

KAROL SAUERLAND

***Der Tod in Venedig* eine Entgrenzung?**

Im vorliegenden Aufsatz versucht der Verfaaser die Frage, inwieweit wir es im Falle der Novelle *Tod in Venedig* mit einer Entgrenzung zu tun haben, zu beantworten, wobei er sehr genau Aschenbachs Versuche verfolgt, mit Tazio in einen näheren Kontakt zu treten, was jedes Mal misslingt.

***Death in Venice* – the dissolution of boundaries?**

In the following article, the author discusses the extent to which the phenomenon of ‘Entgrenzung’ occurs in the novella *Death in Venice*. To do so, he carefully interprets Aschenbach’s attempts to establish a closer relationship with Tazio, which fail every time.

Nowela *Śmierć w Wenecji* – zniesienie granic?

W niniejszym artykule autor podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu mamy w noweli *Śmierć w Wenecji* do czynienia ze zjawiskiem ‘Entgrenzung’; w tym celu poddaje on dokładniej interpretacji prób Aschenbacha nawiązania bliższego kontaktu z Taziem. Kończą się one jednak każdorazowo niepowodzeniem.

Kann man Gustav Aschenbachs Liebe zu Tazio mit dem Begriff Entgrenzung umschreiben? Sie flammte in ihm plötzlich auf, so wie die des 72-jährigen Goethe zu der siebzehnjährigen Ulrike von Levetzow, die Thomas Mann ursprünglich als Vorwurf zu einer Erzählung nehmen wollte.¹ Der Unterschied ist jedoch nicht nur, dass Aschenbach etwa zwanzig Jahre jünger ist, als es Goethe 1821 war, und dass es sich im *Tod in Venedig* um einen sehr jungen, etwa vierzehnjährigen Knaben handelt, sondern dass Goethe seine Liebe keineswegs als etwas Ausschließendes, Verbotenes empfand. Schließlich hatte er Großherzog Carl

¹ Vgl. Thomas Manns Brief an Carl Maria Weber vom 4. Juli 1920 (MANN 1979:179).

August 1823 gebeten, um die mittlerweile neunzehnjährige Ulrike von Levetzow zu werben. Im Falle von Thomas Mann könnte man dagegen von Entgrenzung sprechen, wenn man die Situation der Homosexualität in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Betracht zieht. Die Forschung verweist sowohl auf den Fall Oscar Wilde, den Selbstmord Friedrich Alfred Krupps 1902 wegen des Umgangs mit ‚Lustknaben‘, die Eulenburg-Affäre, die Maximilian Harden ‚aufgedeckt‘ hatte, als auch darauf, wie vorsichtig sich sowohl André Gide wie auch Proust zu dieser Zeit noch äußerten.² „Im wilhelminischen Reich war“, konstatiert TERENCE J. REED, mithin „die homosexuelle Liebe, gelinde gesagt, ein heikles Thema“ (MANN 2004:366; vgl. auch BAHR 1991:54-58). Aber Thomas Mann hat sich dem Heiklen, das die körperliche Berührung dargestellt hätte, geschickt entzogen. Zwar erwarten mit Homosexualität vertraute Leser und Leserinnen ständig, dass es dazu kommt, jedoch immer wieder zieht sich Aschenbach im letzten Augenblick zurück.³ Es ist mit einem Wort eine eigenartige Entgrenzung.⁴

Aschenbach bemerkt den Jungen gleich am ersten Abend: „Mit Erstaunen“ stellt er fest, „daß der Knabe vollkommen schön war“. Sofort denkt er an griechische Jünglingsstatuen aus der klassischen Epoche: „Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinsten Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der

² Heinrich Detering versucht recht überzeugend, Thomas Manns Novelle *Tonio Kröger* mit Oscar Wildes *Das Bildnis Dorian Grays*, das 1902 ins Deutsche übersetzt wurde, in einen Zusammenhang zu bringen (vgl. DETERING 1994).

³ Für die meisten in der Thomas-Mann-Kritik und -Forschung scheint es selbstverständlich zu sein, dass es zu keiner Berührung und auch zu keinem Wortwechsel kommt, dass Keuschheit und Tadzio als ‚Sinnbild‘ des schönen Knaben oberste Gebote bleiben. Auf Seiten der erklärten Homosexuellen dürfte dagegen Stephan Georges Urteil über die Novelle charakteristisch sein: das Heiligste bzw. Höchste wird „in die Sphäre des Verfalls hinabgezogen“ (BÖHM 1991:21).

⁴ Der Begriff Entgrenzung suggeriert die Aufhebung aller Grenzen. Im Falle der Homosexualität wird für die heterosexuell eingestellte Gesellschaft die von ihr bestimmte Geschlechterordnung überschritten. Mit einer wirklichen Entgrenzung haben wir es erst dann zu tun, wenn alles erlaubt wäre. Die Orgie, das dionysische Fest oder die Walpurgisnacht wären Beispiele hierfür.

Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte“. Aschenbach setzt ihn auch gleich in Gegensatz zu seinen Schwestern, deren Kleidung „jede Gefälligkeit der Gestalt“ verhindert. „Das glatt und fest an den Kopf geklebte Haar ließ die Gesichter nonnenhaft leer und nichtssagend erscheinen“. Dagegen hatte man „sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim ‚Dornauszieher‘ lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken“ (MANN 1965:481). Der Vergleich mit dem Dornauszieher lässt natürlich aufhorchen. Es handelt sich immerhin um eine nackte Jünglingsgestalt, die als die schönste bewundert wurde. Zu den fallenden Locken wurde allerdings immer wieder bemerkt, dass diese nicht der geneigten Kopfhaltung folgen würden (vgl. FUCHS 1983:286).⁵ Aschenbach will jedoch den schönen Körper und die gelockten Haare in einem sehen. Der Dornauszieher erscheint ihm hierfür als eines der besten Symbole.

Als Aschenbach den Knaben am nächsten Morgen wieder erblickt, lenkt er sein Hauptaugenmerk erneut auf dessen Kopf, den er „die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz“ nennt, mehr noch, es sei „das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors, mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden Geringel des Haares dunkel und weich bedeckt“ (MANN 1965:485).

