

Mythologische Substruktur von Manns Erzählung "Der Tod in Venedig"

Aščić, Danijela

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:232866>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-25**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Jednopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Danijela Aščić

Mitološka substruktura Mannove pripovijetke „Smrt u Veneciji“

Završni rad

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2019.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za njemački jezik i književnost
Jednopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti

Danijela Aščić

Mitološka substruktura Mannove pripovijetke „Smrt u Veneciji“

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Mentor: doc. dr. sc. Tihomir Engler

Osijek, 2019.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur
(Ein-Fach-Studium)

Danijela Aščić

**Mythologische Substruktur von Manns Erzählung „Der Tod in
Venedig“**

Abschlussarbeit

Mentor: Univ.-Doz. Dr. Tihomir Engler

Osijek, 2019

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften in Osijek
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur
(Ein-Fach-Studium)

Danijela Aščić

**Mythologische Substruktur von Manns Erzählung „Der Tod in
Venedig“**

Abschlussarbeit

Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

Mentor: Univ.-Doz. Dr. Tihomir Engler

Osijek, 2019

Erklärung über die eigenständige Erstellung der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

Osijek, 17.6.2019

(Ort und Datum)

Daniela Anđić, 0122220027

(Unterschrift)

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird eine der bekanntesten Erzählungen von Thomas Mann behandelt, die den Titel *Der Tod in Venedig* trägt. Es handelt sich um eine Erzählung, die eine Vielfalt von Interpretationen ermöglicht. Denn das Werk enthält zahlreiche psychologische, philosophische, moralische und mythologische Gedanken, weshalb der Text mehrdeutig ist. Der Aspekt, der besonders zu betrachten ist, sind mythologische Erzählelemente, deren es viele in der Erzählung gibt.

An der Oberfläche scheint die Erzählung *Der Tod in Venedig* eine ganz gewöhnliche Geschichte über die Hauptfigur Gustav von Aschenbach zu sein. Man merkt fast nicht, dass die Geschichte eine tiefere Bedeutung hat, bzw. dass Thomas Mann durch übertragene Bedeutung einzelner Wörter, Sätze oder ganzer Szenen aus dem Text eine sehr komplexe Geschichte macht. In der vorliegenden Arbeit möchte man diese komplexe Geschichte und die mythologische Elemente erläutern, die Thomas Mann beim Aufbau der hier erzählten Geschichte verwendet.

Vor der Beschäftigung mit den tieferen Textschichten werden zuerst einige Angaben zum Autor und zu seinem Werk präsentiert. Danach folgt die Darstellung der Handlung und des Lebens der Hauptfigur, sowie die Hinweise auf die einzelnen Beziehungen Gustav von Aschenbachs zu anderen Gestalten, was sie für ihn bedeuten, wer sie eigentlich sind und was für einen mythologischen Gehalt sie in sich tragen. Dabei werden die wichtigsten mythologischen Elemente aus der Erzählung ausgesondert, indem sie durch Zitate belegt und genau beschrieben sowie in Verbindung mit der Handlung gebracht werden, um so den Aufbau und die Bedeutung der mythologischen Substruktur dieser Erzählung genauestens zu erhellen.

In der Erzählung *Der Tod in Venedig* bilden das Apollinische und das Dionysische deren mythologische Substruktur. Obwohl Dionysos und Apollo nicht in physischer Form vorkommen, sind sie in der Erzählung anwesend. Die Verwendung von Mythologie ist ein Mittel zum Zweck, die Thomas Mann benutzt, um die Geschichte zu gestalten. Aschenbachs tragische Geschichte wird durch das Wiederauftauchen der Todesboten dargestellt, indem sie als Mittler des Dionysischen dienen. Insgesamt dreht sich aber die Handlung um den Konflikt dieser Gottheiten bzw. um deren Konflikt im Inneren von Aschenbach.

Schlüsselwörter

Der Tod in Venedig, Gustav von Aschenbach, mythologische Elemente, Thomas Mann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Thomas Mann und die Erzählung <i>Der Tod in Venedig</i>	1
2.1. Thomas Manns Leben und Wirken	1
2.2. Zum Inhalt der Erzählung <i>Der Tod in Venedig</i>	3
3. Aschenbachs Reise in die mythologische Substruktur der Erzählung	4
3.1. Die Boten ‚des fremden Gottes‘	5
3.1.1. Der Wanderer.....	5
3.1.2. Der Matrose und der falsche Jüngling auf dem Dampfer	6
3.1.3. Der Gondoliere	8
3.1.4. Der Sänger	9
3.1.5. Der Reigen der Todesboten	11
3.2. Venedig als Aufenthaltsort des ‚fremden Gottes‘	12
3.3. Der Kampf des Apollinischen und Dionysischen als mythologische Grundstruktur der Erzählung.....	14
3.3.1. Aschenbach als Sinnbild des Apollinischen	14
3.3.2. Tadzio als apollinische Maske des Dionysischen.....	15
3.3.3. Der Ansturm des Dionysischen und dessen Sieg.....	18
4. Schlusswort	25
Literaturverzeichnis.....	27
Primärquellen	27
Sekundärquellen	27
Sažetak	29

1. Einleitung

Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist die mythologische Substruktur der Erzählung *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann. Das Ziel dieser Arbeit liegt darin, die mythologischen Bestandteile des Werks festzustellen, ihre Bedeutung innerhalb des Textes hervorzuheben und die Funktion, die diese mythologischen Elemente im Text haben, zu bestimmen.

Mythologie und mythologische Elemente finde ich persönlich sehr interessant, weshalb ich das als Gegenstand meiner Arbeit ausgewählt habe. Auch die Vorlesungen über das Schaffen und Wirken von Thomas Mann war ein Grund für die Auswahl. Dort analysierte man einige Werke dieses Autors, die in ihrer Interpretation nicht so leicht sind. Jeder Satz und jedes Wort trägt eine tiefere Bedeutung, über die man sehr lange nachdenken muss. Deshalb entschied ich mich dafür, mich etwas näher mit den mythologischen Elementen aus dem Werk *Der Tod in Venedig* auseinanderzusetzen.

Zu Beginn der Arbeit werden das Leben von Thomas Mann und Grundinformationen zu seiner Erzählung dargeboten. Danach werden das Erscheinen, die Aufgaben und der Zweck einiger mythologischer Gestalten aus diesem Text analysiert. Da der Handlungsort Venedig ist, muss auch die Symbolik dieser Stadt geklärt werden. Ferner folgt die Analyse der mythologischen Elemente des *fremden Gottes* aus Aschenbachs Traum, wo im Text die Verbindung zur antiken Götterwelt endgültig hergestellt wird. Nicht zuletzt erfolgt in der Arbeit auch die Deutung der dionysischen und apollinischen Züge des Erzähltextes. Am Ende wird der Kampf zwischen diesen zwei Gottheiten gedeutet, wie ihn Thomas Mann im Text der Erzählung wahrscheinlich gestaltet hat.

2. Thomas Mann und die Erzählung *Der Tod in Venedig*

2.1. Thomas Manns Leben und Wirken

Thomas Mann ist am 6. Juni 1875 als zweiter Sohn von Johann Heinrich Mann und Julia Mann geb. da Silva-Bruhns in Lübeck geboren. Aus der Ehe ging sein älterer Bruder Heinrich und weitere jüngere Geschwister Julia, Carla und Viktor hervor (vgl. Karthaus 1994: 4). Sein Vater war ein wohlhabender Kaufmann und Stadtsenator, während seine Mutter aus einer gleichfalls reichen portugiesisch-brasilianischen Familie stammte (vgl. ebd.: 11).

