

terwirft also in diesem Roman ›das Leben‹ einer humoristischen Kritik, diese Kritik bezweckt aber eine *Apologie der bestehenden Gesellschaft*, ja ein Herausheben dieser Gesellschaft über jede Kritik.«

Lukács hat Recht, wenn er die begrenzte Reichweite der Grundidee vom Kampf des Individuums mit der Tücke des Objekts moniert, die dem Totalitätsanspruch eines Romans nicht genügen kann. Doch er übersieht, daß dieses humoreske Sujet im Roman grundlegend umgestaltet wird. Es sind keineswegs nur »kleine persönliche Unannehmlichkeiten« »ausschließlich naturhaften Charakters«, die A.E. zu schaffen machen, sondern existentiell bedrohliche Störungen, die ihn in eine aporetische Situation treiben. Das zur Darstellung zu bringen, kann nicht als »indirekte Apologetik [...] der imperialistischen Ideologie des Bürgertums«⁵³ abgetan werden.

53 Ebd., S. 246.

5.

Choleratod und regressive Transzendenz. Thomas Mann, »Der Tod in Venedig« (1912)

Das Bedeutende, das ist nichts
weiter als das Beziehungsreiche.¹

Antithetische Grundstruktur

Gelegentlich hat Thomas Mann den besonderen Charakter seiner Novelle hervorgehoben. Ein knappes Jahr nach der Veröffentlichung scheint ihm, »daß mir hier einmal etwas vollkommen geglückt ist, – ein glücklicher Zufall, wie sich versteht. Es stimmt einmal Alles, es schießt zusammen, und der Kristall ist rein.«² Ein Jahrzehnt später schreibt Mann dem französischen Übersetzer der Novelle:

»Der Tod in Venedig‹ hat Glück in der weiten Welt. [...] Diese Geschichte ist eigentlich der ›Tonio Kröger‹ noch einmal, auf höherer Lebensstufe erzählt. Hat dieser den Vorzug der größeren Frische, der jugendlichen Empfindung, so ist ›Der Tod in Venedig‹ ohne Zweifel das reifere Kunstwerk und die gelungenere Komposition. Ich vergesse nicht das Gefühl der Befriedigung, um nicht zu sagen: des Glückes, das mich damals beim Schreiben momentweise anwandelte. Es stimmte einmal alles, es schoß zusammen, und der Kristall war rein.«³

Sieben Jahre später wiederholt Mann im »Lebensabriß« die Metapher vom zusammenschießenden Kristall ein weiteres Mal:

»Hier [in ›Der Tod in Venedig‹] schoß, im eigentlich kristallinen Sinn des Wortes, vieles zusammen, ein Gebilde zu zeitigen, das, im Licht mancher Facette spielend, in vielfachen Beziehungen schwebend, den Blick dessen, der sein Werden tätig überwachte, wohl zum Träumen bringen konnte. Ich liebe dieses Wort: Beziehung. Mit seinem Begriff fällt mir der des Bedeutenden, so relativ er immer auch zu verstehen sei, durchaus zusammen. Das Bedeutende, das ist nichts weiter als das Beziehungsreiche. [...] ich [erprobte] bei der Arbeit an der Novelle moment-

1 Mann, Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 123 (»Lebensabriß«).

2 Ders., Dichter, S. 401 (Brief an Philipp Witkop, 12. 3. 1913).

3 Ebd., S. 419f. (Brief an Félix Bertaux, 1.3.1923).

weise das Gefühl eines gewissen absoluten Wandels, einer gewissen souveränen Getragenheit [...], wie ich es sonst nicht gekannt hatte.«⁴

Und noch vierzig Jahre nach der Abfassung meint Mann, daß seine Novelle »doch wohl der fazettenreichste Kristall ist, der mir zusammengesprochen.«⁵ Die über vierzig Jahre hinweg verwendete Kristallmetapher ist nicht nur für den Briefeschreiber Mann, sondern auch für das Verständnis von »Der Tod in Venedig« aufschlußreich. Sie charakterisiert die Novelle als geschlossenes, alle Textelemente funktionalisierendes System interner Bezüge.⁶ Wenn Mann schreibt, das »Bedeutende« sei »nichts weiter als das Beziehungsreiche«, so leitet er die »Semantik« des Textes von seiner »Syntax« ab. Tatsächlich wird die Sinnherstellung der Novelle durch die Leitmotivtechnik geprägt, die konnotative »Bedeutungen« durch symbolische, metonymische und metaphorische »Beziehungen« herstellt. Nahezu alle Einzelelemente werden in das syntaktische Netz einbezogen und dadurch sekundär semantisiert.

»Der Tod in Venedig« beginnt mit Aschenbachs Spaziergang »von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München« (TV 444)⁷ und endet mit seinem Tod am venezianischen Lido. Die geographische Reise von München nach Venedig stellt im internen Sinnsystem des Textes zugleich die Überquerung einer »klassifikatorischen Grenze« (Jurij Lotman) dar, die den erzählten Raum in zwei disjunkte Unterräume von gegensätzlicher Valenz teilt.⁸ Analog zur räumlichen Struktur sind auch die nicht-räumlichen Elemente des Textes nach dem »Prinzip der binären semantischen Opposition«⁹ in einem umfassenden Paradigma organisiert. Ich fasse die Gegensatzpaare in drei Untergruppen zusammen. Die erste ist an die Hauptfigur Aschenbach geknüpft und umfaßt dessen psychische und physische Veränderung im Lauf der Geschichte. Die zweite Untergruppe umfaßt die topographischen Gegensätze der Raumdarstellung. Die dritte Untergruppe versammelt die Paare, die dem Gegensatz von »vertraut« und »fremd« folgen.

1. Mit Aschenbach wird ein Schriftsteller eingeführt, der als Person wie als Künstler allgemeine Achtung genießt. Bereits der erste Satz erwähnt

4 Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 123.

5 Mann, Dichter, S. 446 (Brief an Franz H. Mautner, 15. 4. 1952).

6 Über den ästhetizistischen Hintergrund der Kristallmetaphorik unterrichtet Ulrich Johannes Beil, Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende, Frankfurt a.M. u.a. 1988; s. auch Böschstein, S. 94.

7 Zitate aus »Der Tod in Venedig« im folgenden mit der Sigle »TV« und Seitenzahl.

8 Lotman, S. 356.

9 Ebd.

seine Nobilitierung und seine Wohnung »in der Prinzregentenstraße zu München« (TV 444). Aschenbach lebt »in bürgerlichem Ehrenstande« (TV 456), seine »ganze Entwicklung [ist] ein bewußter und trotziger Aufstieg zur Würde gewesen« (TV 454). »Selbstzucht« sowie »Willensdauer und Zähigkeit« (TV 452, vgl. 447 u. 448) bestimmen seine Haltung. Auch Aschenbachs literarische Kunst trägt diesen Charakter:

»Etwas Amtlich-Erzieherisches trat mit der Zeit in Gustav Aschenbachs Vorführungen ein, sein Stil entriet in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen, er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte [...] Damals geschah es, daß die Unterrichtsbehörde ausgewählte Seiten von ihm in die vorgeschriebenen Schul-Lesebücher übernahm.« (TV 456)

Dagegen hat sich am Ende der Novelle Aschenbachs Haltung in einen würdelosen Zustand verwandelt, der den bisherigen Grundsätzen seiner Lebensführung widerspricht. Er weist »verfallene Gesichtszüge« (TV 523) auf, und der Erzähler beschreibt ihn höhnisch:

»Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des »Elenden«, der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenen verworfen hatte, der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, – er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhnt, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte.« (TV 521)

Auch Aschenbachs homoerotische Leidenschaft für den polnischen Knaben Tadzio bricht mit seinem heterosexuellen Stand in München (s. TV 456). Durch die Neigung zu Tadzio werden ihm »Haupt und Herz [...] trunken, und seine Schritte folgten den Weisungen des Dämons, dem es eine Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten« (TV 502).

Aschenbachs Veränderung erfolgt nicht schlagartig, sondern allmählich. Merkwürdiges findet auf der Gondelfahrt statt, die ihn nach seiner Ankunft in Venedig zum Hotel bringen soll. Die Gondel – »das seltsame Fahrzeug, [...] so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen es nur Särge sind« (TV 464) – hat einen Sitz, welcher »der weichste, üppigste, der erschlaffendste Sitz von der Welt ist« (TV 464, vgl. 502). Die Überfahrt genießt Aschenbach, »auf dem nachgiebigen Element in Kissen gelehnt«,

mit »einer so ungewohnten als süßen Lässigkeit« (TV 464). »Wie weich er übrigens ruhen durfte«, heißt es wenig später, und: »Ein Bann der Trägheit schien auszugehen von seinem Sitz, von diesem niedrigen, schwarzgepolsterten Armstuhl« (TV 466, vgl. 502) – ein Bann, der Aschenbach zum willfähigen Objekt des eigenmächtigen Gondoliere werden läßt, der ihn entgegen den Anweisungen nicht nach San Marco übersetzt, sondern über den Meeresarm zum Lido. Nach anfänglichem Widerstand (»eine Art von Pflichtgefühl oder Stolz«, TV 466) fügt sich Aschenbach dem fremden Willen und wünscht sich sogar, die Fahrt »möchte immer währen« (TV 464). »Ich fahre sie gut«, antwortet der Gondoliere auf Aschenbachs halbherzige Proteste; »[d]as ist wahr, dachte Aschenbach und spannte sich ab« (TV 466). Später im Hotel sitzt Aschenbach mit »schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen« (TV 486).

Dieses Abspannen steht im Gegensatz zur anfänglichen ständigen »Anspannung« (TV 451) und zu der Charakterisierung, die »ein feiner Beobachter« Aschenbachs gegeben hatte: »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« (TV 451).