Auch für den Namen dieses Knaben kann sich Aschenbach begeistern. Vorerst hört er den mehr italienisch klingenden Namen Adgio, aber etwas später erfährt er, dass ein T hinzuzufügen ist. Es handle sich um den polnischen Kosenamen für Tadeusz.⁶ Den Kosenamen vernehmend, sucht er den Knaben und entdeckt ihn weit im Meer, wo er wohl als einziger schwimmt: Anfänglich erblickt er nur „seinen Kopf, seinen Arm, mit dem er rudern ausholte“. Sogleich rufen besorgte Frauenstimmen „Tadzio, Tadzio“ und auch „Tadziu“. Er kostet

⁵ WERNER FRIZEN macht darauf aufmerksam, dass Tadzio anfänglich wie der Dornauszieher nach unten blickt, aber schließlich Aschenbach anschaut. Noch dazu sei der erste Blick mit dem letzten verbunden, „der Aschenbach über die Schwelle des Todes locken wird“ (FRIZEN 1993:53).

⁶ Das Vorbild für Tadzio war Władysław Moes, in Wirklichkeit muss Thomas Mann mithin Władzio bzw. Władziu gehört haben. Auf die Spur von Tadzio/Tadeusz hat ihn Olga Meerson gebracht. Sie berief sich sowohl auf den Nationalhelden Tadeusz Kościuszko als auch auf das polnische Nationalepos *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz, was sicherlich bewirkte, dass Mann jegliche Zweifel an dem Namen, den er vernommen hatte, in den Wind schlug, zumal sie ihm schrieb, dass Tadeusz viel schöner klinge als Władysław (vgl. MANN 2004:463-465). Der Brief ist abgebildet in MANN 2004:464.

deren Rufe als eine schöne Melodie aus: die „weichen Mitlaute[]“ mit dem „gezogenen U-Ruf am Ende“, was in Aschenbachs Ohren „etwas zugleich Süßes und Wildes hatte: ‚Tadziu! Tadziu!‘“. (MANN 1965:490). Der Junge kehrt von weit draußen im Meer zurück, und Aschenbach sieht, wie Tadzio „mit den Beinen zu Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut“ zum Strand eilt. Er erkennt in ihm eine „vormännlich hold[e] und herb[e]“ Gestalt, „mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente“ entsteigend. Dieser Anblick gibt ihm „mythische Vorstellungen“ ein: Der Junge „war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter“ (MANN 1965:490). Die Lesenden werden erst einmal an Aphrodite, die „Schaumgeborene“, bzw. ihre römische Entsprechung Venus denken und nicht an das Aufsteigen eines männlichen Wesens aus dem Meere.⁷

Aschenbach schließt nun die Augen und lauscht einem „in seinem Innern antönenden Gesang“ (MANN 1965:490). Hier beginnt eine Verinnerlichung des Ganzen, die bis zum Ende der Novelle nicht abbricht, obwohl, wie gesagt, die Lesenden erwarten, dass es schließlich zu einer körperlichen Nähe zwischen beiden kommen wird.

Kurz darauf sieht Aschenbach Tadzio „vom Bade ausruhend, im Sande, gehüllt in sein weißes Laken, das unter der rechten Schulter durchgezogen war“, den Kopf hatte er „auf den bloßen Arm gebettet“ (MANN 1965:490). Man ist an Gemälde erinnert, die Frauen und nicht junge Männer nach dem Bade zeigen. Man merkt, dass es in der Malerei einfach an homoerotischen Bildern und Motiven fehlt.⁸

Der Blick von weitem scheint nun ein Ende zu nehmen. Tadzio tritt in einen engen Raum ein, so dass sich beide in nächster Nähe befinden. Zum „ersten Male so nah“, heißt es, so dass Aschenbach „ihn nicht in **bildmäßigen** Abstand, sondern genau, mit den Einzelheiten seiner Menschlichkeit wahrnahm

⁷ FRIZEN (1993:55) verweist darauf, dass die Liebesgöttin „in den antiken Quellen nicht selten in zwiegeschlechtlicher Gestalt“ auftrete, „als Aphrodite-Aphroditos oder schon als Hermaphrodit“. Das ist richtig, aber der Erzähler verwendet eindeutig eine männliche Form, wenn er von der „Geburt der Götter“ spricht.

⁸ JOHN MARGETTS meint, dass die antikisierenden homoerotischen Fotos Wilhelm von Gloedens, die Thomas Mann höchstwahrscheinlich kannte, eine Inspirationsquelle haben bilden können (vgl. MARGETTS 1989).

und erkannte“ (MANN 1965:491).⁹ Das Wort Menschlichkeit erstaunt. Soll es von Männlichkeit abgehoben werden?

Aschenbach bewundert Tazio nun nicht mehr wie ein Bildnis, eher wie eine antike Plastik¹⁰, an Winckelmann erinnernd.¹¹ Doch es bleibt bei einem kurzen Augenblick der Nähe. Jemand hat den Knaben angedreht, worauf dieser „mit unbeschreiblich lieblichem Lächeln“ antwortet, wengleich „mit niedergeschlagenen Augen“. Aschenbach kommentiert das Gesehene innerlich mit den Worten, dass Schönheit „schamhaft“ mache, um dann allerdings – ein wenig überraschend – zu bemerken, „daß Tazios Zähne nicht recht erfreulich waren: etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlich spröder Durchsichtigkeit, wie zuweilen bei Bleichsüchtigen“, ja, er sei „zart“ und zugleich „kränklich“, er werde „wahrscheinlich nicht alt werden“ (MANN 1965:491).

Wir haben es hier mit einem typischen Fin-de-siècle-Motiv zu tun.¹² Tazio erweist sich als eine leicht morbide Schönheit! Und Aschenbach durchdringt ein „Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung“ (MANN 1965:491). Dieses Gefühl wird nicht weiter kommentiert. Tazios Zähne werden in der Erzählung nicht noch einmal erwähnt. Es ist die umgekehrte Situation zu Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren*, in dem der Verlust eines oberen Vorderzahns darüber entscheidet, dass der Major endgültig auf eine Verbindung mit seiner jungen, in ihn verliebten Nichte Hilarie verzichtet (GOETHE 1991:448). Von ihren Zähnen erfahren wir dagegen nichts, man soll sie sich als die tadellose Schöne vorstellen, obwohl ihr Äußeres an keiner Stelle geschildert wird.