Nach dem Tod des Vaters an einer Lungenentzündung 1891 wurde die Familienfirma aufgelöst, weil der Vater davor eingesehen hat, dass sich seine Söhne, Thomas und Heinrich

Mann, für die Geschäftsübernahme nicht interessieren (vgl. Hilscher 1973: 8). Thomas Mann schließt seine Ausbildung ohne Abitur ab und übersiedelt mit seiner Mutter und jüngeren Geschwistern nach München (vgl. ebd.: 9). Dort arbeitet er eine kurze Zeit als Volontär in der Feuerversicherungsgesellschaft (vgl. Karthaus 1994: 4). Gleichzeitig arbeitet er an einer Geschichte, die von einer ‚gefallenen Frau‘ erzählt, die dann als *Gefallen* 1894 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* erschien. Danach erhält Thomas Mann einen Brief von Richard Dehmel mit der Einladung zur Mitarbeit in dieser Zeitschrift. Daraufhin wagt sich Thomas Mann, sich mit Besprechungen anderer Autoren zu beschäftigen, besucht aber auch einige Vorlesungen an der Technischen Hochschule München (vgl. Hilscher 1973: 9).

Von 1896 bis 1898 befindet sich Thomas Mann mit seinem Bruder Heinrich in Italien, wo er an seinem ersten Roman *Buddenbrooks* arbeitet (vgl. Karthaus 1994: 5). Das Werk erschien im Jahr 1901 (vgl. Hilscher 1973: 28). Gerade für diesen Roman erhält Thomas Mann 1929 den Nobelpreis für Literatur (vgl. Karthaus 1994: 7). Die Liste der literarischen Werke von Thomas Mann ist sehr umfangreich, wobei als Höhepunkte seiner literarischen Tätigkeit Werke wie *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Lotte in Weimar* und *Doktor Faustus* zu erwähnen sind.

1905 heiratete Thomas Mann Katia Pringsheim, mit der er bis zu seinem Tode gemeinsam lebt. Die Ehe bleibt nicht kinderlos, denn bis 1919 bekommt das Ehepaar sechs Kinder (vgl. ebd.: 5).

Obwohl während des Ersten Weltkrieges Thomas Mann eine konservative politische Einstellung hatte, entscheidet er sich nach der Ermordung des Reichsaußenministers Walther Rathenau endgültig für die Werte der neugegründeten Weimarer Republik einzutreten (vgl. Hilscher 1973: 55). Er wird zum öffentlichen Fürsprecher der demokratischen Ordnung in Deutschland bzw. zum Kritiker aller Tendenzen und Kräfte in der deutschen Politik, die sich gegen Demokratie wenden (vgl. Stammen 1990: 28). Im Oktober 1922 hält er eine Festansprache für Gerhart Hauptmann, wo er über ‚deutsche Republik‘ spricht und das anwesende junge Publikum für die Republik bzw. Demokratie zu gewinnen versucht (vgl. Hilscher 1973: 55). Demokratie ist für Thomas Mann das politische Leben in den Diensten des Volkes, das dazu da ist, den sozialen Fortschritt zu erzielen (vgl. ebd.: 56).

1933 kommt Hitler an die Macht, wonach Thomas Mann wie viele andere Schriftsteller Deutschland verlässt bzw. verlassen muss. Im Februar 1933 hält er seinen Vortrag im Auditorium Maximum der Universität München, um sich auf eine Vortragsreise ins Ausland zu begeben. Dort erfährt er über die schlimmen Ereignisse in Deutschland, weshalb er beschließt, die Rückkehr nach Deutschland zu verschieben (vgl. Stammen 1990: 39). Die Lage normalisiert

sich aber nicht und Thomas Mann bleibt im Exil (vgl. ebd.: 39f.). 1938 übersiedelt er zusammen mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten (vgl. Karthaus 1994: 8), wo die Familie Mann mehr als ein Jahrzehnt lebt. 1952 findet der deutsche Schriftsteller seinen Zufluchtsort in der Schweiz, wo er am 12. August 1955 in Kilchberg auch stirbt (vgl. ebd.: 10).

2.2. Zum Inhalt der Erzählung *Der Tod in Venedig*

Die Erzählung *Der Tod in Venedig* wurde im Jahr 1911 (vgl. ebd.: 69) von damals 36-jährigen Autor geschrieben. Das Werk wird 1912 im Hyperion-Verlag veröffentlicht (vgl. Martini 1970: 180). Berühmt ist auch die Verfilmung der Erzählung des italienischen Regisseurs Luchino Visconti aus dem Jahre 1970 unter dem Titel *Morte a Venezia* (vgl. Mayer 1981: 711).

Der Text der Erzählung beginnt damit, wie der fünfzigjährige Gustav von Aschenbach einen Spaziergang durch den Englischen Garten in München unternimmt, danach eine Haltestelle aufsucht, um in die Stadt zurückzukehren. Während Aschenbach auf die Straßenbahn wartet, bemerkt er einen seltsamen Mann, der in Wanderkleidung anscheinend von nirgendwo erscheint (vgl. Mann 1977: 7f.). Der Mann sieht ihn „so kriegerisch, so gerade ins Auge hinein [...]“ (ebd.: 8), sodass Aschenbach den Blick abwendet (vgl. ebd.). Der Wanderer hinterlässt einen seltsamen Eindruck auf Aschenbach, den er als ein Gefühl deutet, das er als Reiselust empfindet (vgl. ebd.: 9), was ihn zuletzt dazu verleitet, eine Reise zu machen.

Die Reise beginnt damit, dass Aschenbach zuerst nach Triest fährt, dann nach Pola und letztendlich nach Venedig, wohin er aus Pola mit einem Dampfschiff reist (vgl. ebd.: 17). In Venedig angekommen, möchte Aschenbach mit der Gondel zur Vaporetto-Station fahren, jedoch rudert ihn der Gondoliere zum Lido (vgl. ebd.: 23f.). Als Aschenbach aussteigt, um Kleingeld für die Fahrt zu besorgen, verschwindet der Gondoliere. Ein alter Mann meint, dass Aschenbach umsonst gefahren sei und hielt ihm den Hut hin. Aschenbach wirft Münzen hinein, gibt Weisungen, damit sein Gepäck ins Bäder-Hotel gebracht wird und folgt dem Karren durch die Allee bis zum Hotel (vgl. ebd.: 24).

Am Abend kommt es im Hotel zur Begegnung zwischen Aschenbach und dem polnischen Knaben Tadzio, mit dem Aschenbach begeistert ist, weil er in ihm die Verkörperung der Schönheit erblickt (vgl. ebd.: 26). Aschenbach bewundert den Knaben jeden Tag am Strand und entwickelt starke Zuneigung für den schönen Knaben.

Dennoch will Aschenbach Venedig verlassen, weil ihm das Wetter gesundheitliche Beschwerden verursacht (vgl. ebd.: 28). Er fährt zuletzt nicht weg, weil sein Gepäck verloren geht (vgl. ebd.: 37). Zwei Tage später wird das Gepäck gefunden, Aschenbach denkt aber

überhaupt nicht mehr daran abzureisen, denn Tadzio geht ihm nicht aus dem Kopf. Bald kommt es zum Austausch der Blicke zwischen dem Knaben und dem Schriftsteller (vgl. ebd.: 27f.). Dabei versucht Aschenbach dem Knaben durch Gestik seine Zuneigung zu zeigen, worauf der Junge mit einem Lächeln (vgl. ebd.: 48) reagiert, das Aschenbach als eine Erwiderung seiner Gefühle zu deuten versucht.