Die Gondelfahrt ist nicht nur ein erster Höhepunkt im Prozeß von Aschenbachs »Anspannung«, sondern auch eine Station auf seiner Reise in den Tod. Das Schwarz der Gondel wird ausdrücklich mit der Farbe von Särgen verglichen (TV 466), und dem Leser wird durch mehrere Verweise auf antike Mythologie suggeriert, Aschenbach werde hier von einem zweiten Charon in einem Sarg über den Acheron »ins Haus des Aides« (TV 466) gefahren.¹⁰ Schon zu Beginn der Novelle, bei der Begegnung Aschenbachs mit dem geheimnisvollen Wanderer (der ersten aus der Reihe der unheimlichen Begleitfiguren), sind Anspielungen auf den Tod unübersehbar. Aschenbach wartet am »Nördlichen Friedhof« auf die Tram. Hinter den Zäunen der anliegenden Steinmetzereien (also dort, wo er nach der Begegnung mit dem Fremden »seine Promenade wieder aufnimmt«, TV 447), bilden die zum Verkauf stehenden Kreuze »ein zweites, unbewußtes Gräberfeld« (TV 445). Das byzantinische Bauwerk der Aussegnungshalle liegt Aschenbach gegenüber, »schweigend im Glanz des scheidenden Tages« (TV 445). Am Gebäude stehen »ausgewählte, das jenseitige Leben betreffende Schriftworte« (TV 445) zu lesen, in die Aschenbach sich vertieft. Aus eben diesem Gebäude, vermutet Aschenbach, ist der geheimnisvolle Wanderer getreten, der ihn zum folgen-

¹⁰ Vgl. Rohde, I, S. 306. Mann benutzte Rohdes Buch als Quelle für die antike Mythologie, s. Lehnert, S. 111-118.

reichen Entschluß anregt, zu verreisen – eine Reise in den Tod, wie sich bereits in dieser ersten Szene ankündigt.

2. Auch in der Topographie wird die antithetische Grundfigur des Textes aktualisiert, indem die Schauplätze des Geschehens durch textinterne Bezüge und beiläufige Charakterisierungen besondere Konnotationen erhalten, die sie in das allgemeine Paradigma des Textes einfügen. Aschenbachs Reise führt von München, »die schöne Stadt, die ihm zur Heimat geworden« (TV 448), Stätte seines »bürgerlichen Ehrenstandes« (TV 446), nach Venedig, »die unwahrscheinlichste aller Städte« (TV 463), die »gesunkene Königin« (TV 481), »die schmeichlerische und verdächtige Schöne – diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle« (TV 503). Mehrmals wird das choleraverseuchte Venedig als »krank« bezeichnet (TV 501, 503). Die »Atmosphäre der Stadt« ist bestimmt durch »diesen leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf« (TV 483). Der »Sumpf« weist auf Aschenbachs Tagtraumphantasie im ersten Kapitel zurück. Dort war es ein »tropisches Sumpfgebiet« (TV 447), das Aschenbach als erste Folge der »seltsamen Ausweitung seines Inneren« (TV 446) erscheint und vom heimatlichen Münchener Terrain absticht.

Das Schmutzige, Häßliche und Verkommene ist ein weiterer Merkmalsbereich, der dem zweiten Pol der Grundopposition des Textes zugehört und im ersten Pol negativ durch sein Fehlen markiert ist. Zum ersten Mal erscheint dieser Bereich im Zusammenhang mit dem Schiff, das Aschenbach von Pola, einer Zwischenstation seiner Reise, nach Venedig bringt. Das Schiff ist »rußig und düster« (TV 458), Aschenbach wird von einem »buckligen und unreinlichen Matrosen« empfangen. Auf der Fahrt lernt er den falschen Jüngling kennen (TV 459f., 462f.), dessen Gebiß »ein billiger Ersatz«, dessen Hände »die eines Greises« (TV 460) sind und dessen »Mund wässert« (TV 463). Ein »Streifen schmutzig schillernden Wassers« erscheint beim Ablegen des Schiffes »zwischen Quai und Schiffswand« (TV 460) – und damit auch zwischen Aschenbach und dem wohlvertrauten Festland –, ein »Steward in fleckigem Frack« (TV 460) kümmert sich um den peniblen Deutschen, und »Flocken von Kohlenstaub gingen, gedunsen von Nässe, auf das gewaschene Deck nieder, das nicht trocknen wollte« (TV 461). In Venedig dann folgt Aschenbach dem polnischen Knaben in »schmutzige Gäßchen« (TV 500) und auf einen »schmutzigen Quai« (TV 520). Das Labyrinth der venezianischen Kanäle ist »trübe« (TV 480), Firmenschilder spiegeln sich »im Abfall schaukelnden Wasser« (TV 481), die Stadt wird durch die grassierende Cholera »verwahrlost« (TV 515), »Abfälle lagen umher« (TV 521). Am »abgesperrten Strand der Hotelgäste« (TV 474) genießt Aschenbach anfangs noch »die Reize eines gepflegten Badelebens an südlichem Strande« (TV 487);

am Ende jedoch ist dieser Ort »fast verlassen«, und auch er wird »nicht mehr reinlich gehalten« (TV 523).

Dem Bereich des Schmutzigen und Häßlichen verwandt ist Venedigs Fäulnis und Schwüle. Die Lagune hat einen »fauligen Geruch« (TV 472, vgl. 479). In den Gassen der Stadt liegt eine »widerliche Schwüle« (TV 480, vgl. 514), »die üblen Ausdünstungen der Kanäle verleiteten das Atmen« (TV 480), »die Luft war feucht, dick und von Fäulnisdünsten erfüllt« (TV 519), und die »vorzeitig eingefallene Sommerhitze, welche das Wasser der Kanäle laulich erwärmte«, ist der Verbreitung der Cholera »besonders günstig« (TV 513). Dieses Klima hatte sich bereits in München angekündigt: Am Tag vor Aschenbachs folgenreichem Spaziergang zum Nordfriedhof war, »nach naßkalten Wochen, ein falscher Hochsommer eingefallen« und hatte den Englischen Garten »dumpfig wie im August werden lassen« (TV 444).

In die Schwüle und Fäulnis mischt sich Karbolgeruch, der metonymisch gerade das konnotiert, was mit dem Desinfektionsmittel Karbol bekämpft werden soll: Cholera und Tod. Aschenbach riecht »ein eigentümliches Arom, [...] einen süß-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte« (TV 499, vgl. 501, 502). Auch der sonderbare Sänger, der eines Abends die Hotelgäste unterhält, ist über den Karbolgeruch mit der Stadt und mit dem Tod verknüpft: »von seinen Kleidern, seinem Körper ausgehend, [wehte] ein Schwaden starken Karbolgeruchs zur Terrasse empor« (TV 508, vgl. 510).

3. Eine dritte Gruppe von Gegensatzpaaren läßt sich unter der Rubrik ›vertraut vs. fremd‹ zusammenfassen. Das Merkmal des Exotischen, das Venedig bereits imagologisch mit sich führt, wird textintern durch beiläufige, doch in ihrer Ansammlung unübersehbare Bemerkungen des Erzählers verstärkt. Als Aschenbach mit dem Schiff von Pola nach Venedig kommt, »fand er sich darin, auf dem Wasserwege ein anderes Venedig zu erreichen, als er, zu Lande sich nähernd, je angetroffen hatte« (TV 461). Später wird Venedig »die unwahrscheinlichste der Städte« (TV 463) genannt und ihr dreimal das Merkmal »märchenhaft« zugeordnet (TV 458, 463, 503). Nachdem seine »Sehnsucht ins Ferne und Neue« (TV 448) im istrischen Pola unbefriedigt geblieben ist, überlegt Aschenbach, der vorher »niemals auch nur versucht gewesen [war], Europa zu verlassen« (TV 447): »Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar« (TV 458) – nach Venedig nämlich.¹¹

¹¹ Zum Motiv des ›tödlichen Venedig‹ s. Hans Hinterhäuser, *Fin de Siècle*, München 1977, S. 51-56.

Auch der Einzug der Cholera verstärkt Venedigs Fremdheit, insofern die Cholera indischen Ursprungs ist, »erzeugt aus den warmen Morasten des Ganges-Deltas« (TV 512).¹² Das Ganges-Delta weist zurück auf Aschenbachs Vision einer tropischen Sumpflandschaft im ersten Kapitel, in der auch »Vögel von fremder Art« (TV 447) vorkommen. Mit dem Ausbruch der Choleraepidemie kommt es in Venedig zu sozialen Unruhen, und »die gewerbsmäßige Liederlichkeit nahm [...] Formen an, wie sie sonst hier nicht bekannt und nur im Süden des Landes und im Orient zu Hause gewesen waren« (TV 514).

Auch die Sprache, Medium von Aschenbachs Kunst und wichtigstes Verständigungsmittel, wird ihm zunehmend fremder. Weil die deutschsprachigen Zeitungen offen über die (von den italienischen Behörden geleugnete und der nichtdeutschen Presse verschwiegene) Choleraepidemie in Venedig berichten, kommt es zu einer verstärkten Abreise der deutschen Gäste; deshalb scheint es Aschenbach, »als ob die deutsche Sprache um ihn her versiege und verstummte, so daß bei Tisch und am Strand endlich nur noch fremde Laute sein Ohr trafen« (TV 499). Auch Tadzio spricht eine Sprache, die Aschenbach nicht versteht, sondern nur als »verschwommenen Wohllaut« (TV 489) wahrnimmt, und die den Verliebten gerade wegen ihrer Fremdheit anzieht: »So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik« (TV 489). Der unheimliche Sänger singt seine Schlager abends vor dem Hotel in »unverständlichem Dialekt« (TV 509). Der geheimnisvolle Gondoliere spricht während der Gondelfahrt flüsternd mit sich selbst, ohne daß Aschenbach, der einzige Fahrgast, ihn verstehen könnte (TV 464, 466, 467).

Schließlich ist das Fremdartige auch ein Merkmal der unheimlichen Nebenfiguren, denen Aschenbach auf seinem Weg begegnet. Der »Fremde« in München ist »offenbar [...] durchaus nicht bajuwarischen Schlages« und hat »ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden« (TV 445). Der Gondoliere ist »durchaus nicht italienischen Schlages« (TV 465) und ausgerechnet seine »so wenig landesübliche Art« (TV 465) läßt ihn »sonderbar unbotmäßig« und »unheimlich entschlossen« wirken (TV 466). Der Sänger »schien nicht venezianischen Schlages, vielmehr von der Rasse der neapolitanischen Komiker« (TV 507) und ist ein »fremdartiges Wesen« (TV 506).