Nach seiner gewollt-ungewollten Rückkehr nach Venedig sucht Aschenbach noch intensiver Tazio mit den Augen, um ihn zu bewundern:

⁹ Hervorhebung von mir, K.S.

¹⁰ Der Knabe sei ein „göttliches Bildwerk“, erklärt Aschenbach entzückt nach einer ausführlichen Beschreibung seines nur mit einem Badeanzug bekleideten Körpers (MANN 1965:505).

¹¹ EBERHARD BAHR verweist in seinem Stellenkommentar auf ARNOLD HIRSCHS entsprechende Bemerkung in dessen Buch *Der Gattungsbegriff „Novelle“* (vgl. HIRSCH 1928:139) und fügt hinzu: „Winckelmanns Beschreibung der griechischen Altertümer in den Villen und Palästen Roms scheint Thomas Mann als stilistisches Vorbild gedient zu haben“ (BAHR 1991:48).

¹² „Wir wissen“, erläutert HELMUT KOOPMANN, „wie sehr die schlechten Zähne seit den ‚Buddenbrooks‘ ein Verfallssymptom sind, und wissen auch, daß dieser Verfall nicht nur biologischen Verfall signalisiert“ (KOOPMANN 1975:43).

Viel, fast beständig sah Aschenbach den Knaben Tadzio; ein beschränkter Raum, eine jedem gegebene Lebensordnung brachten es mit sich, daß der Schöne ihm tagsüber mit kurzen Unterbrechungen nahe war. Er sah, er traf ihn überall: in den unteren Räumen des Hotels, auf den kühlenden Wasserfahrten zur Stadt und von dort zurück, im Gepränge des Platzes selbst und oft noch zwischenein auf Wegen und Stegen, wenn der Zufall ein übriges tat. Hauptsächlich aber und mit der glücklichsten Regelmäßigkeit bot ihm der Vormittag am Strande ausgedehnte Gelegenheit, der holden Erscheinung Andacht und Studium zu widmen. Ja, diese Gebundenheit des Glückes, diese täglich gleichmäßig wieder anbrechende Gunst der Umstände war es so recht, was ihn mit Zufriedenheit und Lebensfreude erfüllte, was ihm den Aufenthalt teuer machte und einen Sonntag so gefällig hinhaltend sich an den anderen reihen ließ. (MANN 1965:500)

Und es sind nur drei oder vier Stunden, „in denen die Sonne zur Höhe stieg und furchtbare Macht gewann, in denen das Meer tiefer und tiefer blaute und in denen er Tadzio sehen durfte“ (MANN 1965:500).

Schließlich ergibt sich noch einmal die Möglichkeit eines unmittelbaren Treffens, eines Gesprächs oder gar einer Berührung. Doch Aschenbach schreckt im letzten Augenblick zurück:

Es war am folgenden Morgen, daß er, im Begriff das Hotel zu verlassen, von der Freitreppe aus gewahrte, wie Tadzio, schon unterwegs zum Meere – und zwar allein –, sich eben der Strandsperrre näherte. Der Wunsch, der einfache Gedanke, die Gelegenheit zu nutzen und mit dem, der ihm unwissentlich so viel Erhebung und Bewegung bereitet, leichte, heitere Bekanntschaft zu machen, ihn anzureden, sich seiner Antwort, seines Blickes zu erfreuen, lag nahe und drängte sich auf. Der Schöne ging schlendernd, er war einzuholen, und Aschenbach beschleunigte seine Schritte. Er erreicht ihn auf dem Brettersteig hinter den Hütten, er will ihm die Hand aufs Haupt, auf die Schulter legen und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase schwebt ihm auf den Lippen: da fühlt er, daß sein Herz, vielleicht auch vom schnellen Gang, wie ein Hammer schlägt, daß er, so knapp bei Atem, nur gepreßt und bebend wird sprechen können; er zögert, er sucht sich zu beherrschen, er fürchtet plötzlich, schon zu lange dicht hinter dem Schönen zu gehen, fürchtet sein Aufmerksamwerden, sein fragendes Umschauen, nimmt noch einen Anlauf, versagt, verzichtet und geht gesenkten Hauptes vorüber. (MANN 1965:505)

Zu einer wirklichen Nähe soll es nicht mehr kommen, doch Aschenbach bildet sich ein, dass „Teilnahme und Aufmerksamkeit nicht völlig unerwidert blieben“. Was mag ihn wohl bewogen haben, fragt er sich, wenn Tadzio „morgens am Strande erschien“, nicht „den Brettersteg an der Rückseite der Hütten zu benützen, sondern nur noch auf dem vorderen Wege, durch den Sand, an Aschenbachs Wohnplatz vorbei und manchmal unnötig dicht an ihm vorbei, seinen Tisch, seinen Stuhl fast streifend, zur Hütte der Seinen zu schlendern?

Wirkte so die Anziehung, die Faszination eines überlegenen Gefühls auf seinen zarten und gedankenlosen Gegenstand?“ (MANN 1965:509). Und zuweilen treffen sich ihre Blicke:

Sie waren beide tiefernst, wenn das geschah. In der gebildeten und würdevollen Miene des Älteren verriet nichts eine innere Bewegung; aber in Tadzios Augen war ein Forschen, ein nachdenkliches Fragen, in seinen Gang kam ein Zögern, er blickte zu Boden, er blickte lieblich wieder auf, und wenn er vorüber war, so schien ein Etwas in seiner Haltung auszudrücken, daß nur Erziehung ihn hinderte, sich umzuwenden. (MANN 1965:509)

Und dann kommt die „Sekunde“, in der sich Aschenbach angelächelt fühlt: „[...] sprechend, vertraut, liebezend und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten“. Es sei das „Lächeln des Narziß“ gewesen, „der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt, – ein ganz wenig verzerrtes Lächeln, verzerrt von der Aussichtslosigkeit seines Trachtens, die holden Lippen seines Schattens zu küssen, kokett, neugierig und leise gequält, betört und betörend“ (MANN 1965:510).

Aschenbach hält dies nicht aus. Er flieht in das Dunkel des Parks und ruft innerlich: „Du darfst so nicht lächeln! Höre, man darf so niemandem lächeln!“, um dann aber „Ich liebe dich!“ zu flüstern (MANN 1965:510f.). Nun wird er nicht mehr nur „die holden Lippen seines Schattens“ küssen wollen. Mit dem leidenden Liebesbekenntnis endet das vierte und vorletzte Kapitel.