Nach mehreren Fehlversuchen, eine Information über die Seuche zu bekommen, kommt Aschenbach in ein englisches Reisebüro, wo ihn der Angestellte aufklärt, dass es sich tatsächlich um Cholera handelt, die in der Stadt ausgebrochen ist (vgl. ebd.: 58). Aschenbach will zuerst Tadzio und seine Familie vor der Seuche warnen (vgl. ebd.: 60), tut es aber nicht (vgl. ebd.: 61), um auch weiterhin die Möglichkeit zu haben, die Schönheit des Knaben zu bewundern. Hinterher verfolgt er beinahe täglich Tadzios Familie in der Stadt (vgl. ebd.: 64f.). Als er ihr einmal bei Tageshitze nachjagte, wird er durstig und kauft Erdbeeren (vgl. ebd.: 65), die verdorben sind bzw. erfährt man im Nachhinein, dass er sich durch diese Erdbeeren angesteckt hat. Von der Krankheit erfasst, halluzinierend, sitzt er eines Vormittags im Strandkorb und schaut Tadzio zu, wie er in das Meer geht. Ihm kommt es vor, als ob ihn der Junge rufen würde. Mit dem Wunsch, ihm zu folgen, stirbt Aschenbach in seinem Strandkorb (vgl. ebd.: 68).

3. Aschenbachs Reise in die mythologische Substruktur der Erzählung

Wiegmann (2005: 62) meint: „Wer die Novelle nur als homoerotische Darstellung der Zuneigung eines alternden Mannes zu einem Knaben liest, [der] liest [den Text] zu oberflächlich“. Zwar wirkt Aschenbachs Geschichte auf den ersten Blick wirklich nur als bloße Darstellung homoerotischer Zuneigungen eines älteren Mannes gegenüber einem Jüngling, sie ist aber weit weg von einer solchen eindimensionalen Deutung. Dafür spricht u.a. die Tatsache, dass Aschenbach zu dem Jungen nicht unmittelbar geführt wird, sondern zwischen dem Reiseerlebnis und dem Entschluss, ins mehr oder weniger Unbekannte abzureisen, kommt eine Reihe von Gestalten vor, die in die Erzählung eingeführt werden, um Aschenbach zu helfen, Venedig zu erreichen, wo er dann auch Tadzio trifft. Dabei bemerkt der Leser nicht sofort, dass den Ereignissen, in die Aschenbach verwickelt wird, bzw. den Gestalten, denen er begegnet, eine tiefere Bedeutung beizumessen ist. Diese Ereignisse und Gestalten gehören zur Tiefenstruktur der Erzählung, die sich auf zahlreiche mythologische Elemente stützt, die überwiegend aus der griechischen Antike stammen. Von Anfang an ist Aschenbachs Lebens- und Leidensweg, der ihn nach Venedig führt, eng verbunden mit Mythologie. Die Entscheidungen, die er trifft, aber auch sein Wirken und sein Vorhaben sind durch mythologische Vorstellungen und Symbole bestimmt.

3.1. Die Boten ‚des fremden Gottes‘

3.1.1. Der Wanderer

Am Anfang des Textes, im ersten Kapitel, als man Aschenbach zum ersten Mal begegnet und ihn kennen lernt, macht er einen Spaziergang durch den Englischen Garten in München (vgl. Mann 1977: 7). Er macht diesen Spaziergang, um eine Schaffenskrise zu überwinden, die ein Ergebnis langjähriger Erschöpfung ist (vgl. ebd.). Da aber Gewitter droht, muss er seinen Spaziergang unterbrechen. Der Schriftsteller macht sich auf dem Weg zur Haltestelle, die sich gegenüber dem Friedhof befindet, um mit der Straßenbahn in die Stadt zurückzufahren (vgl. ebd.: 7). Beim Warten schaut er sich die Bauwerke an, als plötzlich eine ungewöhnliche Erscheinung seinen Gedanken eine völlig andere Richtung gibt (vgl. ebd.: 8f.). Es ist ein Wanderer, der von irgendwo auftaucht und „der die Reihe der aufeinander bezogenen Figuren eröffnet“ (Dierks 1972: 25), die im Text der Erzählung aufeinander folgen. Der Wanderer wird im Text der Erzählung folgendermaßen beschrieben:

Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger, gehörte der Mann zum rothaarigen Typ und besaß dessen milchige und sommersprossige Haut. Offenbar war er durchaus nicht bajuwarischen Schlages: wie denn wenigstens der breit und gerade gerandete Basthut, der ihm den Kopf bedeckte, seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh. Freilich trug er dazu den landesüblichen Rucksack um die Schultern geschnallt, einen gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff, einen grauen Wetterkragen über dem linken Unterarm, den er in die Weiche gestützt hielt, und in den Rechten einen mit eiserner Spitze versehenen Stock, welchen er schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte (Mann 1977: 8).

Der Wanderer erscheint als ein hochgewachsener, magerer und bartloser Mann, dessen Züge sich später auch bei anderen Gestalten wiederholen. Die hochgewachsene, magere und bartlose Erscheinung, dessen Zähne „bis zum Zahnfleisch bloßgelegt“ (Mann 1977: 8) sind, besitzt einen Basthut, der ihm etwas Fremdhergebrachtes verleiht. Zu seiner Kleidung gehört auch ein Stock, auf den er sich stützt. Aschenbach bekommt das Gefühl, dass es sich um einen Fremden, der dazu noch von weitem kommt, handelt. Ihm kommt es vor, als ob diese Gestalt etwas Überschauendes, Kühnes und selbst Williges ausstrahlt. Als ihn der Fremdling ansieht, wendet Aschenbach seinen Blick ab. Der Mann hat etwas Ungewöhnliches, das eine seltsame Ausweitung im Inneren Aschenbachs bewirkt, was sich zuletzt als Reiselust entpuppt, die ihn in Form einer Vision bzw. eines Tagestraumes erfasst (vgl. ebd.: 8f.).

In der Gestalt des Wanderers sind die Züge des griechischen Gottes Hermes zu erblicken. Hermes ist der antiken Tradition nach einem vielgestaltigen Gott (vgl. Frizen 1993: 138), weil er einerseits der Schutzgott des Handels (vgl. Herter 1976: 212), der Reisender (vgl.

ebd.: 240) und andererseits der Gott der Magie, des Schlafes, der Träume (vgl. ebd.: 211) und der Rede (vgl. ebd.: 195) ist.

Nachdem ihn Zeus bittet, nicht mehr zu lügen und zu stehlen, antwortet ihm Hermes, dass er damit einverstanden ist, aber dass er auch nicht immer die volle Wahrheit sagen wird. Hermes bittet ferner Zeus darum, ihn zum Gottesboten zu ernennen, was der auch tut (vgl. Graves 1995: 34). Dabei verleiht ihm Zeus die Zeichen eines Gottesboten, vor allem einen Hut und einen weißen Gürtel. Später wird er auch der Todesbote in der Unterwelt sowie Führer der Sterbenden ins Todesreich (vgl. ebd.: 34). Als Reisender und Betrüger mag er in der Gesellschaft von Menschen zu sein und sie zu begleiten. Bei ihrer Reise betäubt er sie mit seinem Stab, indem er verschiedene Magien ausübt. Mit diesem Stab bedient er sich auch, wenn er die Seelen in das Reich der Toten führt (vgl. Pinsent 1990: 32).