¹² Als Opposition zum Norden tritt neben den Süden also auch der Osten (Europa vs. Asien); s. Dierks, S. 57-59.

Am zentralen Beispiel des Meeres soll nun die klassifikatorische Spaltung der Topographie der erzählten Welt in zwei konträr semantisierte Unter-räume illustriert werden. In der Novelle steht das Meer in bedeutungs-tragender Opposition zum Festland. Aschenbach kommt aus dem konti-nentalen München. Seine Reise ans Meer scheint nur ein geographischer Ortswechsel zu sein. Im Laufe der Erzählung werden jedoch Hinweise eingestreut, die das Meer über seine denotative Bedeutung hinaus mit konnotativen Zusatzbedeutungen aufladen.

Die erste Begegnung mit unfestem Untergrund hat Aschenbach in seiner Traumvision einer tropischen Sumpflandschaft – »eine Art Ur-weltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen« (TV 447). Im istrischen Pola sucht er noch vergeblich »jenes ruhevoll innige Verhältnis zum Meere, das nur ein sanfter, sandiger Strand gewährt« (TV 458). Er beschließt, mit dem Schiff nach Venedig zu fahren. Auf der Fahrt versetzt ihn die Begegnung mit dem falschen Jüngling in einen seltsamen Zustand:

»Ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre, wenn er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute. In diesem Augenblick [!] jedoch berührte ihn das Gefühl des Schwimmens, und mit unvernünftigem Erschrecken aufsehend, gewahrte er, daß der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste.« (TV 460)

Auf der Schifffahrt erlebt Aschenbach das Meer als Unbegrenztes und Formloses, das seinem Bestreben nach Ordnung »im strengen Dienste der Form« (TV 453) entgegengesetzt ist: »Unter der trüben Kuppel des Him-mels dehnte sich rings die ungeheure Scheibe des öden Meeres. Aber im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen« (TV 461). Angesichts des Meeres »verrannen ihm unversehens« (TV 461) die Stunden. »Auf dem Wasserwege« (TV 461) meint er ein ganz neues Venedig zu erreichen. Nicht anders als »über das hohe Meer« solle man »die unwahrscheinlich-
ste der Städte erreichen« (TV 463). Als charakteristische »Atmosphäre der Stadt« empfindet Aschenbach »diesen leis fauligen Geruch von Meer und Sumpf« (TV 483). Nach seiner Ankunft möchte Aschenbach »am Meere Wohnung [...] nehmen« (TV 463). Während der bereits beschriebenen Gondelfahrt zu seinem Hotel, »allein auf der Flut« (TV 466) mit dem unheimlichen Gondoliere, bemerkt Aschenbach, daß »seine Fahrt gegen

das offene Meer gerichtet war« (TV 465). Auch Aschenbachs Hotelzimmer gewährt »Aussicht aufs offene Meer« (TV 468). Später am Strand wird ausdrücklich erwähnt, daß er seinen Liegestuhl »weiter zum Meere hin« zieht (TV 474).

»Und die Hände im Schoß gefaltet, ließ er seine Augen sich in den Weiten des Meeres verlieren, seinen Blick entgleiten, verschwimmen, sich brechen im eintöni-gen Dunst der Raumeswüste. Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten [!] und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewi-gen, zum Nichts. Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht; und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen? Wie er aber nun so tief ins Leere träumte, ward plötzlich die Horizontale des Ufersaums von einer menschlichen Gestalt überschritten, und als er seinen Blick aus dem Unbegrenzten einholte und sammelte, da [!] war es der schöne Knabe, der, von links kommend, vor ihm im Sande vorüberging.« (TV 475)

Das Meer ist in dieser zentralen Passage mit Regressionstendenzen ver-bunden (»sich bergen an der Brust des Einfachen«, »am Vollkommenen ruhen« usw.), auf die ich am Ende dieses Kapitels eingehe. Zudem wird es mit Merkmalen belegt, die im Gegensatz zu dem stehen, was bisher Aschenbachs Leben bestimmt hat – Maßloses statt Maß, Ruheverlangen statt Selbstdisziplin, Ungegliedertes statt Form. Schließlich ist auch der »schöne Knabe« Tazio, die Schlüsselfigur für Aschenbachs weiteres Schicksal, mit dem Meer verknüpft: Die Horizontale des Ufersaums wird von seiner Gestalt gerade in dem Moment »überschnitten«, als Aschen-bach »seinen Blick aus dem Unbegrenzten« einholt. In diesem Konnota-tionsnetz gewinnen auch andere Stellen des Textes an Bedeutungsgehalt. So schwimmt Tazio »weit draußen im Meer« (TV 478); später entsteigt er dem »Elemente, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer« (TV 478); Tazio ist »die edle Gestalt am Rande des Blauen«, die »ins Blaue träumt« (TV 490); »die erhabene Tiefsicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund« (TV 489). Die Augen Tazios, der gelegentlich eine »Seemannsüberjacke« trägt (TV 498), sind »eigentüm-lich dämmergrau« (TV 471, 520, vgl. 524), und »grau« ist auch das Meer (TV 474, vgl. 461). Besonders deutlich wird Tazios Affinität zum Meer am Ende der Erzählung, wo es über ihn heißt: »Vom Festlande geschieden durch breite Wasser, [...] wandelte er, eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen« (TV 524). Über seine denotative Bedeutung hinaus erfüllt das Meer in »Der Tod in Venedig«

also eine beziehungs- und bedeutungsstiftende Funktion. Venedig, die unheimlichen Nebenfiguren, Tadzio, Zeit- und Formverlust, die Sumpfvision, Aschenbachs Verfall – all diese heterogenen Elemente sind durch ihren gemeinsamen Bezug zum Meer mit diesem und über dieses miteinander zu einem Konnotationskomplex zusammengefaßt, der in paradigmatischer Opposition steht zum Komplex des festländisch-gesicherten Lebens in München.¹³

Aschenbachs Künstlertum

Ein Textelement ist keinem der beiden antithetischen Paradigmenreihen allein zuzuordnen: Aschenbach und sein Künstlertum haben an beiden Seiten der Opposition Anteil. Das Handlungsgerüst der Novelle, Aschenbachs Reise nach Venedig, bedeutet eine Überschreitung der klassifikatorischen Grenze zwischen dem Bereich des Maßes, der Form und der Selbstzucht und dem der Auflösung dieser Ordnungen.¹⁴ Die Grenzüberschreitung ist struktural dadurch vorbereitet, daß die fundamentale Opposition von Beginn an in der Hauptfigur vereint ist.

Aschenbachs Herkunft ist zwiespältig: Väterlicherseits ist er Nachfahre von »Verwaltungsfunktionären« und »Sohn eines höheren Justizbeamten« (TV 450). Die Mutter hingegen, »Tochter eines böhmischen Kapellmeisters«, hat ihm »rascheres, sinnlicheres Blut« und die »Merkmale fremder Rasse« vererbt (TV 450). Schon in der Herkunft ist also die Antithese von würdevoller Disziplin und exotischer Sinnlichkeit angelegt: »Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit

¹³ Die Relevanz des Meeresmotivs läßt sich über das textinterne Bezugssystem hinaus durch intertextuelle, biographische und epochentypische Parallelen bekräftigen. Für die intertextuellen Bezüge zu Plato, Schopenhauer und Nietzsche s. Dierks, S. 235f. – In »Lübeck als geistige Lebensform« schreibt Mann: »Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum« (Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 394; ähnlich eine Notiz zu den »Buddenbrooks« in: T. Mann, Notizbücher 1-6, Frankfurt a.M. 1991, S. 75-77). Auch im »Zauberberg« und anderen Werken Manns erscheint das Meer, zusammen mit Schnee- und Sandwüste, als »metaphysische« Landschaft (s. Lehnert, S. 12f.). – Für die Literatur der Jahrhundertwende ist das Meer ein Schlüsselsymbol; typischerweise begegnet es mit einer auch in Manns Novelle vorhandenen Ambivalenz »sowohl einladend und schön wie bedrohlich und vernichtend [...]«. Der Anblick des Meeres scheint fast die Anschauung des nicht sinnlich wahrnehmbaren Gesamtlebens zu ersetzen« (Rasch, S. 31).

¹⁴ In Lotmans Terminologie: Aschenbach ist die »bewegliche Figur«, die durch das »Ereignis« der Grenzüberschreitung das »Sujet« des Textes konstituiert (s. Lotman, bes. S. 347-367).

dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen« (TV 450).