Das Nicht-Zustande-Kommen einer Nähe erklärt Aschenbach mit dem Wunsch nach Aufrechterhaltung des Rauschhaften, das er in sich fühlt. Körperliche Berührung könnte den geistigen Rausch aufheben. Dieser ist zwar ohne den Körper nicht denkbar, aber als schöne Gestalt ist er hier nur dem Blick vorbehalten. Sie ist für Aschenbach „Standbild und Spiegel“, das „Schöne selbst“, die als „Gottesgedanken“, „reine Vollkommenheit“ erscheint, welche „im Geiste lebt“ und „zur Anbetung“ auffordert (MANN 1965:502). Gerade das ist der Rausch, dem sich Aschenbach „unbedenklich, ja gierig“ unterwirft. „Sein Geist kreiße, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf. Stand nicht geschrieben“, reflektiert Aschenbach, „daß die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge wendet? Sie betäube und bezaubere, hieß es, Verstand und Gedächtnis dergestalt, daß die Seele vor Vergnügen ihres eigentlichen Zustandes ganz vergesse und mit staunender Bewunderung an dem schönsten der besonnenen Gegenstände hangen bleibe: ja, nur mit Hilfe eines Körpers vermöge sie

dann noch zu höherer Betrachtung sich zu erheben“ (MANN 1965:502f.). Dieser Körper werde dann aber zu etwas Abstraktem, könnte man sagen, wenn Amor „es den Mathematikern“ gleichtue, „die unfähigen Kindern greifbare Bilder der reinen Formen vorzeigen“. So auch Gott, der sich, „um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend“ bediene, „die er zum Werkzeug der Erinnerung mit allem Abglanz der Schönheit schmückte und bei deren Anblick wir dann wohl in Schmerz und Hoffnung entbrannten“ (MANN 1965:503).

Hier kann sich Aschenbach auf Platons *Phaidros* berufen, den er im Geiste, sich in die Rolle des Sokrates versetzend, persönlich anspricht: „Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.“ (MANN 1965:503) Gleich darauf fügt er „das Feinste“ hinzu, welches Sokrates, der „verschlagene Hofmacher“ ausgesprochen habe: „daß der Liebende göttlicher sei als der Geliebte“, denn in jenem sei Gott, in diesem dagegen nicht (MANN 1965:504). Und der Schriftsteller habe das Glück, das Gefühl in Gedanken zu überführen. Dessen gewiss spürt Aschenbach plötzlich den Wunsch zu schreiben, in „Tadzios Gegenwart“. Er will beim Schreiben „den Wuchs des Knaben zum Muster“ nehmen, „seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen“ lassen, „der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige“ tragen, „wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug“ (MANN 1965:504). Der Eros sei im Worte! Und es gelingt ihm, „nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung“ zu formen, „jene anderthalb Seiten erlesener Prosa, [...] deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte“ (MANN 1965:505).

Trotz der Erkenntnis, dass es nur die Liebe zur schönen Gestalt – abstrakt ausgedrückt: zur Schönheit – ist, die den Dichter Worte formulieren lässt, eilt Aschenbach nach den gelungenen niedergeschriebenen anderthalb Seiten Tazio nach, um ihn zu berühren oder wenigstens mit ihm ins Gespräch zu kommen. Es gelingt nicht, wie bereits oben geschildert. Er ist bestürzt, „bestürzt wie ein Hahn, der angstvoll seine Flügel im Kampfe hängen lässt“ (MANN 1965:506). Er scheint sich einen Hahnenkampf vorzustellen, etwas ganz Entgegengesetztes zu seinen erhabenen Gedanken zuvor.¹³

¹³ Hahnenkampf ist die klassische Metapher für Kämpfe zwischen Männern, aber solch ein Kampf wäre hier unvorstellbar. Die hängenden Flügel illustrieren sein

Es kommt soweit, dass Aschenbach den Knaben bis hin zu der Tür seines Zimmers verfolgt. „[S]pätabends von Venedig heimkehrend“, macht er „im ersten Stock des Hotels an des Schönen Zimmertür halt“ und lehnt „seine Stirn in völliger Trunkenheit an die Angel der Tür“, gemeint ist wohl die Türklinke, die immer wieder seine Hand berührt hatte. Er vermag „sich lange von dort nicht zu trennen“, sogar auf die Gefahr, „in einer so wahnsinnigen Lage ertappt und betroffen zu werden“ (MANN 1965:515).

Man ist nicht verwundert, dass das, was man bis dahin platonische Liebe nennen konnte, am Ende mit seinem Traum völlig zusammenbricht, in dem, um im gelehrten Diskurs zu sprechen, das Dionysische über das Apollinische siegt.¹⁴

Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte. Nacht herrschte, und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmetterern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen U-Laut, alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: „*Der fremde Gott!*“ Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland, ähnlich dem um sein Sommerhaus. Und in zerrissenem Licht, von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, – und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuption, schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen. Männer, Hörner über den Stirnen, mit Pelzwerk geschürzt und zottig von Haut, beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel, ließen eiserne Becken erdröhnen und schlugen wütend auf Pauken, während glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stachelten, an deren Hörner sie sich klammerten und von deren Sprüngen sie sich jauchzend schleifen ließen. Und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem U-Ruf am Ende, süß und wild zugleich wie kein jemals erhörter: – hier klang er auf, in die Lüfte geröhrt wie von

Gefühl, eine Niederlage erlitten zu haben, wenngleich das von ihm Niedergeschriebene einen Sieg darstellt.