Der Wanderer aus Manns Erzählung trägt wie Hermes einen Basthut und hat einen Stock, der ihm dazu dient, Reisende zu verzaubern, was sich im Falle von Aschenbach in Form eines Tagtraumes ereignet. Darüber hinaus ist Hermes ein Gott, der gerne Reisende verfolgt, was auch im Text der Erzählung vorkommt, weil dort mehreren Gestalten erscheinen, welche die gleichen Züge wie der Wanderer bzw. Hermes besitzen und denen Aschenbach auf seiner Reise begegnet. Darauf weist auch Reed (2008: 48) hin, indem er behauptet: „Oberflächlich gesehen sind sie [die Nebengestalten, Anm. der Autorin] zufällige Randerscheinungen, auf den zweiten Blick jedoch sind sie durch ihre unaufdringlich angedeuteten Ähnlichkeiten des Aussehens miteinander eng verbunden, ja letztlich als eine mythische Identität ausgewiesen [...]“

Die Nachricht, die der Wanderer überträgt, ist eine Vision bzw. ein Traum, den Aschenbach hat, bevor der Bote verschwindet. In diesem Traum wird Aschenbach eine Landschaft gezeigt, die wie ein Sumpfgebiet aussieht (vgl. Mann 1977: 9). Das Bild der Landschaft bewegt Aschenbach dazu, eine Reise zu machen, was auch der Zweck dieses Tagtraumes ist. Dabei bleibt hier, am Anfang des Textes, ganz unklar, was dieser Traum zu bedeuten hat, bzw. als wessen Bote Hermes hier erscheint, was anhand der später im Text vorkommenden Hinweise zu enträtseln ist.

3.1.2. Der Matrose und der falsche Jüngling auf dem Dampfer

Die Reise führt Aschenbach auf eine berühmte Insel in der Adria, wie das im Text steht. Er meint aber, dass diese Insel nicht der Ort seiner Bestimmung ist, weiß jedoch nicht, wohin er eigentlich reisen soll. Er studiert die Schiffsverbindungen, sucht nach dem Ort, als ihm plötzlich

Venedig als sein Reiseziel vor Augen steht (vgl. ebd.: 17). Um dorthin zu kommen, muss er ein Dampfschiff nehmen, wo er

[...] nach Betreten des Schiffes von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit genötigt wurde, saß hinter einem Tische, den Hut schief in der Stirn und ein Zigarettenstummel im Mundwinkel, ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimassenhaft leichtem Geschäftsgebahren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahrscheine ausstellte [...] faltete das Papier mit gelben und knochigen Fingern und schrieb aufs neue (ebd.: 18).

Folglich erlebt Aschenbach als Erstes am Schiff, das ihn zu seinem Reiseziel führt, die Begegnung mit dem Matrosen, der bucklig und unrein ist sowie einen Ziegenbart hat. Der Matrose könnte eine Anspielung auf den Seelenführer Hermes sein, weil er auch einen Hut hat. Gemeinsam sind dem Matrosen und dem Gottesboten das Schiff und das Gerede, denn Hermes gilt als der Schutzgott der Reisender und der Redekunst: „In der Spätzeit ist er mit dem Wort, der Beredsamkeit und der Übersetzungskunst verbunden“ (Frizen 1993: 138f.).

Der Matrose verkauft Aschenbach die Reisekarte für die erste Klasse nach Venedig, während er auf das Papier Krähenfüße schreibt: „Und er schrieb große Krähenfüße, streute aus einer Büchse blauen Sand auf die Schrift [...]“ (Mann 1977: 18). Das alles wird durch das Geschwätze des Matrosen begleitet, wonach Venedig eine herrliche Stadt sei, die dazu noch eine unwiderstehliche Anziehungskraft hätte. Die Bewegungen und das leere Gerede des Matrosen haben etwas Betäubendes und Ablenkendes, das den Reisenden bzw. Aschenbach zu einem nicht tiefer überlegten Entschluss verleihen soll, nach Venedig zu reisen (vgl. ebd.: 18). Das Gerede des Matrosen dient vor allem dazu, jeden Zweifel zu zerstreuen und den Beschluss, nach Venedig zu reisen, zu verstärken.

Auf dem Vorderdeck des Schiffes bemerkt Aschenbach eine Gruppe junger Leute, die er dann genauer beobachtet. In der Gruppe befindet sich ein Junge, der sich von anderen unterscheidet und bei dem er bemerkt, dass es sich um einen falschen Jüngling handelt (vgl. ebd.: 18f.):

Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgeben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte [...] und seine Hände [...] waren die eines Greises (ebd.: 19).

Schauerlich angemutet sieht Aschenbach dem falschen Jüngling und seiner Gesellschaft zu. Es wundert ihn, wie die Jungen nicht bemerken, dass dieser Jüngling eigentlich alt ist. Die

Gruppe behandelt ihn, als wäre er einer von ihnen, was Aschenbach sehr kritisch sieht, weil sich der Alte für etwas ausgibt, was er nicht ist (vgl. ebd.: 19).

Aschenbach empfindet dabei das gleiche Gefühl des Abstoßens wie bei den vorherigen Figuren des Matrosen und des Fremdlings. Die Züge, die der falsche Jüngling besitzt, ähneln wieder dem Seelenführer Hermes, denn der Jüngling besitzt einen Strohhut und ein unschönes Gebiss. Außerdem hat er die gleiche Art wie der Sänger im fünften Kapitel des Textes, die Zunge im Mundwinkel spielen zu lassen (vgl. Wiegmann 2005: 62).

Mit dem falschen Jüngling wird die Zweideutigkeit bzw. Falschheit dieser Reihe von Figuren symbolisiert, denn er trägt Schminke und junghafte Kleider, um sein Aussehen bzw. sein wahres Ich zu kaschieren. Aschenbach widert das an, obwohl er selbst später dasselbe tun wird.

3.1.3. Der Gondoliere

In Venedig angekommen, ruft Aschenbach eine Gondel, die ihn zur Dampfstation befördern soll, um von da aus zu seinem Hotel zu gelangen (vgl. Mann 1977: 21f.). Während der Fahrt in der Gondel, bemerkt er, dass diese wie ein Sarg aussieht. Sitzend in der Gondel sagt er dem Gondoliere, dass er zur Dampfstation will, bekommt aber keine Antwort (vgl. ebd.: 22). Er dreht sich um und sieht den Gondoliere an, der ihm beinahe grob sagt, dass er sowieso zum Lido möchte (vgl. ebd.: 22f.). Aschenbach sagt, dass das stimmt, hat aber zuerst die Gondel genommen, um sich nach San Marco fahren zu lassen, damit er dort weiter mit dem Vaporetto fährt. Der Gondoliere meint, er könne mit dem Vaporetto nicht fahren, weil das Gepäck nicht befördert wird. Aschenbach muss feststellen, dass der Gondoliere Recht hat (vgl. ebd.: 23). Da Aschenbach seinen Willen nicht durchsetzen kann, bleibt er still und lässt sich einfach fahren (vgl. ebd.: 23f.). Die Stille dauert nicht lange, denn Aschenbach will wissen, wie viel der Gondoliere für die Fahrt verlangt, worauf der Gondoliere antwortet, dass Aschenbach schon bezahlen wird. Aschenbach will ihm aber nichts bezahlen, weil er nicht gefahren wird, wohin er will. An der Station angekommen, in der Nähe des zur Stadt fahrenden Dampfers, geht Aschenbach Geld wechseln, um die Fahrt doch zu bezahlen, aber als er zurückkommt, ist der Gondoliere verschwunden (vgl. ebd.: 24)

Der Gondoliere wird als „ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie“ (ebd.: 23) beschrieben, der „seemännisch blau“ (ebd.: 23) gekleidet ist und sein Matrosenanzug ist mit „gelben Schärpe“ (ebd.: 23) gegürtelt. Auf seinem Kopf trägt er einen „formlosen Strohhut“ (ebd.: 23). Aschenbach bemerkt noch, dass der Gondoliere nicht „italienischen Schlages“ (ebd.: 23) ist, er ist ein Fremdling wie der Wanderer in München.