Zwiespältig ist auch Aschenbachs physische Erscheinung. Seine Natur ist »von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren« (TV 451). Er besitzt eigentlich nicht die »physische Basis« (TV 451), um sein Talent zu erfüllen. Die »Formel seines Lebens« ist, »daß beinahe alles Große [...] als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei« (TV 452f.). Für Aschenbach ist sein Beruf als Schriftsteller eine Berufung im Sinne der protestantischen Leistungsethik Max Webers, ist persönlichen Bedürfnissen übergeordnete Pflicht und soldatischer Dienst für die Kunst.¹⁵

Diese Auffassung sei auch der »Schlüssel zu seinem Werk« (TV 453). Seine Kunst, die wie ein »Erzeugnis gedrungener Kraft und eines langen Atems« (TV 452) wirkt, ist in Wahrheit »in kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe emporgeschichtet« (TV 452). Dieser Gegensatz von Produktion und Produkt, von innerer Labilität und solider Erscheinung, von schwächlicher Disposition und kraftvoller Leistung wird in Aschenbachs Werken selbst thematisiert:

»Blickte man hinein in diese erzählte Welt, so sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhnung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag, ihre schwelende Brust zur reinen Flamme zu entfachen« (TV 453, vgl. TV 522)

Aschenbachs zwiespältiges Künstlertum hat in der topographischen Ordnung der Novelle einen besonderen Platz: den Strand. Nach der Ankunft in Venedig verhindert das Meer zunächst Aschenbachs künstlerische Produktion: »Er warf das Schreibzeug beiseite, er kehrte zum Meer zurück« (TV 477, vgl. 478). Bereits zitiert wurde die Szene, in der Aschenbachs »Augen sich in den Weiten des Meeres verlieren« (TV 475). Das Meer erscheint den Bemühungen um künstlerische Form feindlich: »Aschenbach liebte das Meer [...] aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts« (TV 475). Das Meer wird als das »Ungegliederte, Maßlose«, als »Nichts« charakterisiert; doch dann heißt

¹⁵ Siehe Weber, S. 169. Harvey Goldman über die Bedeutung von Webers Berufsethik (»calling«) für die Novelle: »Death in Venice« is ultimately about a man entrapped within his own personality in the prisonhouse of the calling« (Goldman, S. 188).

es: »Und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?« (TV 475).¹⁶ Das Meer enthält nach dieser Auffassung gerade wegen seiner Formlosigkeit potentiell alle möglichen Formen und stellt deshalb die vollkommene, weil umfassendste »Form des Vollkommenen« (TV 475) dar. Die begrenzte künstlerische Form speist sich aus dem unendlichen Potential des Meeres, muß sich aber von ihm ausgrenzen. Deshalb hat die instabile Zwischenposition des Künstlers ihren passenden Platz am Strand, »am Rande des Elementes« (TV 474), wo Aschenbach es sich »bequem [macht] in dem Liegestuhl, den er weiter zum Meere hin [...] gezogen hatte« (TV 474), in der Mitte zwischen Form und Auflösung, Selbstdisziplin und Rausch, »Zucht und Zügellosigkeit« (TV 494).

Kausale und finale Motivierung

Die Grundstruktur von »Der Tod in Venedig« wurde hier als ein Paradigma beschrieben, das der topographischen Spaltung der erzählten Welt in zwei getrennte Unterräume folgt. Aschenbachs Künstlernatur hat an beiden Reihen des Paradigmas Anteil. Das Sujet der Erzählung besteht aus Aschenbachs Übergang aus dem ersten in den zweiten Unterraum. Von dieser antithetischen Grundstruktur der Novelle ist ihre paradox-zweideutige Handlungsmotivation zu unterscheiden.¹⁷ Paradoxe Zweideutigkeit liegt nicht dann vor, wenn (wie im Fall der Opposition) zwei Entitäten in ein konträres oder auch kontradiktorisches Verhältnis zueinander gestellt werden, sondern wenn eine Entität zwei Bedeutungen zugewiesen bekommt, die miteinander inkompatibel sind. Einerseits erzählt »Der Tod in Venedig« die *realistische* Geschichte des zunehmenden moralischen und physischen Verfalls Aschenbachs bis zu seinem Tod. Andererseits erzählt der Text die *mythische* Geschichte der Heimsuchung Aschenbachs durch transzendente Mächte bis zu seinem Übergang ins »Verheißungsvoll-Ungeheure« (TV 525).¹⁸ Je nach dem angelegten Erklä-

16 Übrigens weisen auch Mircea Eliades vergleichende Religionsstudien dem Meer eine ähnliche symbolische Bedeutung zu: Das Meer sei »Prinzip des Undifferenzierten und Virtuellen, [...] Summe der Möglichkeiten, es ist ›fons et origo‹, die Mutter von allem, was existieren kann« (Eliade, S. 217). Und: »Alles, was ›Form‹ ist, manifestiert sich außerhalb des Wassers, sich von ihm ablösend« (Eliade, S. 246).

17 Mit der Motivation des Geschehens in Erzählwerken beschäftigt sich Lotman nicht; anzuknüpfen wäre vielleicht an seinen Hinweis auf eine »Polyphonie der Räume«, die »ein und dieselbe Welt des Textes [...] in unterschiedlicher Weise« aufgliedert (Lotman, S. 346).

18 Die doppelte Motivation des Geschehens in »Der Tod in Venedig« betonen v. a. Cohn, Gronicka, Lehnert, Martini und Reed (Hg.). Mann hat diese Auffassung vorgebahnt

rungsrahmen wird das Geschehen entweder zur Verfalls- oder zur Initiationsgeschichte integriert.

Schon der Titel der Novelle ist doppeldeutig. Als Aschenbachs Cholera-tod bezeichnet »Der Tod in Venedig« den Schlußpunkt der realistischen Handlungslinie und könnte auch »Ein Tod in Venedig« oder einfach »Tod in Venedig« heißen. Der Tod als personifizierte Macht hingegen führt Aschenbach durch verdeckte Manipulationen nach Venedig und in ein metaphysisches »Abenteuer« (TV 462).

Die realistische Perspektive ist durch die Gültigkeit empirisch-praktischer Regeln bestimmt. Wenn Aschenbach auf seinem Münchener Spaziergang den Halteplatz der Tram, wo er den geheimnisvollen Wanderer sehen wird, »zufällig« menschenleer vorfindet (TV 444), so akzeptiert der Leser die Zufälligkeit für die immanente Gesetzmäßigkeit der fiktiven Welt, weil sie mit dem eigenen praktischen Wahrscheinlichkeitsempfinden vereinbar ist. Explizit oder implizit sind auch die übrigen Ereignisse empirisch motiviert, zum Beispiel: Aschenbach imaginiert eine Sumpflandschaft, weil er von seiner Arbeit überreizt und von der Erscheinung des Wanderers stimuliert ist (TV 446f.) – der seltsame Gondolieri verschwindet nach der Überfahrt spurlos, weil er keine Lizenz hat und Sanktionen der anderen Gondolieri befürchten muß (TV 467) – Aschenbach stirbt an der Cholera, weil er auf einem Spaziergang durch die verseuchte Stadt infizierte Erdbeeren gegessen (TV 520f.) hat und so fort.

Aus mythischer Perspektive hingegen ist das Geschehen final motiviert und numinos geprägt. Die Welt verändert sich ins »märchenhaft Abweichende« (TV 458). Der Lauf der Ereignisse wirkt auf geheimnisvolle, der empirischen Wirklichkeitserfahrung unverständliche Weise determiniert. Daß der Halteplatz der Tram leer ist, scheint jetzt nicht Zufall, sondern Ausdruck einer schicksalhaften Fügung zu sein, die das ausschließlich für Aschenbach bestimmte Auftreten des Wanderers vorbereitet.¹⁹ Die exoti-

mit seinen Äußerungen zum Thema »Mythos plus Psychologie« (Brief an Karl Kerényi vom 18. 2. 1941; für weitere Belege s. Lehnert, S. 106f.). Im »Dr. Faustus« formuliert Leverkühn – analog zu unseren gestaltpsychologischen Kippbildern (s. Kapitel 1) – eine musikalische Konzeption der »Zweideutigkeit als System« als »enharmonischer Verwechslung«: »Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name ›Zweideutigkeit‹. [...] Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so verstehen oder beziehungsweise auch so, kannst ihn als erhöht auffassen von unten oder als vermindert von oben und kannst dir, wenn du schlau bist, den Doppelsinn beliebig zunutze machen« (Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 66).

19 Auch der nächste der unheimlichen Wegbegleiter ist allein auf Aschenbach bezogen: Auf dem Schiff nach Venedig hat das Gebaren des teuflischen Kartenverkäufers – er schreibt »große Krähenfüße« und hat »gelbe und knochige Finger« – für Aschenbach »etwas Betäubendes und Ablenkendes, etwa als besorgte er, der Reisende möchte in seinem

sche Sumpflandschaft ist nach dem Wanderer Aschenbachs zweite Begegnung mit dem Bereich des ›Fremden‹, in den er immer stärker hineingezogen wird. Der Gondoliere verschwindet spurlos ohne Bezahlung, denn er ist Charon, dessen sicherer Lohn der Tod seines Passagiers sein wird (TV 466).²⁰ Aschenbachs Tod wiederum ist nicht die endgültige Auslöschung seiner Existenz, sondern ein mythischer Übergang ins »Verheißungsvoll-Ungeheure« (TV 525). Aus mythischer Sicht folgen die Ereignisse nicht alltäglichen Vorstellungen der Notwendigkeit, Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit, sondern sind Teile eines umfassenden Plans, auf dessen Erfüllung das Geschehen final ausgerichtet ist.

Die Frage nach der Motivation von Geschehen betrifft nicht Ereignisse, sondern Ereigniserklärungen. Diese Erklärungen werden vom Text meist nicht explizit angegeben, sondern vom Leser erschlossen. Fragt man nach den Signalen, die in »Der Tod in Venedig« die alternativen Erklärungslinien jeweils steuern, so fällt die Antwort für die empirisch-kausale Motivierung nicht schwer. Der Beginn läßt den Leser eine empirisch glaubwürdige Geschichte erwarten. Das Jahr der Handlung wird mit »19..« (TV 444) angegeben, ein Hinweis, der außer der Information, daß es sich – für den intendierten realen Leser der 1912 erschienenen Novelle – um ein zeitgenössisches Geschehen handelt, noch einen zusätzlichen Realitätseffekt erzielt, indem er gerade durch das Verschweigen der genauen Jahreszahl den Eindruck suggeriert, als handle es sich um ein ganz bestimmtes, für Zeitgenossen herausgehobenes Jahr. Der Schauplatz ist München (›Prinzregentenstraße‹, ›Englischer Garten‹, ›Nordfriedhof‹), später Venedig – vertraute Ortsnamen der realen Geographie. Auch das Geschehen bietet zunächst keinen Anlaß, die Gültigkeit empirischer Regeln zu bezweifeln.

Dagegen sind die Signale für die mythisch-finale Erklärungslinie verdeckt und müssen dem Text gegen die Grundhaltung eines Erzählers abgelesen werden, der sich in seinen expliziten Stellungnahmen ganz auf die realistische Version beschränkt – »the author *behind* the work is communicating a message that escapes the narrator he placed *within* the work«.²¹ Der Eindruck einer fundamentalen Zweideutigkeit der Novellenhandlung wird durch die passagenweise Ersetzung der realistisch orientierten auktorialen Erzählerrede durch erlebte Rede und inneren Monolog sowie

Entschluß, nach Venedig zu fahren, noch wankend werden«; nachdem er Aschenbach bedient hat, tut er so, »als sei das Geschäft im flottesten Gange, obgleich niemand mehr da war, der nach Abfertigung verlangt hätte« (TV 459).