¹⁴ So erklärt ANDREA KOTTOW (2004:224) im *Das Scheitern der Körper/Geist-Dichotomie in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“* betitelten Kapitel ihrer Dissertation: „Die Geschichte Gustav von Aschenbachs kann als der allmähliche Verlust des apollinisch ausgerichteten Künstlers an die Verlockungen des Dionysischen gelesen werden.“

Hirschen, und dort gab man ihn wieder, vielstimmig, in wüstem Triumph, hetzte einander damit zum Tanz und Schleudern der Glieder und ließ ihn niemals verstummen. Aber alles durchdrang und beherrschte der tiefe, lockende Flötenton. Lockte er nicht auch ihn, den widerstrebend Erlebenden, schamlos beharrlich zum Fest und Unmaß des äußersten Opfers? Groß war sein Abscheu, groß seine Furcht, redlich sein Wille, bis zuletzt das Seine zu schützen gegen den Fremden, den Feind des gefaßten und würdigen Geistes. Aber der Lärm, das Geheul, vervielfacht von hallender Bergwand, wuchs, nahm Überhand, schwoll zu hinreißendem Wahnsinn. Dünste bedrängten den Sinn, der beizende Ruch der Böcke, Witterung keuchender Leiber und ein Hauch wie von faulenden Wassern, dazu ein anderer noch, vertraut: nach Wunden und umlaufender Krankheit. Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele beehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung. Schaum vor den Lippen, tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges. (MANN 1965:528-530)¹⁵

Fleischlicher lässt es sich nicht vorstellen.¹⁶ „Die Sprache der Körper“ scheint „alles zu beherrschen“, wie es ROLF GÜNTER RENNER (1987:21) formuliert. In der Hervorhebung des U-Lauts verbirgt sich der Wunsch, Tadzio möge wild werden; heißt es doch an einer Stelle in der Erzählung, dass dieses „Tadziu, Tadziu“ mit seinen „weichen Mitlauten, seinem gezogenen U-Ruf am Ende,

¹⁵ JOSEF HOFMILLER (1966:312f.) zeigt in seiner Interpretation der Mann'schen Erzählung, wie man diesen Traum in Daktylen auflösen kann. FRIZEN empfindet den Traum „wie eine künstlich in den Süden transportierte nordische Walpurgisnacht, vertont von dem Meister des *Tannhäuser*, parodiert durch den an Nietzsches Parodien geschulten Thomas Mann, weshalb auch der röhrende Hirsch [...] nicht fehlen darf“ (FRIZEN 1993:86f.).

¹⁶ Für GERHARD HÄRLE ist dieser „ausschweifende[] Traum‘ von gewaltiger phallicher, homosexueller Plastizität“ der „Höhepunkt“ der Novelle. In ihm verschmelzen „ästhetischer, kultureller und sexueller Exotismus zur Einheit der Zweideutigkeit“; „in ihr wird, in ‚tiefstem‘ triebhaftestem Sinn, das Objekt der Ausschweifung einbekannt als *der Knabe*, allerdings erst im Angesicht des dafür gern erduldeten Todes, der auch dieser Sünde Sold ist“ (HÄRLE 1988:158).

etwas zugleich Süßes und **Wildes** hatte“ (MANN 1965:490).¹⁷ Es ist so, als würde das u auf Unzucht und Untergang im letzten Satz hinstreben. Im Traum ist von „grauenhaft süß“ die Rede. Und endlich erscheint das obszöne Symbol, das über homoerotischen Beziehungen schwebt und jahrhundertlang nicht benannt werden durfte¹⁸, während die Alten damit furchtlos umzugehen wussten. Im Schaffen von Thomas Mann durfte es höchstens im Traum erscheinen. Das in ihm Geschilderte ist Entgrenzung schlechthin.

Der Traum nimmt jedoch insofern körperliche Gestalt an, als Aschenbach danach versucht, sich zu „verjüngen“. In Goethes *Der Mann mit fünfzig Jahren* hatte sich der Major gleich zu Beginn der Erzählung einer ‚Verjüngungskunst‘ unterworfen, die er aber bald aufgab. Im *Tod in Venedig* ist die Reihenfolge umgekehrt. Obwohl Aschenbach sicher sein kann, dass Tadzios Familie in Kürze abreisen wird, wünscht er, wie „irgendein Liebender“ zu gefallen und „empfand bittere Angst, daß es nicht möglich sein möchte. Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfums, er brauchte mehrmals am Tage viel Zeit für seine Toilette und kam geschmückt, erregt und gespannt zu Tische“ und besucht nun häufiger den „Coiffeur des Hauses“, lässt sich sogar sein Haar färben (MANN 1965:530f.). Damit stellt er sein bisher seriöses Künstlertum in Frage. Er ist sich dessen bewusst und macht aus der Not eine Tugend.

Die Künstler, meint er nun, müssen „notwendig in die Irre gehen, notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühles“ bleiben. Zwar ist diese Konstatierung mit einem Fragezeichen versehen, aber es folgt der von Aschenbach ausgesprochene Satz: „Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes,

¹⁷ Hervorhebung von mir (K.S.). HEINZ KOHUT meint, der Traum zeige, dass die „narzißtische Identifizierung“ mit Tazio unvollkommen bleibe, Aschenbachs Neid richte sich aber nicht gegen ihn, sondern gegen den „schlechten Vater“, verkörpert im „fremde[n] Gott‘ der Barbaren“ (KOHUT 1982:152f.). Gegen KOHUTS Interpretation des Traums spricht m.E. die Betonung des U-Lauts, der eindeutig auf Tazio verweist.

¹⁸ Ich übergehe hier die recht zahlreichen psychoanalytischen Interpretationen dieses Traums (vgl. WIDMAIER-HAAG 1999). Es sei an dieser Stelle nur auf die Interpretation von PETER DETTMERING verwiesen, demzufolge im Traum Aschenbachs tiefster Wunsch, sexuell erobert zu werden, zum Ausdruck komme (vgl. DETTMERING 1987:30).

zu verbotenes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?“ (MANN 1965:534).

Man hat den Eindruck, dass Aschenbach nach dieser Erkenntnis zu einer wirklichen homoerotischen Beziehung imstande gewesen wäre, hätte er nicht bereits seine Lebenskräfte verloren.¹⁹ Es ist eine Erkenntnis kurz vor dem Tode. Bis dahin hat ihm eine im Grunde genommen höchst keusche Auslegung der platonischen Schriften, vor allem des *Phaidros*, dazu gedient, seine Furcht vor einem Versuch, ein – wenn auch unschuldig, schamhaft zurückhaltendes – Verhältnis mit dem Knaben anzuknüpfen, mit den platonischen Ausführungen über die Liebe als Enthusiasmus zur Schönheit zu begründen. Dabei verstand er jedoch die Schönheit als ein Abstraktum bzw. erhob sie zu einem Abstraktum. Dass die Liebe zu einem schönen Knaben in den platonischen Texten als etwas Selbstverständliches gegolten hatte, wird verschwiegen. Aschenbach oder besser Thomas Mann tut so, als hätte es sie nicht gegeben, als hätte Sokrates nur das entwickeln wollen, was man später als platonische Liebe hinstellte, die mit der ursprünglichen Bedeutung nur wenig gemein hat. Dessen Ausgangsfrage war schließlich, was man vorziehen sollte: zu lieben oder geliebt zu werden.