Der Gondoliere ist auch hier eine weitere Anspielung auf den Gott Hermes. Denn er trägt den Strohhut und die Schärpen bzw. die Gürtel, welche die Zeichen eines Gottesboten sind (vgl. Graves 1995: 34). Wie bei dem Wanderer fällt die gleiche Brutalität auf. Auch sein Umgehen mit dem Ruder, das mit Aggressivität benutzt wird, stellt die barbarischen, vorgriechischen Züge von Raubtieren dar (vgl. ebd.: 101).

Auf die Frage, wie viel die Fahrt kostet, antwortet der Gondoliere: „Sie werden bezahlen“ (Mann 1977: 24). Der Gondoliere will kein Geld, was aber zu bedeuten hat, dass er doch bezahlen wird, aber nicht in Form des Geldes. Wie Hermes hat der Gondoliere hier die Aufgabe des Seelenführers, der die Toten auf ihren Weg zur Unterwelt rudert (vgl. Herter 1976: 217). Der Gondoliere fährt Aschenbach gegen seinen Willen, wobei Aschenbach folgendes denkt: „[...] und wenn du] mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus des Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben“ (Mann 1977: 24). Aides ist die veraltete Schreibung für Hades (vgl. Frizen 1993: 136), für die Unterwelt, in die der Gondoliere Aschenbach bringen könnte, was das Ziel des Todesboten ist.

3.1.4. Der Sänger

Im fünften Kapitel der Erzählung spielt an einem Abend eine kleine Straßensängerband im Vorgarten des Gasthofes Musik (vgl. Mann 1977: 53). Besonders auffällig ist der Gitarrist, der sich von seiner Gruppe oft löst und das Publikum mit seiner Mimik und mit komischen Gesten unterhält (vgl. ebd.: 54). Während Aschenbach trinkt und Tadzio zuschaut, beginnt der Gitarrist ein Solo (vgl. ebd.: 54f.): Er singt „einen mehrstrophigen, eben in ganz Italien florierenden Gassenhauer [...]“ (ebd.: 55). Dabei macht er ein Mienenspiel und gewisse Körperbewegungen vor, die etwas Zweideutiges bzw. Anstößiges andeuten. Immer wenn der Refrain kommt, unternimmt der Sänger einen Rundmarsch durch das Publikum (vgl. ebd.: 55). Jedes Mal, wenn er neben Aschenbach vorbeigeht, folgt ihm ein seltsamer Geruch (vgl. ebd. 55f.).

Dieser Sänger ist ein weiterer Todesbote, der die gleichen Züge wie die bisher beschriebenen Todesboten besitzt. Wie der Wanderer ist er „schmächtig gebaut und auch von Antlitz magerer und ausgemergelt [...]“ (ebd.: 55). „Er schien nicht venezianischen Schlages [...]“ (ebd.: 55) zu sein, was zeigt, dass er nicht aus dieser Gegend ist, sondern ein Fremder wie die Gestalt vor dem Friedhof in München ist. Er enthält auch Züge, die als „brutal und verwegen“ (ebd.: 55) beschrieben werden, genau wie der Gondoliere, der eine „brutale Physionomie“ (vgl. ebd.: 23) besitzt.

Weitere Ähnlichkeiten, die er mit dem Wanderer teilt, ist sein „hagerer Hals mit auffallenden groß und nackt wirkendem Adamsapfel“ (ebd.: 55) sowie „sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht, aus dessen bartlosen Zügen schwer zu schließen war [...]“ (ebd.: 55). Wie andere Todesfiguren bzw. wie Hermes trägt auch er einen Hut: „[...] ein Wulst seines roten Haares unter der Krempe hervorquoll [...]“ (ebd.: 55). Anhand seines Aussehens ist zu schließen, dass es sich wieder um die Hermesfigur wie bei den anderen Nebengestalten handelt, die hier nur in einer anderen Form erscheint.

Der Sänger singt ein Lied, „das [keiner] jemals gehört“ (Mann 1977: 56) hat. Dem Eindruck des noch nie Gehörten tragen auch der „unverständliche[r] Dialekt“ (ebd.: 56f.) sowie der „[...] Lachrefrain, in den die Bande regelmäßig aus vollem Halse einfiel,“ (ebd.: 57) bei. Beides verleiht dem Lied einen gewaltigen Ton und eine ganz andere Harmonie. Das Lied besteht darüber hinaus aus „[...] vulgären und schmachtenden Melodien [...]“ (ebd.: 54), die Aschenbach mit Begierde aufnimmt. Während der Sänger singt, begleitet er das Lied durch Mienenspiel und mit Körperbewegungen, die wie ein „grotesker Rundmarsch“ (ebd.: 55) aussehen, wobei er die Zunge wie der Matrose im Mundwinkel spielen lässt (vgl. ebd.: 55).

Nach dem Gesang geht der Sänger zwischen den Tischen umher, um Geld einzusammeln. Als er zum Aschenbach kommt, verspürt dieser ein Karbolgeruch, über den sich nur Aschenbach Gedanken macht (vgl. Mann 1977: 55f.). Derselbe Geruch kommt aber vor, als Aschenbach Tadzio und seine Familie in der Stadt verfolgt (vgl. ebd.: 64f.), weshalb diesem Geruch auch eine symbolische, leitmotivische Bedeutung zukommt.

Seit einiger Zeit wird Venedig desinfiziert, aber die Information, wieso man das tut, ist nicht erhältlich. Erst später in der Erzählung wird die mysteriöse Seuche identifiziert, es handelt sich um die indische Cholera (vgl. ebd.: 58). Aschenbach nutzt die Gelegenheit, um den Sänger zu fragen, wieso man Venedig desinfiziert, worauf er die Antwort bekommt, dass es eine Vorschrift wegen der Hitze ist (vgl. ebd.: 56). Als ihn Aschenbach aber weiter über das Übel, das in der Stadt Venedig grassiert und an dem viele erkrankt sind, fragt (vgl. ebd.: 56), setzt der Sänger eine Grimasse komischer Ratlosigkeit auf und beschuldigt Aschenbach, ob er die Polizei als ein Übel ansieht (vgl. ebd.: 56). Er behauptet, dass es sich nur um eine Maßregel gegen die Wirkung der drückenden Witterung handelt (vgl. ebd.: 56). Insofern bekommt Aschenbach nicht die Information, die er wollte und er wirft nur ein Geldstück in den Hut des Sängers hinein und sagt es sei gut (vgl. ebd.: 56).