²⁰ Siehe Rohde, I, S. 306.

²¹ Cohn, S. 241.

durch die häufige Verwendung von ›Verfremdungswörtern‹²² ermöglicht, zum Beispiel: »[Aschenbach] war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen« (TV 460).

Darüber hinaus wird eine übernatürliche Motivation des Geschehens auch durch scheinbar beiläufige Ausdrücke suggeriert. Auf der Adrialbinsel Pola meint Aschenbach, er habe »den Ort seiner Bestimmung« (TV 458) noch nicht gefunden – eine Ausdrucksweise, die seine Reise ins schicksalhaft Vorbestimmte rückt. Der Gondoliere – »der einzige Gondoliere, der keine Konzession besitzt« (TV 467) – ist »sonderbar unbotmäßig, unheimlich entschlossen« (TV 466), ohne daß dafür ein besonderer Grund angegeben würde. Aschenbach erscheinen die Begleitumstände seiner Reise nach Venedig »grundsonderbar von Natur« (TV 468). In Venedig angekommen, heißt es einmal, daß Meer und Strand Aschenbach »erwarteten« (TV 474). Eine offenbar zufällige Begegnung Aschenbachs mit Tadzio wird so geschildert: »Es fügte sich, daß im selben Augenblick Tadzio durch die Glastür hereinkam« (TV 482). Als Aschenbach aus Venedig abreisen will, weil ihm das Klima nicht bekommt, scheitert sein Vorhaben daran, daß sein Gepäck »in völlig falsche Richtung geleitet wurde« (TV 484) – ein Mißgeschick, das ihn »heimsucht« (TV 485). »Pas de chance, monsieur« (TV 485), kommentiert der Liftboy Aschenbachs Rückkehr ins Hotel, »und so wurde der Flüchtling wieder einquartiert« (TV 485). Später wird der Abreiseversuch als »vereitelter Fluchtplan« (TV 521) bezeichnet und Aschenbach als »Gast, den ein so gefügiges Mißgeschick hier festgehalten« (TV 487) habe. Einige Tage später scheint es Aschenbach, »als sei er entrückt ins elysische Land« (TV 488), und die Tage sind ihm nun »seltsam gehoben und mythisch verwandelt« (TV 496). Wenn er Tadzio auf den Straßen Venedigs nachspürt, so folgt er damit »den Weisungen des Dämons« (TV 502), dem er inzwischen »kraftlos verfallen« ist (TV 517). Kurz vor seinem Ende wird er als »Verurteilter« bezeichnet, der von harpyienartigen Wesen heimgesucht wird: »Flattern, Klatschen und Sausen umgab das Gehör, und dem unter der Schminke Fiebernden schienen Windgeister üblen Geschlechts im Raume ihr Wesen zu treiben, unholdes Gefögél des Meers [!], das des Verurteilten Mahl zerwühlt, zernagt und mit Unrat schändet« (TV 519).²³

²² Siehe Boris A. Uspenskij, *Poetik der Komposition*, Frankfurt a.M. 1975, S. 107.

²³ Nicht nur im Fall der Harpyien schwanken die zahlreichen Anspielungen auf die antike Mythologie (vor allem im vierten Kapitel der Novelle) in charakteristischer Zweideutigkeit zwischen *mythologischem* Zierrat und *mythischem* Sinn. Einerseits werden sie vom Erzähler als bildungsbürgerliche Ausschmückung von Aschenbachs realistisch

Die konnotative Konstruktion der finalen Motivierung

Ist die mythische Perspektive, in der das Geschehen final motiviert erscheint und Aschenbach unausweichlich seinem Schicksal zugeführt wird, nur ein Produkt der zunehmend krankhaften Phantasie Aschenbachs – oder ist sie quasi-realer Bestandteil der erzählten Welt? Man wird der paradoxen Konstruktion der Handlung nicht gerecht, wenn man meint, »daß der Leser die mystischen Züge nicht mit dem Rahmen der Erzählung in Verbindung bringt, sondern an Aschenbach selber haften sieht.«²⁴ Der Text bleibt insgesamt offen für beide Lesarten, weil die Präsenz des Mythischen auch außerhalb von Aschenbachs Bewußtsein wenn nicht vom Erzähler, so doch vom impliziten Autor suggeriert wird.

Denn die mythische Perspektive muß gegen des Erzählers »moralistic, realistic, and rationalistic world view«²⁵ eingeführt werden. Das wird mehr noch als durch die bereits genannten Mittel (Erlebte Rede, Innerer Monolog, Verfremdungswörter- und -techniken, Wortwahl) durch die konnotative Verweisungstechnik bewerkstelligt, nämlich durch symbolische, metonymische und metaphorische Bezüge.²⁶ Indem sie die mythisch-finalen Gehalte nur andeuten, unterlaufen sie die explizite empirische Deutung des Geschehens in der offiziellen Rede des auktorialen Erzählers, ohne diese als falsch zu erweisen, und machen die Novelle zu einem phantastischen Text im Sinne Tzvetan Todorovs, indem die Lektüre zwischen einem realitätskompatiblen Unheimlichen (»étrange«) und einem realitätsinkompatiblen Wunderbaren (»merveilleux«) balanciert.²⁷ Paradoxerweise wird gerade die Sphäre des Chaos, der Auflösung und des Rausches durch eine höchst kontrollierte Erzähltechnik, wird ausgerechnet das »Unvergleichliche« und »Abweichende« (TV 458) durch ein Netz von

verstandener Situation präsentiert. Andererseits stellen sie einen mythischen Gehalt bereit, der sich entgegen der Erzählerabsicht vor dem nach und nach entfalteten Horizont des Numinosen in seiner ursprünglichen Bedeutung entfaltet.

24 Kohut, S. 144. Ähnlich psychologisiert Renner die mythischen Elemente als »erzählbare Formen traumhafter Selbstdeutung« Aschenbachs (Renner, S. 50).

25 Cohn, S. 240.

26 Diese (noch zu definierende) Trias ermöglicht für die Novelle eine differenziertere Beschreibung dessen, was Gunter Reiss generell als »allegorische Syntax« oder »allegorisches Erzählen« bei Mann bestimmt (s. G. Reiss, bes. S. 205-208 u. 232).

27 Siehe oben S. 35f. und Todorov, S. 40. Viele Interpreten umgehen die phantastischen Elemente der Novelle (und damit ihren fundamentalen Charakter als »doppelte Welt«), indem sie sie beiseite lassen oder mythologisch (anstatt mythisch), psychologisch oder symbolisch lesen. Einige Beispiele: Dierks, S. 54; Gronicka, S. 193; Heller, S. 105; Jendriek, S. 223; Kohut, S. 144; Martini, S. 181 u. 217; Reed (Hg.), S. 156; Renner, S. 50. Dorrit Cohn dagegen konstatiert (allerdings beiläufig): »with ›Tod in Venedig‹ Mann (though not his narrator) gives us [...] a *fantastic tale*« (Cohn, S. 240).

Vergleichen und konnotativen Identifikationen hergestellt. Dem Leser wird das erst durch wiederholte Lektüre erkennbar.²⁸

Die Affinität von indirekter Verweisungstechnik und überempirischen Bedeutungen hat Mann selbst einige Jahre vor der Entstehung der Novelle betont:

»Das Motiv, das Selbstzitat, die autoritative Formel, die wörtliche und gewichtige Rückbeziehung über weite Strecken hin, das Zusammentreten von höchster Deutlichkeit und höchster Bedeutsamkeit, das Metaphysische, die symbolische Gehobenheit des Moments – alle meine Novellen haben den symbolischen Zug.«²⁹

Auch in der erzählten Welt von »Der Tod in Venedig« wird das Numinose nicht aus textextern vorgegebenen religiösen Systemen importiert, sondern textintern konstruiert, indem Konnotationen die empirischen Elemente mit »höchster Bedeutsamkeit« anreichern. Die textinterne Konstruktion des Numinosen erklärt auch dessen Unbestimmtheit. Da die geheimnisvolle Macht, in deren Hände Aschenbach nach und nach gerät, innerhalb des Textes nur indirekt und am offiziellen Diskurs des Erzählers vorbei zum Ausdruck kommt, andererseits aber auch nicht auf textexterne religiöse Lehren verweist, bleibt sie inhaltlich unbestimmt und ohne direkte Referenz in der realen Welt des Lesers.³⁰

Symbolische Konnotationen

Als »symbolisch« sei hier eine semantische Relation bezeichnet, die zwischen einem konkreten Gegenstand der fiktiven erzählten Welt und einem abstrakten Sachverhalt besteht und aufgrund einer vom Text gesteuerten Interpretation des Lesers erkannt wird. Für das symbolische Verfahren, die Existenz eines mythischen Zusammenhanges zu suggerieren, beschränke ich mich auf ein Beispiel. In der letzten Szene der Novelle, die am Strand spielt und mit Aschenbachs Tod endet, wird ein Detail

28 Mann: »Wer aber mit dem ›Zauberberg‹ überhaupt einmal zu Ende gekommen ist, dem rate ich, ihn noch einmal zu lesen, denn seine besondere Macht, sein Charakter als Komposition bringt es mit sich, daß das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird« (Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 610). Diese Lektüreempfehlung gilt auch für die Novelle.