Summa summarum, die Berufung auf Platon dient Thomas Mann letztendlich dazu, die homoerotischen Neigungen Aschenbachs und wohl auch die eigenen²⁰ durch Berufung auf höhere, geistige Werte zu kaschieren.²¹

¹⁹ INGE DIERSEN ist dagegen der Meinung, Aschenbach „unterliegt, nicht weil er liebt, auch nicht weil er homoerotisch liebt, sondern weil er seiner Leidenschaft nicht gewachsen ist“ (DIERSEN 1985:96).

²⁰ HERMANN KURZKE bemerkt hierzu: „Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Gelungenheit des *Tod in Venedig* der Wiederzulassung des verdrängten Themas der Homoerotik zu verdanken ist. Ein Krampf hat sich gelöst, frühere Bilder sind wiedergekommen, die aus der Lübecker Schulzeit“. KURZKE nennt namentlich Arnim Martens und Franz Wassermann (2001:193f.).

²¹ JOSEF HOFMILLER erklärt in seiner aus dem Jahre 1913 (!) stammenden Interpretation der Mann'schen Erzählung, dass es ein Knabe sein musste, denn wenn Aschenbach in Liebe zu einem jungen Mädchen entbrannt wäre, hätte er sich lächerlich gemacht. Wörtlich schreibt er: „Es durfte überhaupt keine Frau, kein Mädchen sein, jeder Schatten geschlechtlicher Sinnlichkeit hätte dies träumerisch-sehnsüchtige Zögern vor der Pforte des Todes ins Empfindsame verzerrt, es wäre bestenfalls eine schwache und elegante Flirtgeschichte in der Art Bourgets geworden. Es mußte sein wie eine letzte Liebeserklärung an das schöne Leben

Man setze Goethes *Mann von fünfzig Jahren dem Tod in Venedig* entgegen, d.h. jene Erzählung, die zu Thomas Manns Inspirationsquellen gehörte. Dort erklärt ein (nach heutigem Verständnis nicht volljähriges) Mädchen, die Nichte Hilarie, ihre Liebe zu dem Älteren. Eine Verbindung zwischen beiden wird als möglich angesehen, aber im weiteren Handlungsverlauf als unvernünftig abgelehnt. Es kommt zu einer nicht gerade heiß erwünschten Liaison mit dem jungen Flavio, dem Sohn des Majors, der sich nicht zu alt fühlt, eine neue Ehe einzugehen. Das ist alles möglich, weil heterosexuelle Beziehungen, zumal wenn sie mit einer Heirat besiegelt werden, keinem Verbot unterliegen. Das einzig Problematische sind die recht nahen Verwandtschaftsbeziehungen (Nichte/Onkel, Nichte/Neffe), die aber in der Erzählung selber nicht thematisiert werden. Goethe braucht keinerlei antike Quellen zu Hilfe zu nehmen, denn nichts ist zu kaschieren. Thomas Mann, der wie gesagt ursprünglich eine Novelle über die Liebe des fast 72 Jahre alten Goethe zu der siebzehnjährigen Ulrike von Levetzow verfassen wollte,²² kann dagegen seinen homoerotischen Neigungen, personifiziert im Schriftsteller Aschenbach, keinen freien Lauf lassen. Sie sind von Anfang an wortwörtlich dem Tode geweiht. Während im *Phaidros* der Eros die Liebenden in den antiken Götterhimmel fahren lässt,

selbst, das in der Gestalt eines schönen, fremdländischen Knaben verkörpert schien.“ (1966:308). HOFMILLER scheint sich mit dieser, wenn auch platonischen Liebe nicht abfinden zu wollen, denn sie brachte seiner Meinung nach Aschenbach in eine im Grunde genommen unakzeptable Verwirrung: „Dieser Schriftsteller, mehr als fünfzig Jahr alt, berühmt, sollte gefeit sein gegen krankhafte Torheit des täuschenden Gefühls, und siehe! ein paar Begegnungen werfen ihn aus dem Gleis, ein schöner Knabe, der etwas vom *bel idiot* hat, macht ihn zum Sklaven unziemlicher Triebe, zerstört all die mühsam geordnete Welt bürgerlicher Würde und Selbstbeherrschung, macht ihn zum kindischen Stutzer, läßt ihn, wie durch einen stupiden, höhnischen Zufall, auf dem Sande, vor einem verlassenen Badehotel enden. Der Künstler bleibt im Grunde Phantast und Zigeuner, ist seinem innersten Wesen nach ein ausschweifender, unberechenbarer Abenteurer!“ „Diese Meinung“, setzt HOFMILLER fort, „vertreten von einem der ersten Dichter unserer Zeit“, habe „etwas Niederdrückendes“ (1966:314). Es ist wohl das Homoerotische, für das HOFMILLER nicht das geringste Verständnis aufbringt. Immerhin schrieb er in einer Zeit, als Homosexualität noch strafbar war. Sie blieb es in der Bundesrepublik bis 1969 für Männer unter 21 Jahren, 1973 wurde das Schutzalter auf 18 Jahre reduziert. Bis 1969 waren über 50000 Männer wegen homosexuellen Verkehrs verurteilt worden. In Polen gab es seit 1929 keinen Paragraphen 175 mehr.

²² Vgl. Thomas Manns Brief an Carl Maria Weber vom 4. Juli 1920 (MANN 1979:179).

gibt er in Manns Novelle die umgekehrte Richtung vor. Der Tod ist der Handlung von Anfang an eingeschrieben, wie es viele Interpreten an einzelnen Gestalten, die immer wieder am Rande erscheinen, aufgezeigt haben. An die Stelle des Hedonismus tritt die Tragik.²³

Gleichzeitig ist die Novelle so konstruiert, dass man sich ein homoerotisches Verhältnis zwischen Aschenbach und Tadzio kaum vorstellen kann. Wir sehen den Knaben nur spielen und brav – wengleich mit einiger Verspätung – zum Frühstück oder Abendmahl in den Speisesaal kommen. Interessante Fragen erwartet man aus seinem Munde kaum. Es gibt nur ein interessantes Moment, als er an einer russischen Familie mit zorniger Verachtung vorbeiläuft.