Danach fängt der Sänger wieder an zu singen, er schluchzt, seine Stimme schwankt, er presst die Hand gegen seinen Mund (vgl. ebd.: 57). In einen Augenblick bricht das unbändige Lachen aus ihm hervor, das auf das Publikum ansteckend wirkt. Bald verdoppelt sich das

Gelächter (vgl. ebd.). Der Sänger schlägt sich die Schenkel, er hält sich die Seiten, sein Lachen wird zum Schrei. Mit gehobenem Finger auf das Publikum zeigend, lacht er weiter, als gäbe es nichts Komischeres, wenn das Publikum auch mitlacht (vgl. ebd.).

Ihm ist eigentlich nichts komisch, er lacht eigentlich nicht, sondern lacht die Menschen aus. Die ahnungslose Masse merkt nicht den Geruch des Sängers und sie versucht keine diesbezüglichen Informationen zu bekommen. Der einzige, der nach dem Übel fragt und der den Geruch wahrnimmt, ist Aschenbach. Der Sänger lacht die Menschen aus, weil sie den Geruch und die Seuche ignorieren und den Abend genießen. Eine solche Interpretation dieser Stelle legt auch von Wiese vor, wenn er meint: „Das Hohngelächter der Todesfigur ist die furchtbarste Stelle in der ganzen Erzählung, das groteske Lachen im verseuchten Venedig, dieses völlige Hinabgleiten ins Zuchtlose, Widrige, grausam Komische“ (von Wiese 1956: 304).

3.1.5. Der Reigen der Todesboten

Die oben durchgeführte Analyse der Nebengestalten zeigt, dass es sich bei ihnen um Todesboten handelt, die Aschenbach Stück für Stück zum ‚fremden Gott‘ führen, zu dem Gott, der gerade diese Boten ausgeschickt hat, um Aschenbach zu ihm zu leiten. Obwohl die Boten in verschiedener Gestalt vorkommen, stehen alle seine Manifestationen in einem Zusammenhang, der durch einzelne Merkmale deutlich wird. Jeder Bote teilt seine Merkmale mit anderen Boten, aber auch mit Hermes selbst. Alle tragen die gleichen brutalen Züge, die auf Aschenbach abstoßend wirken, wobei die einzige Ausnahme die Gestalt von Tadzio ist. Ferner ist das Gemeinsame dieser Gestalten mit dem Gott Hermes der Hut, die Kleidung und bestimmte Charakterzüge.

Wie Hermes erfüllen alle Todesboten auch die Aufgabe des Seelenführers. Sie führen Aschenbach in die Richtung seines Verfalls, den der fremde Gott – wie noch zu zeigen ist – zu verantworten hat. Als der Gondoliere sagt, dass er schon bezahlen wird, ist gerade Aschenbachs Tod das Entgelt für die Fahrt. Die Boten haben ihre Aufgabe zuletzt erfüllt, sobald sich Aschenbach vollständig dem ‚fremden Gott‘ und seiner Welt überlässt. Das passiert, als er sich der orgiastischen Feier anschließt: „Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig“ (Mann 1977: 61).

3.2. Venedig als Aufenthaltsort des ‚fremden Gottes‘

Die Handlung der Erzählung findet in mehreren Städten Europas statt. Der erste Ort ist München, wo Aschenbach eine Wohnung in der Prinzregentenstraße besitzt (vgl. ebd.: 7). In München begegnet er dem Wanderer, der ihn zur Reise anregt (vgl. ebd.: 8f.) und damit die Handlung in Bewegung setzt. Zwischen Mitte und Ende Mai vereist Aschenbach „mit dem Nachtzuge nach Triest, wo er nur vierundzwanzig Stunden verweilte und sich am nächstfolgenden Morgen nach Pola einschiffte“ (ebd.: 17). Aschenbach nimmt Aufenthalt auf einer „gerühmten Insel der Adria“ (ebd.: 17), aber er glaubt nicht, dass er den Ort seiner Bestimmung getroffen hat. Er studiert die Schiffsverbindungen als ihm sein Ziel vor Augen steht – Venedig (vgl. ebd.: 17).

Venedig wird als „gesunkene Königin“ (Mann 1977: 35) beschrieben, die nach Jens (1998: 161) als Synonym für die „Verschwisterung von Schönheit und Tod“ zu verstehen ist. Martini meint dazu noch: „Venedig ist die Stadt der Schönheit, des Märchens, des verzaubernden wie des verstörenden Labyrinthes; sie bedeutet ebenso Schwüle, Erschlaffung, Vergiftung, Perversion und Tod“ (Martini 1970: 198).

Bei seiner Ankunft bemerkt Aschenbach die Schönheit der Stadt, ihren

[...] erstaunlichen Landungsplatz, jene blendende Komposition phantastischen Bauwerks [...] die leichte Herrlichkeit des Palastes und die Seufzerbrücke, die Säulen mit Löw' und Heiligem am Ufer, die prunkend vortretende Flanke des Märchentempels, den Durchblick auf Torweg und Riesenuhr [...] über das hohe Meer die unwahrscheinlichste der Städte [...] (ebd.: 21).

Das Strandbild „unterhielt und erfreute ihn wie nur je“ (ebd.: 30), weil der Strand von Menschen belebt ist, von Kindern, Schwimmern und bunten Gestalten (vgl. ebd.). Manche liegen auf den Sandbänken, andere rudern in rot und blau gestrichenen Booten (vgl. end.). Vorn befinden sich Einzelne in weißen Bademänteln. Zur Rechten befindet sich eine vielfältige Sandburg, von Kindern hergestellt (vgl. ebd.). Den Tag hindurch genießt man die Sonne und am Abend duften die Pflanzen des Parks balsamisch, was die Seele bespricht (vgl. ebd.: 39). Aschenbach fühlt sich von diesen Teil Venedigs angezogen, denn „[n]ur dieser Ort verzauberte ihn, entspannte sein Wollen, machte ihn glücklich“ (Mann 1977: 40).

Das Wetter wird aber immer ungünstiger. Unter dem fahl bedeckten Himmel liegt zwar das Meer in stumpfer Ruhe, als Aschenbach jedoch das Fenster öffnet, spürt er den fauligen Geruch der Lagune. In diesen Augenblick denkt er an die Abreise (vgl. ebd.: 28). Doch am nächsten Tag beschließt er zu bleiben (vgl. ebd.: 29).

An einem Vormittag fährt er „mit dem Vaporetto über die faulriechende Lagune nach Venedig“ (ebd.: 34), wo „eine widerliche Schwüle“ (ebd.) in den Kanälen herrscht. Die Luft ist so dick, dass sich die restlichen Gerüche nicht zerstreuen können (vgl. ebd.). Am nächsten Gondelplatz lässt sich Aschenbach „durch das trübe Labyrinth der Kanäle“ (ebd.: 35) nach San Marco leiten. Später in der Erzählung spürt Aschenbach einen weiteren Geruch, der ihn an ein keimbekämpfendes Mittel erinnert (vgl. ebd.: 49).

Die Wetterangaben in Venedig „haben mit der tatsächlichen Meteorologie nichts zu schaffen; sie haben rein zeichenhaften Wert – wie Venedig überhaupt“ (Frizen 1993: 40). Die Atmosphäre, die in Venedig geschaffen wird, ist eine Voraussetzung für die späteren Ereignisse, dass etwas Schlimmes passieren wird.