29 Gesammelte Werke, Bd. 10, S. 838.

30 Mit Bezug auf die hier weitgehend beiseite gelassenen intertextuellen Bezüge der Novelle beschreibt auch Böschenstein »Manns Verfahren, eine synkretistische Kombination der kulturellen Traditionen und Symbolbereiche herzustellen, die zwar aus präzisen Details montiert wird, in der Gesamtwirkung indessen bewußt Verschwommenheit anstrebt« (Böschenstein, S. 93).

erwähnt, das zunächst nur wie ein realistisches Element des Szenenhintergrundes wirkt:

»Ein photographischer Apparat, scheinbar herrenlos, stand auf seinem dreibeinigen Stativ am Rande der See, und ein schwarzes Tuch, darübergebreitet, flatterte klatschend im kälteren Winde.« (TV 523)

Terence J. Reed kommentiert: »Der verlassene Gegenstand mag einfach zur verfrüht herbstlichen Stimmung gehören, könnte aber mit seinem ›dreibeinigen Stativ‹ auf den Dreifuß des Apoll anspielen, der nach Aschenbachs dionysischer Verirrung ›herrenlos‹ geworden ist.«³¹ Damit ist die Bedeutung des photographischen Apparates jedoch nicht ausgeschöpft. Für ein beiläufiges szenisches Motiv wirkt seine Erwähnung recht unmotiviert. Warum befindet sich das Gerät, das doch wohl kommerziellen Zwecken dienen dürfte, noch am »fast verlassenen Lustorte« (TV 523)? Es steht »scheinbar herrenlos« da – der Ausdruck »scheinbar« anstelle des (aus empirischer Perspektive) sprachlich korrekten »anscheinend« suggeriert bereits, der Apparat werde entgegen dem Anschein sehr wohl kontrolliert. »Am Rande der See« steht der Apparat, unmittelbar in der Nähe des »Elementes«, dessen mythisch-symbolische Konnotationen bereits dargestellt worden sind. »Schwarz« ist das über den Apparat gebreite Tuch, so wie die Farbe der sargähnlichen Gondel, mit der Aschenbach vom seltsamen Gondolieri zum Lido gefahren worden war (TV 464). Auffällig ist ferner die Beschreibung dieses schwarzen Tuches: es »flatterte klatschend im kälteren Winde«. Durch die Metrisierung (drei Daktylen und ein Trochäus: ein verkürzter epischer Hexameter) wird diese Passage aus der Prosaumgebung herausgehoben. Vier Seiten zuvor, als Aschenbachs Irrweg durch Venedig beschrieben wird, heißt es (anfangs ebenfalls metrisch geregelt):

»Flattern, Klatschen und Sausen umgab das Gehör, und dem unter der Schminke Fiebernden schienen Windgeister üblen Geschlechts im Raume ihr Unwesen zu treiben, unholdes Gevögel des Meers, das des Verurteilten Mahl zerwühlt, zernagt und mit Unrat schändet.« (TV 519f.)

Hier wird auf die Harpyien angespielt, geflügelte weibliche Wesen aus der griechischen Mythologie, nach Erwin Rohdes Beschreibung »Windgeister einer besonders unheimlichen Art«, welche die Menschen an den Eingang zum Totenreich entführen.³² Wenn das schwarze Tuch des photographischen Apparats »klatschend im Wind flattert«, ist damit ein

³¹ Reed (Hg.), S. 145. Hellers Deutung des Stativs als Symbol von Aschenbachs Voyeurismus ist mir unverständlich (P. Heller, S. 44f.).

³² Rohde, I, S. 71-73.

mythischer Wind konnotiert, der Aschenbach in den Hades treiben soll. In welche Richtung es geht, ist auch vorgezeichnet: ins offene Meer hinaus (denn der Wind weht, vom Strand aus gesehen, »kräuselnde Schauer von vorn nach hinten«, TV 523). Aschenbach fragt sich einmal: »Woher kam und stammte der Hauch, der auf einmal so sanft und bedeutend, höherer Einflüsterung gleich, Schläfe und Ohr umspielte?« (TV 496) Die Antwort, welche die mythische Gemeinsamkeit von Wind und Meer bestätigt, wird wenige Seiten zuvor gegeben, wenn es heißt, daß Okeanos »sanft kühlenden Anhauch [...] aufsteigen läßt« (TV 488, ebenso 496). Der Wind gehört wie das Meer zur numinosen Macht, die Aschenbach bedrängt.

Zwei Seiten nach der Erwähnung des photographischen Apparates und wenige Zeilen vor dem Ende der Erzählung heißt es von Tadzio, er stehe »mit flatterndem Haar dort draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen«, während der sterbende Aschenbach sich aufmache, seinem »Psychagog« ins »Verheißungsvoll-Ungeheure« zu folgen (TV 524). Ebenso wie die Harpyien ist damit auch Tadzio über die gemeinsamen Merkmale ›Flattern‹ und ›Wind‹ mit dem Photoapparat verbunden.

So darf wohl der photographische Apparat als Teil der mythisch-übernatürlichen Reihe des fundamentalen Paradigmas gedeutet werden. Die numinose Macht, die Aschenbach (in finaler Perspektive) im Laufe seiner Reise in den verschiedensten Formen bedrängte, steht nun in Form des Apparates selbst am Strand, um die letzte Szene von Aschenbachs ›Heimsuchung‹ zu beobachten. Der Apparat ist ihr Auge, so wie Tadzio ihr als ›Psychagog‹ dient.

Metonymische und metaphorische Konnotationen

Neben den symbolischen suggerieren auch metonymische und metaphorische Bezüge ein mythisch-übernatürliches Verständnis des Geschehens. Im Unterschied zur gerade dargestellten symbolischen stellen die metaphorischen und metonymischen Relationen Bezüge zwischen konkreten Gegenständen oder Personen innerhalb der erzählten Welt her. Während die metonymische Relation auf der semantischen oder pragmatischen Nähe (zeitliche, räumliche oder kausale Kontiguität) der Relata beruht, liegt der metaphorischen ein Verhältnis der Ähnlichkeit (d.h. der partiellen Merkmalsgleichheit) zugrunde.³³ So ist die Relation zwischen dem Meer

³³ Siehe Jakobson, bes. S. 254-259. In der »Einführung in den Zauberberg« (1939) unterscheidet Mann zwei Arten des Leitmotivs, eine »bloß naturalistisch-charakterisieren-

und Tazio metonymisch (Tazio hält sich »am Rande« oder »in der Nähe« des Meeres auf), die Beziehung zwischen dem fremdartigen Wanderer in München und dem unheimlichen Gondoliere in Venedig dagegen metaphorisch, insofern die Figuren durch gemeinsame Merkmale verbunden sind: Der Wanderer ist rothaarig und rotbewimpert, mäßig hochgewachsen und mager, stumpfnäsiger, wirkt wild, fremdartig, er bleckt seine weißen Zähne und trägt einen Basthut (TV 445f.) – der Gondoliere hat rötliche Brauen, ist eher schwächling, mit kurz aufgeworfener Nase, wirkt brutal und fremdartig, entblößt die weißen Zähne und trägt einen Strohhut (TV 465f.). Weitere Beispiele für metonymische Konnotationen sind bereits im Abschnitt über die antithetische Grundstruktur der Erzählung genannt worden und brauchen hier nicht wiederholt zu werden.

Die metaphorische Konstruktion des mythischen Zusammenhangs sei hier am Beispiel der Farbe Rot illustriert. Wenn es am Schluß der Novelle heißt: »Tazio ging schräg hinunter zum Wasser. Er war barfuß und trug seinen gestreiften Leinenanzug mit roter Schleife« (TV 524), dann ist das Rot der Schleife, beziehungslos gelesen, nur ein realistisches Detail. Im Kontext gelesen enthüllt es sich jedoch als funktionales Element eines komplexen Verweisungszusammenhangs.³⁴ Als charakterisierendes Merkmal Tazios war das Rot bereits vorher verwendet worden: »mit rotseidener Masche« (TV 474); »die rote Masche auf seiner Brust war nicht zu verfehlen« (TV 477); »mit roter Masche« (TV 486). Auch auf Tazios Umgebung färbt das Rot metonymisch ab: Seine Gouvernante hat ein rotes Gesicht (vgl. TV 471), die Schwestern »gerötete Augen« (TV 473, 481). Die suggestive Kraft der roten Farbe ist implizit im (zweiten) organischen Traum Aschenbachs enthalten, der den »Heimgesuchten« »entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen« (TV 517) zurückläßt: »Qualmige Glut«, »Blut«, »Flammen« und »stiebende Fackelbrände«

de, sozusagen mechanische« und eine »symbolische« (Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 611; vgl. Kristiansen, S. 829-831; »Leitmotiv« mit Erika A. Wirtz als »Selbstzitat innerhalb desselben Werkes« zu definieren [Wirtz, S. 65], ist unbefriedigend). Die »mechanische« Art ist das epitheton ornans, das stehende Beiwort zur formelhaften Charakterisierung einer Figur, einer Szene oder eines Sachverhalts; in »Der Tod in Venedig« wird es nur gelegentlich verwendet – so wird etwa der venezianische Hotelmanager stets mit den Attributen »klein«, »leise« und »im Gehrock« charakterisiert (TV 467f., 482, 485). (Anders als das stehende Beiwort in Texten oraler Herkunft ist das »mechanische Leitmotiv« Manns nicht an einen invarianten Wortlaut gebunden.) In der Novelle dominiert stattdessen die »symbolische« Art des Leitmotivs. Abweichend von Manns Bezeichnung nenne ich diese zweite Art nicht »symbolisch« (dieser Terminus wird hier in anderem Sinn verwendet), sondern »metonymisch« und »metaphorisch« im Sinne Jakobsons.

³⁴ Hinweise zum Komplex »Rot« gibt Jendreich, S. 238, 245, 247. Reiss weist eine ähnliche Bedeutung des »Signals Rot« in »Doktor Faustus« nach (G. Reiss, S. 242-246).