Seine Stirn verfinsterte sich, sein Mund ward emporgehoben, von den Lippen nach einer Seite ging ein erbittertes Zerren, das die Wange zerriß, und seine Brauen waren so schwer gerunzelt, daß unter ihrem Druck die Augen eingesunken schienen und böse und dunkel darunter hervor die Sprache des Hasses führten. Er blickte zu Boden, blickte noch einmal drohend zurück, tat dann mit der Schulter eine heftig wegwerfende, sich abwendende Bewegung und ließ die Feinde im Rücken. (MANN 1965:487f.)

Aschenbach ist ein wenig „beglückt“. Diese Reaktion lässt „ein kostbares Bildwerk der Natur, das nur zur Augenweide getaucht hatte, einer tieferen Teilnahme wert erscheinen“, sie verleiht der „ohnhin durch Schönheit bedeutenden Gestalt des Halbwüchsigen eine“ – politisch-geschichtliche – „Folie, die gestattete, ihn über seine Jahre ernst zu nehmen“ (MANN 1965:488).²⁴ Die antirussische Haltung des kleinen Polen imponiert Aschenbach offensichtlich.

Das ist aber auch die einzige Stelle, in der Tadzio ein geistiges Interesse weckt. Insgesamt bleibt er der reine Narziss. Thomas Mann hat einmal selbst gesagt, er hätte mit dem Jungen „im Ernste gar nichts anzufangen gewußt“ (zitiert nach KURZKE 2001:196), fügte aber nicht hinzu: Dessen ungeistige Art ist Voraussetzung dazu, dass man sich als Leser ganz und gar auf Aschenbach konzentriert, dem der Tod eingeschrieben ist.

Als Schriftsteller hat er seinen Höhepunkt erreicht. Eine Krise ist die natürliche Folge. Aschenbach kommt sich alt vor, es fällt ihm schwer, weiterhin eiserne

²³ KURZKE bezeichnet die Novelle als Tragödie, einerseits im klassischen Sinn, andererseits im Sinn von Nietzsches *Geburt der Tragödie* (vgl. KURZKE 1985:121f.).

²⁴ Werner FRIZEN übersieht diese Bemerkung. Für ihn unterstreicht der Erzähler, indem er die Formulierung „kindlicher Fanatismus“ gebraucht, dass Tadzio keineswegs ein „Bildwerk“, sondern ein zur „Sterblichkeit“ bestimmtes „Menschenkind“ sei (FRIZEN 1993:57).

Disziplin zu wahren, ohne die er seinen Ruhm nicht erlangt hätte, und weiterhin der Losung des Durchhaltens wie einst Friedrich der Große zu folgen. Durchhalten war, wie wir erfahren, Aschenbachs „Lieblingswort“ (MANN 1965:462f.). Doch er bricht in sich zusammen, wird immer willenloser (er „war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt“, heißt es an einer Stelle im vierten Kapitel, MANN 1965:506), meint allerdings durch den Anblick der Schönheit Tadzio einen geistigen Aufschwung zu erfahren. Eine kleine Abhandlung ist, wie bereits erwähnt, das Ergebnis. Es sei aber gut, kommentiert der Erzähler, dass „die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben“ (MANN 1965:505). Aschenbach erhofft sich, durch die Verinnerlichung der im *Phaidros* entwickelten Ideen vom Eros, der zu geistigen Höhen führt, wieder zu sich zu kommen, was aber Illusion bleibt.

Gleichzeitig wird von den Lesern und Leserinnen verlangt, Aschenbachs Weg in den Tod in die Kategorien Nietzsches zu übersetzen, ihn als einen Wechsel vom Apollinischen ins Dionysische auszulegen, wobei man Letzteres zwangsläufig als einen Todestrieb zu begreifen hat. In den Kommentaren heißt es bezeichnenderweise, dass man die vier Todesboten auch als Verkörperungen des Dionysischen, mithin der Entgrenzung, ansehen könne.²⁵ In seinem Essay *Über die Ehe* von 1925 nennt Mann Aschenbach einen „Dionysier des Todes“

²⁵ Zu dem ersten Todesboten („eine nicht ganz gewöhnliche Erscheinung“) bemerkt BAHR: „Durch ihr fremdländisches Aussehen [...] und durch ihre Haltung [...] verweist die Figur auch auf Dionysos, den ‚fremden Gott‘“, was durch den Hinweis auf den Stock, Hut und Efeukranz unter Berufung auf DIERKS (vgl. DIERKS 1972) erhärtet wird (BAHR 1991:13). Ähnliche Verweise finden wir auch in Bezug auf die weiteren ‚Todesboten‘. EDUARD HITSCHMANN glaubt dagegen in den vier „Todesboten“ jeweils „Repräsentanten des Objekts einer invertierten Neigung, einer infantilen Angstfigur“ (zitiert nach WIDMAIER-HAAG 1999:85) zu erkennen, die dann noch einmal im Traum ihren Ausdruck findet. Bedenkenswert ist allerdings auch KOHUTS Konzeption, in den männlichen Gestalten Widerspiegelungen der Ängste Aschenbachs (bzw. Manns) vor dem Vater zu sehen, wobei Goethe als der eigentliche Vater erscheint (vgl. KOHUT 1977:186-188 und KOHUT 1982:150-153), was auch erklärt, warum aus Manns ursprünglichem Plan, eine Goethe-Novelle zu schreiben, der *Tod in Venedig* entstanden ist.

(MANN 1986:684).²⁶ Zuvor zitiert er die beiden ersten berühmten Verse aus Platens *Tristanlied*:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben. (MANN 1986:681)

Der Tod in Venedig wirkt wie eine erzählerische Illustration dieser Verse.