Venedig kann auch als Schnittstelle zwischen Ost und West angesehen werden. Diese Handels- und Hafenstadt kann deshalb auch einen internationalen und multikulturellen Raum darstellen, der ein idealer Ort für den Einbruch des ‚fremden Gottes‘ aus dem Osten in den Westen ist. In seinen Frühwerken stellt Thomas Mann eine Analogie zum deutschen Italienmythos ein Nord-Süd-Gegensatz dar (vgl. Frizen 1993: 40). Das macht er jetzt in der Erzählung *Der Tod in Venedig* unter dem Eindruck des Mythos. Indem er nach der antiken West-Ost-Opposition greift, zeigt er den Kampf zwischen den Persern und den Griechen auf bzw. möchte er darin die Rettung der europäischen Zivilisation vor der Dämonie Asiens symbolisch nachzeichnen (vgl. ebd.).

Während der ganzen Geschichte wird nicht offen gesagt, was in Venedig vorgeht. Obwohl die stinkenden Lagunen und Gassen andeuten, dass etwas nicht stimmt, erfährt man nicht sofort, dass es sich um Cholera handelt, obwohl es scheint, „als ob die Seuche eine Neubelebung ihrer Kräfte erfahren, als ob die Tenazität und Fruchtbarkeit ihrer Erreger sich verdoppelt hätte“ (ebd.: 59). Erst im letzten Kapitel wird genau beschrieben, wie die Krankheit um sich greift und überall Signale des Verfalls und des Todes zu erkennen sind (vgl. Böschstein 1997: 89). Auch Aschenbach stirbt zuletzt in seinem Liegestuhl am Strand, wodurch die Symbolik Venedigs als Ort des Todes bestätigt wird.

Venedig ist der Aufenthaltsort des ‚fremden Gottes‘, ein Hinweis auf die Herkunft dieses Gottes ist u. a. auch an der Stelle im Text enthalten, an der Aschenbach mit dem Schiff vor Venedig ankommt. Da wird berichtet, wie

zur Rechten die flache Küste auf, Fischerboote belebten das Meer, die Bäderinsel erschien, der Dampfer ließ sie zur Linken, glitt verlangsamten Ganges durch den schmalen Port, der nach ihr benannt ist, und auf

der Lagune, angesichts bunt armseliger Behausungen, hielt er ganz, da die Barke des Sanitätsdienstes erwartet werden mußte (Mann 1977: 20).

Im angeführten Textteil ist die Rede vom „verlangsamten Gang[es] durch den schmalen Port“ (ebd.: 20), was als Anspielung an den indischen Fluss Ganges zu deuten wäre, infolgedessen Asien als Herkunftsland des ‚fremden Gottes‘ zu verstehen ist, der jetzt in Venedig als Schau- und Handlungsort von Aschenbachs Verfall seine Herrschaft ausspannt.

3.3. Der Kampf des Apollinischen und Dionysischen als mythologische Grundstruktur der Erzählung

3.3.1. Aschenbach als Sinnbild des Apollinischen

Das Apollinische steht üblicher Weise für das Olympisch-Klare, für die formale Disziplin und für die Einfachheit (vgl. Schüle 2000: 187). Apollo ist auch ein Gott der bildnerischen Kräfte sowie der wahrsagende Gott (vgl. Nietzsche 1976: 49). Im Apollinischen genießt man das unmittelbare Verständnis der Gestalt, alle Formen sprechen den Menschen an und es gibt nichts Gleichgültiges und Unnötiges (vgl. ebd.: 48).

Im zweiten Kapitel der Erzählung, wo über Aschenbachs Leben berichtet wird, erfährt man, dass Aschenbach ein Künstler bzw. ein Dichter ist, was ein Zeichen des Apollinischen ist. Und ein Künstler sehnt sich nach dem Vollkommenen-Schönen (vgl. Martini 1970: 219).

Gustav von Aschenbach ist ein Autor „der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen“ (Mann 1977: 11). Die bekanntesten Werke Aschenbachs sind *Maja*, *Ein Elender* und das Werk *Geist und Kunst*, das von ernsten Beurteilern „unmittelbar neben Schillers Raisonement über naive und sentimentalische Dichtung“ (ebd.) gestellt wurde. Sein Künstlertum ist dermaßen gut und geschätzt, dass er mit großen Autoren wie Schiller konkurrieren kann.

Er wurde in einer Kreisstadt der Provinz Schlesien, „als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren“ (ebd.). Seine Vorfahren waren Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die in den Diensten des Königs, des Staates ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten“ (ebd.). Väterlicherseits erbt er das apollinische Merkmal der Disziplin und Ordnung.

Schon als kleiner Junge zeigt Aschenbach, dass für ihn Disziplin und Ordnung wichtig sind: „So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung – und zwar die außerordentliche – verpflichtet, hatte er niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend

gekannt“ (ebd.: 12). Obwohl er noch nicht reif ist, lernt er sich geschickt in der Öffentlichkeit zu zeigen (vgl. ebd.). Er war fest entschlossen sich zu entwickeln. Schon als Gymnasiast schafft er sich einen Namen und zehn Jahre später lernt er „von seinem Schreibtische aus zu repräsentieren, seinen Ruhm zu verwalten [...]“ (ebd.).

In seiner Kindheit ist er wegen gesundheitlicher Beschwerden zum häuslichen Unterricht gezwungen (vgl. ebd.). Während dieser Zeit versucht er sich zu entwickeln, weil er sich dessen bewusst ist, dass das Talent allein nicht genügt. Er bedurfte Disziplin, die im zum Glück väterlicherseits eingeboren ist. Als er mit fünfunddreißig in Wien erkrankte,

äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: ‚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 (ebd.).

Aschenbach ist ein Schriftsteller, der am Rande der Erschöpfung arbeitet (vgl. ebd.: 14), auch wenn dadurch seine Gesund bedroht wäre.

Die kultivierte und disziplinierte Geistigkeit von Aschenbach wird ebenfalls am Anfang deutlich als apollinisch gezeigt. Denn sein Tagesablauf ist streng mit arbeitsreichen Vormittagen, Mittagsschlaf, Schriftverkehr und nachmittäglicher erneuter Schriftstellerei gefüllt (vgl. Wiegmann 2005: 61).

Aschenbach ist unverkennbar ein Repräsentant des apollinischen Künstlertums, der später vom Exotischen angezogen wird und deshalb sein Leben im Apollinischen opfert (vgl. Wiegmann 2005: 61). Nietzsche meint, die Ruhe des Bildergottes bzw. des Apollinischen darf nicht gestört werden. Es muss „sonnenhaft“ bleiben und seinem Ursprunge treu bleiben, ansonsten kann das Bild dieser Gottheit verzerrt werden (vgl. Nietzsche 1976: 50), was dann sogar zum Untergang führen kann, wie das auch der Fall mit der Gestalt Aschenbachs zuletzt wird, nachdem er dem Apollinischen abgeschworen hat, als er dem schönen Jüngling in Venedig verfiel.

3.3.2. Tadzio als apollinische Maske des Dionysischen

Das Dionysische steht für die überbordende Formlosigkeit eines überschäumenden Lebens (vgl. Schüle 2000: 188). Laut Böschstein stehen die Wörter Entfremdung und Entstellung „als Leitworte für den ‚dionysischen‘ Zustand, dies setzt wieder die künstlich

gewollte, unwahre Norm als Maßstab voraus, deren Unreflektiertheit denjenigen, der sich ihr verschreibt, zu Fall bringen wird“ (Böschstein 1997: 100).

Das Dionysische führt die Person, die sich davon verführen lässt, in Verderbnis. Das passiert mit Aschenbach, der sich Tadzios Nähe überlässt. Dabei stellt Tazio stufenweise das Dionysische dar, indem er zur apollinischen Maske des Dionysischen wird.