(TV 515f.). Das »Sinnlichwerden der Schöpfung«, also das mythische Welttempfinden, erlebt Aschenbach morgens durch »jenes erste, süße Erröten der fernsten Himmels- und Meeresstriche«. Was mit »Rosenstreuen«, »rosigem Duft« und »Purpur« beginnt, wird im Laufe des Tages zu »Glut und Brunst und lodernde[n] Flammen« (TV 495f.). Beim abendlichen Schlagergesang des geheimnisvollen Straßensängers trinkt Aschenbach »rubinrot« funkelnden Granatapfelsaft (TV 506) – in der antiken Mythologie wird Persephone/Kore durch das Essen eines vom Unterweltgott Pluto gereichten Granatapfels auf ewig an das Todesreich gebunden.³⁵ Als Aschenbach in derselben Nacht »bei dem Rest seines Granatapfel-Getränks« sitzt und die Zeit ihm »zerfällt«, erinnert er sich an die Sanduhr im Haus seiner Kindheit, das »bedeutende Geräthen«: »Lautlos und fein rann der rostrot gefärbte Sand durch die gläserne Enge, und da er in der oberen Höhlung zur Neige ging, hatte sich dort ein kleiner, reißender Strudel gebildet« (TV 511). Zu Beginn seines Venedig-Aufenthaltes frühstückt Aschenbach »große, vollreife Erdbeeren« (TV 477); die tödliche Cholerainfektion holt er sich später ebenfalls durch »Erdbeeren, überreife und weiche Ware« (TV 520). Der falsche Jüngling auf dem Dampfer von Pola nach Venedig trägt eine rote Krawatte und hat zum Ekel Aschenbachs »mattes Karmesin« auf den Wangen (TV 459f.); als er selbst bereits Tazio verfallen ist, bekommt Aschenbachs Haut durch die kosmetische Behandlung des Hotelcoiffeurs ebenfalls ein »zartes Karmin, seine Lippen, blutarm soeben noch, [schwellen] himbeerfarben«, und er trägt jetzt ebenfalls eine rote Krawatte (TV 519). Schließlich ist auch die Reihe der fremdartigen Nebenfiguren unter anderem durch das gemeinsame Merkmal »rot« verbunden: Der Wanderer gehört »zum rothaarigen Typ«, seine Augen sind rotbewimpert (TV 445f.); die roten Attribute des falschen Jünglings wurden soeben beschrieben; der Straßensänger trägt rotes Haar und rötliche Brauen (TV 507f.); auch der Gondoliere hat »rötliche Brauen« (TV 465).

Die Verwendung der Farbe Rot zeigt, wie in der erzählten Welt von »Der Tod in Venedig« konkrete Gegenstände durch metaphorische Verknüpfungen mit Konnotationen versehen werden, die auf den Bereich des Numinosen verweisen. Dabei ist der konkrete »Träger« der konnotativen Bedeutungen für seine semantische Funktion zweitrangig, denn die Verbindung von denotativer und konnotativer Bedeutung ist arbiträr. Das

³⁵ Siehe Rohde, I, S. 242. Reed ([Hg.], S. 143) verweist auf den »Zauberberg«, wo Settembrini Castorp mit Bezug auf Granatäpfel belehrt, daß »die Unterirdischen wissen, daß, wer von den Früchten ihres Reiches kostet, ihnen verfallen bleibt« (Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 493).

Attribut ›rot‹ konnotiert nur die Zugehörigkeit zum numinosen Bereich. Das Rot der infizierten Erdbeeren signalisiert den physischen Tod; Aschenbachs himbeerfarbene Lippen seinen moralischen Verfall; der rostrote Sand Aschenbachs letztes Abenteuer (das ihn in einen späten ›Strudel‹ geraten läßt) und das Ende seiner Lebenszeit; ›rot‹ ist das Kennzeichen rauschhafter Wirklichkeitserfahrung (die Orgie, die sinnlich gewordene Schöpfung); ›rot‹ ist schließlich ständiges Attribut Tadzios wie auch der geheimnisvollen Nebenfiguren. Das Gemeinsame dieser Manifestationen der Chiffre ›rot‹ ist ihre Zugehörigkeit zum Komplex des Numinosen. Durch diesen gemeinsamen Bezug werden die einzelnen Manifestationen untereinander verbunden und reichern sich gegenseitig mit Sinn an: In Tadzios roter Masche ist das Erdbeerrot konnotiert, im Erdbeerrot Tadzios rote Masche und so fort. Jede Manifestation des Roten konnotiert jede andere Manifestation des Roten.³⁶

Doppelte Motivation und ambivalenter Sinn

In einem ersten Interpretationsschritt wurde die *antithetische Grundstruktur* von ›Der Tod in Venedig‹ aufgezeigt, in einem zweiten die *doppelte Motivation* des Geschehens. Nun soll in einem dritten Schritt plausibel gemacht werden, daß die doppelte Motivation zu einem *ambivalenten Sinn* der Novelle führt.³⁷

Aus empirischer Sicht nimmt die Geschichte ein schlechtes Ende, sie führt zu Aschenbachs physischem, psychischem und moralischem Verfall und schließlich zu seinem Tod. Diese negative Markierung im Sinne einer ›Tragödienkatastrophe‹³⁸ bleibt jedoch nicht ohne Gegengewicht. In

36 Gunter Reiss über Manns Technik der ›allegorischen Syntax‹ am Beispiel der Farbe Gelb im ›Doktor Faustus‹: ›Gelb steht also für einen bestimmten Sachverhalt, den es in seiner leitmotivischen Funktion überall dort repräsentiert, wo es im Roman auftaucht. Dabei ist dieses Motiv nicht begrenzt auf ausgewählte Phänomene. Seine Einsetzbarkeit ist beliebig, sofern es sich um die Koppelung mit Situationen, Dingen, Figuren etc. handelt. Seine Wirkungsweise folgt jedoch strikt der strukturellen Ordnung, die durch die ›allegorische Syntax‹ vorgeschrieben ist. Dabei ist die Wahl des Zeichens selbst willkürlich. Erst durch die Integrierung in den ›allegorisierten‹ Verweisungszusammenhang des Romans wird es in seiner Funktion als Leitmotiv eingesetzt und zur Verkörperung eines Sinnes, mit dem es ansonsten wenig oder nichts gemein hat, deklariert‹ (G. Reiss, S. 232f.).

37 Lehnert unterscheidet die ›steigende Strukturlinie‹ der ›mythischen Züge und Motive‹ von der ›fallenden‹ der ›Züge und Motive der Entwürdigung, der Krankheit und des Verfalls‹ (Lehnert, S. 109). Mit Bezug auf die Textgenese spricht auch Reed von ›ambiguity in the word's more dubious sense: [...] uncertainty of meaning, disunity‹ (Reed, Uses, S. 173).

38 Pütz, S. 11; ähnlich Dierks, S. 233.

mythisch-finaler Perspektive erscheint die Entwicklung zumindest zwiespältig. Zwar gibt es auch hier Elemente, die mit negativen Merkmalen belegt sind: Die Reihe der unheimlichen Nebenfiguren ist ›herrisch‹, ›wild‹ (TV 446), ›von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie‹, ›schroff‹, ›überheblich‹ (TV 466), von ›tückischer Unterwürfigkeit‹ und ›drohend‹ (TV 508). Auch die kurz vor Schluß evozierten Harpyien sind negativ charakterisiert: ›Windgeister üblen Geschlechts, [...] unholdes Gevögel des Meers, das des Verurteilten Mahl zerwühlt, zernagt und mit Unrat schändet‹ (TV 519f.). Doch andererseits wird der Komplex des Numinosen auch positiv markiert. Seine negativen Attribute scheinen dann nur oberflächlich einen positiven Grund zu verdecken. Aschenbach wird dieser Sicht zufolge nicht zum ›Würdelosen‹, wie der Erzähler meint, sondern zum ›Enthusiasmierten‹ (TV 491), der in Tazio ›ein Gleichnis der ewigen Schönheit erblickt‹ (TV 491), dem die Tage in Venedig ›im ganzen seltsam gehoben und mythisch verwandelt‹ (TV 496) sind. Aschenbach fühlt sich hier,

›als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen, sondern immer sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen läßt und in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampfflos und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht‹. (TV 488)

Aschenbachs Tod ist in empirischer Perspektive Folge der Cholerainfektion und Endpunkt seiner zunehmenden Zerrüttung, in mythischer Perspektive hingegen ein Aufbruch ins ›Verheißungsvoll-Ungeheure‹ (TV 525), in den unbestimmt-numinosen Bereich, zu dem Aschenbach im Verlauf der Handlung immer stärker hingezogen worden ist, bis Tazio, sein ›Psychagog‹ (TV 525), ihn endgültig überführt. In diesem nicht nur zweideutig motivierten, sondern auch evaluativ ambivalent markierten Ende drückt sich der ambivalente Sinn der gesamten Erzählung aus zwischen (empirischer) katastrophischer *Verfallsgeschichte* und (mythischer) erfolgreicher *Initiationsgeschichte*.

Die Initiationsgeschichte, in der das empirische Geschehen ›mythisch verwandelt‹ (TV 496) erscheint, weist allerdings Züge auf, die der übernatürlichen Initiation Aschenbachs einen psychologischen Sinn geben. Der numinose Bereich ist in der Novelle nicht nur agierendes Subjekt, sondern auch Stellvertreter-Objekt einer Regressionstendenz.³⁹ Das zeigt sich besonders an Aschenbachs Verhältnis zu einer der wichtigsten Manifestationen des Numinosen in der Novelle: dem Meer, an dessen

39 Siehe Kohut und P. Heller, S. 41.

»Brust des Einfachen, Ungeheueren« Aschenbach »sich bergen« möchte (TV 475).⁴⁰

Das ästhetisch-metaphysische Bedürfnis Aschenbachs muß wohl auch als Regressionswunsch verstanden werden, der den im »starrten, kalten und leidenschaftlichen Dienst« (TV 448) der Kunst stehenden Leistungsethiker eine Geborgenheit im Mythischen suchen läßt, die sein Leben nicht bietet. Die final motivierte numinose Geschichte befriedigt diesen Wunsch mehr als die kausale. Zwar ist auch in der kausalempirischen Geschichte von Aschenbachs Untergang die Zufälligkeit des Geschehens in ein ästhetisch organisiertes Ganzes gebracht. Doch erst aus der Perspektive der finalen Motivierung erscheinen die Ereignisse, denen Aschenbach zum Opfer fällt, *innerhalb* der erzählten Welt als Ergebnis des allmächtigen Willens einer transempirischen Macht, die die Fäden des Geschehens in Händen hält. Aschenbachs Ende erscheint so wie ein *Ziel* und erhält einen intentionalen Sinn, den sein Choleratod nicht hat.