Ich unterlasse es, Thomas Manns Bemühungen zu verfolgen, das Homoerotische mittels der Antike, die für ihn das Geistige darstellt, zu überspielen.²⁷ Er nahm intensive Studien antiker Quellen und moderner Erklärungen der Antike auf sich. In diesem Sinne schrieb er Ernst Bertram am 16.10.1911, er sei „von einer Arbeit gequält, die sich im Laufe der Ausführung immer mehr und mehr als eine unmögliche Composition herausstellt und an die ich doch schon zuviel Sorge gewandt habe, um sie aufzugeben“ (zitiert nach BAHR 1991:121). Die Arbeit verlief jedoch erfolgreich, so dass er am 2. April 1912 seinem Bruder Heinrich mitteilen konnte: ihm sei besonders „ein antikisierendes Kapitel“ (zitiert nach BAHR 1991:122) gelungen. Allgemeiner formuliert: Durch die Einarbeitung der antiken Motive und die zahlreichen Verweise auf den griechischen Mythos hat die Novelle ihre Tiefe und besondere, einmalige Form erlangt. Auf einem anderen Blatt steht, dass Aschenbachs Verständnis von Plato mit dessen Konzeption von Schönheit nur wenig gemein hat.²⁸ Seine Ideenlehre wird aus dem für Menschen Unzugänglichen, dem ‚Jenseits‘, ins Innere verlegt. Sie wird psychologisiert, was letztlich im Fall von Aschenbach zur Selbstzerstörung, zu einer absoluten Entgrenzung führt.

Literatur

BAHR, EHRHARD (1991): *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann, Der Tod in Venedig*. Stuttgart.

²⁶ Der Artikel war ursprünglich unter dem Titel *Die Ehe im Übergang. Ein Brief an den Grafen Hermann von Keyserling* erschienen.

²⁷ Gemeint ist natürlich vor allem das Homoerotische Aschenbachs, aber es ist unmöglich so gänzlich den Autor aus dem Spiel zu lassen, so zu tun, als sei der Erzähler eine autorunabhängige Instanz. Darauf hat unlängst VINCENZ PIEPER (2017:25-64) in Verbindung mit Thomas Mann aufmerksam gemacht.

²⁸ ERNST A. SCHMIDT hat in seinem Aufsatz ‚Platonismus‘ und ‚Heidentum‘ in *Thomas Manns „Tod in Venedig“* gezeigt, dass der Mann'sche Platonismus kein ‚genuiner‘ sei, sondern eine Alibifunktion erfülle (SCHMIDT 1974:151-178, vgl. hierzu auch DEUSE 1992:41-62).

- BÖHM, KARL WERNER (1991): *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*. Würzburg.
- DETERING, HEINRICH (1994): *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktion eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen.
- DETTMERING, PETER (1987): *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Wagner*. Frankfurt am Main.
- DEUSE, WERNER (1992): „Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen“: *Griechisches in Der Tod in Venedig*. In: HÄRLE, GERHARD (ed.): „Heimsuchung und süßes Gift“. *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*. Frankfurt am Main, 41-62.
- DIERKS, MANFRED (1972): *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*. Bern / München.
- DIERSEN, INGE (1975 / ³1985): *Thomas Mann. Episches Werk, Weltanschauung, Leben*. Berlin.
- FRIZEN, WERNER (1993): *Der Tod in Venedig. Interpretation*. München.
- FUCHS, WERNER (1983): *Die Skulptur der Griechen*. Darmstadt.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG (1991): *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhart Baumann und Johannes John (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Bd. 17). München.
- HÄRLE, GERHARD (1988): *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*. Frankfurt am Main.
- HIRSCH, ARNOLD (1928): *Der Gattungsbegriff „Novelle“*. Berlin (=Germanische Studien 64).
- HOFMILLER, JOSEF (1966): *Thomas Manns „Tod in Venedig“*. In: SCHILLEMEIT, JOST (ed.): *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka. Interpretationen* Bd. IV. Frankfurt am Main/Hamburg, 303-318.
- KOHUT, HEINZ (1977): *Thomas Manns „Tod in Venedig“*. *Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: KOHUT, HEINZ: *Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Aufsätze zur psychoanalytischen Theorie, zu Pädagogik und Forschung und zur Psychologie der Kunst*. Frankfurt am Main (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 207), 173-194.
- KOHUT, HEINZ (1982): *Thomas Manns „Tod in Venedig“*. *Zerfall einer künstlerischen Sublimierung*. In: MITSCHERLICH, ALEXANDER (ed.): *Psycho-Pathographien des Alltags. Schriftsteller und Psychoanalyse*. Frankfurt am Main (=suhrkamp taschenbuch 762), S. 137-159.
- KOOPMANN, HELMUT (1975): *Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks*. Göttingen.
- KOTTOW, ANDREA (2004): *Der kranke Mann. Zu den Dichotomien Krankheit/Gesundheit und Weiblichkeit/Männlichkeit in Texten um 1900*. Diss. Berlin.
- KURZKE, HERMANN (1985): *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München.
- KURZKE, HERMANN (2001): *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. Frankfurt am Main.

- MANN, THOMAS (1965): *Gesammelte Werke Bd. IX: Erzählungen*. Berlin / Weimar.
- MANN, THOMAS (1979): *Briefe I (1889-1936)*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main.
- MANN, THOMAS (1986): *Aufsätze. Reden. Essays. Bd. 3. 1919-1925*. Hrsg. von Harry Matter. Berlin / Weimar.
- MANN, THOMAS (2004): *Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe Bd. 2.2)*. Frankfurt am Main.
- MARGETTS, JOHN (1989): Die „scheinbar herrenlose“ Kamera. Thomas Manns „*Tod in Venedig*“ und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 70 (Neue Folge 39)*:326-337.
- PIEPER, VINCENZ (2017): Was heißt es, eine fiktionale Erzählung zu verstehen? Überlegungen am Beispiel von *Der Tod in Venedig*, *Der Erwählte* und *Felix Krull*. In: ZELLER, REGINE / EWEN, JENS / LÖRKE, TIM (eds.): *Der Geist der Erzählung. Narratologische Studien zu Thomas Mann*. Würzburg, 25-63.
- RENNER, ROLF GÜNTER (1987): *Das Ich als ästhetische Konstruktion. „Der Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*. Freiburg im Breisgau.
- SCHMIDT, ERNST A. (1974): ‚Platonismus‘ und ‚Heidentum‘ in Thomas Manns „*Tod in Venedig*“. In: *Antike und Abendland 20*:151-178.
- WIDMAIER-HAAG, SUSANNE (1999): *Es war das Lächeln des Narziß: die Theorien der Psychoanalyse im Spiegel der literaturpsychologischen Interpretationen des „Tod in Venedig“*. Würzburg.