In diesen Zusammenhang paßt, daß Aschenbach als Künstler beschrieben wird. Der Psychoanalytiker Ernst Kris beschreibt künstlerische Werke als Ergebnisse einer kontrollierten Regression (»self-regulated regression«).⁴¹ In einer bewußten Steuerung unbewußter Dynamik unterwerfe sich der Künstler einer psychisch und zeitlich begrenzten Ich-Regression, mit deren Hilfe er vergangene Stadien der Persönlichkeitsentwicklung wiederholen und künstlerisch nutzbar machen könne; dabei wird insbesondere die Ich-Funktion des Realitätsprinzips (»reality testing«⁴²) eingeschränkt: »The feeling of triumph and release from tension remind the individual of a phase in his development in which passivity was a precondition of total gratification, and in which the hallucinated wish fulfillment became reality: the period of nursing«. Regressive »Inspiration« und Ich-kontrollierte »Elaboration« bestimmen zusammen den kreativen Prozeß. Akzeptiert man diese Auffassung, dann erhält die riskante Positionierung der Kunst am Rande des »Elementes« einen tiefenpsy-

40 In Manns zwei Jahre älterem essayistischem Text »Süßes Schlaf« ist die Verbindung von Regressionstendenz und Meer deutlich vorgezeichnet. Das Bett wird dort als »metaphysisches Möbelstück« bezeichnet, »worin wir, unbewußt und mit emporgezogenen Knien wie einst im Dunkel des Mutterleibes wieder angeschlossen gleichsam an den Nabelstrang der Natur Nahrung und Erneuerung an uns ziehen auf geheimnisvollen Wegen... Ist es nicht wie ein Zaubernachen, [...] in dem wir jeden Abend hinausschaukeln auf das Meer des Unbewußtseins und der Unendlichkeit? [...] Das Meer! Die Unendlichkeit! Meine Liebe zum Meer [...] ist so alt wie meine Liebe zum Schlaf, und ich weiß wohl, worin diese beiden Sympathien ihre gemeinsame Wurzel haben« (Gesammelte Werke, Bd. 11, S. 336; s. Dierks, S. 42f.).

41 Kris, S. 318.

42 Ebd., S. 313; vgl. ebd., S. 253f.

chologischen Sinn, indem sie das »Künstlertum«, wie der Erzähler sich ausdrückt, als »tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit« (TV 494) darstellt. Allerdings ist, wie aus meiner Textanalyse hervorgeht, die regressive Tendenz nicht im Sinne einer individuellen Projektion auf die subjektive Figurenperspektive Aschenbachs begrenzt. Die deutlichsten Signale, die der (implizite) Autor für das Wirken numinoser Mächte gibt, sind nicht für den Protagonisten der Novelle, ja nicht einmal für ihren Erzähler, sondern nur für den Leser zu erkennen. In mythischer Perspektive weist die erzählte Welt quasi-objektiv den Charakter einer Regressionsphantasie auf.

Die Affinität von finaler Motivierung des Geschehens und einer erzählten Welt, die insgesamt im Stile einer Regressionsphantasie gezeichnet ist, läßt sich durch einen Blick auf Jean Piagets Untersuchungen zur Genese des kausalen Denkens in der kognitiven Entwicklung des Kindes bekräftigen. Im Stadium der »konkreten Operationen« (zwischen zwei und acht Jahren) führt der allgemeine Charakterzug des kindlichen Weltbildes, sein »Egozentrismus«, bei der Erklärung von Geschehen zu einem »prä-kausalen Denken«. Anstelle kausaler Mechanismen nimmt das Kind durchweg psychologisch-finale Verursachungen an. Jedes Geschehen wird intentional erklärt als direktes Ergebnis einer spontanen Handlung, die, zumindest anfangs, immer auch im Zusammenhang mit dem Kind selbst steht. Ein nichtintendiertes, rein kausal determiniertes Geschehen liegt offenbar ebenso außerhalb seiner Vorstellungsvermögens wie das Konzept des Zufalls. An die Stelle eines »post hoc« wird stets ein (finales) »propter hoc« gesetzt.⁴³ Piaget: »En effet, tous les formes précédentes de causalité font appel soit à des motifs ou des intentions, soit à des émanations occultes ou à des fabrications mystiques.«⁴⁴

Neben dem Finalismus lassen sich auch andere wichtige Merkmale des kindlichen Egozentrismus im – mythisch verstandenen – Novellengeschehen wiederfinden. Der »Animismus« verschränkt die Bereiche des Physischen und des Psychischen, indem er leblose Dinge zu lebenden und beseelten Wesen anthropomorphisiert. Auch das »magische Denken« überspielt die Grenze von Physischem und Psychischem, indem es psychischen Prozessen eine unmittelbare physische Wirksamkeit zuerkennt.

43 Die notorischen Warum-Fragen der Vier- bis Sechsjährigen fragen nicht nach kausalen, sondern nach finalen Begründungen, sind genaugenommen Wozu-Fragen, nicht Wie-Fragen.

44 Piaget, Causalité, S. 297; s. ebd., S. 292-316 und Piaget, Représentation, Chap. 4. Die Auffassung vom kindlichen Egozentrismus ist nicht an Piagets spezielle Stadientheorie gebunden; vgl. z.B. Rolf Oerter, Moderne Entwicklungspsychologie, Donauwörth¹⁹1982, S. 312-321.

Beide Anschauungsformen sind präsent, wenn es von der Gondel des unheimlichen Fährmanns, die Aschenbach nach seiner Ankunft zum venezianischen Lido bringt, heißt: »Ein Bann der Trägheit schien auszugehen von seinem [Aschenbachs] Sitz, von diesem niedrigen, schwarzgepolsterten Armstuhl« (TV 466). Mit charakteristischer Einschränkung (»schien«) wird hier dem Gondelsitz Intentionalität und eine immaterielle Wirkungskraft auf Aschenbachs Psyche zugeschrieben.

Folgt man der hier skizzierten Auffassung kindlichen Kausalitätsdenkens, dann wäre die Verbindung von finaler Motivation und regressivem Charakter des Geschehens in »Der Tod in Venedig« entwicklungspsychologisch begründbar: Das kausale Weltbild stellt erst eine späte Erscheinung der kognitiven Entwicklung dar; ihm geht eine präkausale Vorstellungswelt voraus, in der alles Geschehen nicht nur organisiert, sondern auf Zwecke hin organisiert erscheint, die allesamt auf das erlebende Ich gerichtet sind; eine Welt, in deren Zentrum man sich weiß, umsorgt und geführt von übermenschlich überlegener Hand. Auch in Manns Novelle erscheint – aus mythischer Sicht – das gesamte Geschehen finalistisch als Produkt einer allmächtigen Intention. So kann denn am Ende der sterbende Aschenbach zu Recht Tadzios Mimik und Gesten vorn am Meer auf sich beziehen – wie schon von Beginn an jeder Fremde, jedes Detail, jeder Zufall der Geschichte auf ihn bezogen gewesen waren:

»Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.« (TV 525)

6.

Zwischen Apokalypse und Wahn. Leo Perutz, »Der Marques de Bolibar« (1920)

»Wie soll ich ihn nennen, den rätselhaften Willen, der uns alle so elend und zu seinem Narren gemacht hat? Soll ich ihn Schicksal nennen oder Zufall oder ewiges Gesetz der Sterne?«
(MB 72)¹

Narrative Spannung

Perutz' schlanker Roman wurde in den Jahren 1918 und 1919 geschrieben, 1919 vom »Berliner Tageblatt« vorabgedruckt und 1920 im Albert Langen Verlag als Buch veröffentlicht. Er erreichte mit einer Gesamtauflage von 14.000 Exemplaren bis 1925 einen guten Absatz, wurde in den zwanziger Jahren zweimal verfilmt und 1930 in einer Bühnenfassung aufgeführt. Seit 1945 gab es zehn Neuauflagen.² Nicht nur beim breiten Publikum fand der Roman Anklang. Hermann Broch rezensierte ihn wohlwollend und faßte Perutz' Erzählweise treffend so zusammen: »Es ist eine Phantasie der Notwendigkeit, die damit abgerollt ist, eine Logik des Wunderbaren, die die dramatische Handlung und ihre Begründung zu jener Geschlossenheit bringt, die das Wesen des Künstlerischen ausmacht.«³ Ein ähnliches Resümee zog Egon Erwin Kisch: »Mit geradezu mathematischer

1 Zitate aus »Der Marques de Bolibar« im folgenden mit der Sigle »MB« und Seitenzahl nach der Ausgabe Wien/Hamburg 1986, deren Text dem (im Deutschen Exilarchiv verwahrten) originalen Typoskript folgt; die Neuauflage Hans-Harald Müllers, Wien/Darmstadt 1989, bietet einen vom Herausgeber veränderten Text.

2 Das ergibt meine Durchsicht der »Deutschen Bibliographie« seit 1945. Zur Druck- und Rezeptionsgeschichte des Romans s. Leo Perutz 1882–1957, S. 108–119, und H.-H. Müller/W. Schernus, S. 39f. Friedrich Torbergs Behauptung, Perutz sei »in der Zeit zwischen den beiden Kriegen [einer] der meistgelesenen Erzähler deutscher Sprache« gewesen (zitiert in Leo Perutz 1882–1957, S. 399), ist allerdings unhaltbar, s. Mandelartz, S. 2–4.

3 Broch, Leo Perutz: Der Marquis [sic] de Bolibar, in: Ders., Schriften zur Literatur 1: Kritik, Frankfurt a.M. 1975 (= Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/1), S. 360f., hier S. 361 (Erstdruck 1920).

PALAESTRA

UNTERSUCHUNGEN AUS DER DEUTSCHEN
UND SKANDINAVISCHEN PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON ERICH SCHMIDT UND ALOIS BRANDL

Herausgegeben von

Dieter Cherubim, Fritz Paul, Horst Turk,
Christian Wagenknecht

Band 298

Matías Martínez
Doppelte Welten

VANDENHOECK & RUPRECHT
GÖTTINGEN · 1996

Doppelte Welten

Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens

von

Matías Martínez

VANDENHOECK & RUPRECHT
GÖTTINGEN · 1996