Tazio ist in der Erzählung ein weiterer Todesbote, den Dionysos schickt, um Aschenbach tiefer in Venedig zu locken. Jedoch sind die vorherigen Boten eine verlässliche Vorform der Hermesmetamorphosen von Tazio (vgl. Frizen 1993: 43). Bestimmte Ähnlichkeiten weisen auf die enge Verbindung von Tazio mit anderen Todesboten hin. Die Fremdheit ist ein Merkmal, das Tazio mit anderen Boten teilt, denn er kommt aus Polen und spricht in einer verschwommenen, fremden Sprache, die Aschenbach als Deutschsprachiger überhaupt nicht versteht (vgl. ebd.: 23). Deshalb hat die polnische Sprache für Aschenbach keine kommunikative Funktion, sondern die Funktion der Musik, der Kunst von Dionysos (vgl. ebd.: 43): So erhob Fremdheit des Knabe Rede zur Musik [...]“ (Mann 1977: 41).

„Das englische Matrosenkostüm“ (ebd.: 26f.) und der blaue und weiße Badeanzug sind Kleidungsstücke (vgl. ebd.: 41), von denen wir erfahren, dass sie Tazio trägt. Er ist wie ein Seemann angezogen, genau wie der Gondoliere, der „seemännisch blau gekleidet“ (ebd.: 23) ist. Bestimmte Züge teilt Tazio mit dem Wanderer und Gondoliere. Tadzios Gesichtshaut ist „weiß wie Elfenbein“ (ebd.: 27), was auch das Merkmal des Wanderers ist, der eine milchige Haut (vgl. ebd.: 8) hat. Ebenfalls kann man die ungesunden Zähne mit den Todesboten verbinden, weil sie gleich wie Tazio ein ungesundes Gebiss besitzen: Neben der Schönheit bemerkt aber Aschenbach auch, wie Tadzios Zähne ungesund aussehen, zackig und blass sind.

Tazio ist sehr zart, kränklich und wird wahrscheinlich nicht alt werden (vgl. ebd.: 34). Auch die ungesunden Zähne kann man mit den Todesboten verbinden, weil sie gleich Tazio ein ungesundes Gebiss besitzen: „[...] Tadzios Zähne nicht recht erfreulich waren: etwas zackig und blaß, ohne den Schmelz der Gesundheit und von eigentümlicher spröder Durchsichtigkeit wie zuweilen bei Bleichsüchtigen“ (ebd.).

In Gegensatz zu den Boten, die eine brutale Physiognomie und eine groteske Gestalt besitzen, ist Tazio „vollkommen schön“ (ebd.: 26), was Aschenbach bei ihrer ersten Begegnung dermaßen bezaubert, dass er Aschenbach „[...] an griechische Bildwerke aus edelster Zeit [...]“ (ebd.) erinnert. Jedoch sind die dionysischen Elemente in Tazio „ins Leiblich-Reizende gedämpft, apollinisch abgemildert: Wo die anderen in ihrer ätzenden Hässlichkeit grimassieren, da lächelt er“ (Frizen 1993: 43). Während diese grotesken Gestalten Aschenbach ihren Willen

aufzwingen, genügt nur ein Blick von Tazio, um den Künstler zum Folgen zu verführen (vgl. ebd.):

[...] und einzeln schlendernd wandte [Tazio] zuweilen das Haupt, um sich über die Schulter hinweg die Gefolgschaft eines Liebhabers mit einem Blick seiner eigentümlich dämmergrauen Augen zu versichern. Er sah ihn und verriet nicht. Berauscht von dieser Erkenntnis, von diesen Augen vorwärts gelockt [...]
(Mann 1977: 65)

„Tazio ist der Maskengott Dionysos im Gewande Apollos, des Gottes der Form und des schönen Scheins.“ (Frizen 1993: 44) Beide diese Gottheiten wirken in ihrer Doppelheit zusammen, um auf diese Weise die Tragödie zu begründen. Erst in dieser schönen Erscheinung kann sich Dionysos Aschenbach nähren, um ihn vollständig zu überwältigen (vgl. ebd.). Tazio kommt dem Künstler als ein Kunstwerk vor, als eine wunderbare griechische Statue (vgl. ebd.). Außerdem begegnet Aschenbach in Tazio seiner eigenen Kunst, sich selbst und seinem eigenen Ideal (vgl. Martini 1970: 219). Die Vollkommenheit des Jungen als lebendiges Kunstwerk fasziniert den alten Schriftsteller (vgl. Wiegmann 2005: 63), weshalb er sich so stark zu ihm angezogen fühlt.

Tazio repräsentiert die vollkommen geglückte vitale Naturschönheit, aber diese Erfahrung ist momentan und damit im Kreislauf des Lebens schon dem Tod verfallen (vgl. ebd.).

Am Ende der Erzählung schaut Aschenbach Tazio zu, wie er in das Meer geht. Sein Blick folgt Tazio und ihm scheint es, als ob ihn Tazio anlächelt und ihm zuwinkt (vgl. Mann 1977: 68): „[...] am Schluss ist es Tazio selber, der winkend den Hades weist“ (Wiegmann 2005: 61), wodurch Tazios Rolle als Maske von Dionysos vollendet ist.

Tazio ist anders als andere Todesboten, er ist schön, vollkommen schön, was Aschenbach sofort anzieht. Hätte er wie andere Todesboten ausgesehen, wäre er für Aschenbach nicht anziehend bzw. würde er wie andere Todesboten für Aschenbach abstoßend sein. Da er ihn aber wunderschön findet, kann er ihn nicht mehr aus dem Kopf kriegen bzw. betrachtet er ihn immer wieder. Nachdem der Knabe ihn anlächelt, ist Aschenbach verloren. Das göttliche Kind zieht ihn in die verseuchte Stadt hinein, von der der Schriftsteller fliehen will, aber er kann es nicht, weil ihm Tazio zu sehr ans Herz gewachsen ist. Insofern hat Dionysos durch Tazio ein Mittel gefunden, um den Schriftsteller, der seine eigene dionysische Seite leugnet, gefangen zu nehmen und sich dann wegen seiner Lebensabgewandtheit an ihm zu rechnen.

3.3.3. Der Ansturm des Dionysischen und dessen Sieg

Gustav von Aschenbach vereint in seinem Charakter eigentlich zwei Seiten, sowohl das Apollinische als auch das Dionysische. Das geht schon aus der Beschreibung seiner Eltern hervor. Seine Vorfahren väterlicherseits waren überwiegend Staatsdiener, die ein „straffes, anständiges, karges Leben geführt hatten“ (Mann 1977: 11), während von der mütterlichen Seite rascheres und sinnliches Blut kommt. Seine Mutter, von der die Merkmale fremder Rasse in Aschenbachs Äußeren vorkommen, war außerdem die Tochter eines böhmischen Kapellmeisters. Durch Vermischung dieser zwei verschiedenen Charakterzüge, kommt eine besondere Art von Künstler bzw. des Künstlerischen in die Welt (vgl. ebd.: 11f.).

Der Nachname der Hauptgestalt besteht aus zwei Wörtern: ‚Asche-‘ und ‚-bach‘. Hoffmann (1995: 73) erklärt in ihrem Beitrag, dass ‚Asche-‘ auf die Reste des Feuers hindeutet. Wenn man dem Wort ‚-bach‘ die lateinische Endung ‚-us‘ hinzufügt, bekommt man den Namen Bacchus – den lateinischen Namen für Dionysos (vgl. ebd.). Zu Beginn der Erzählung korrigiert sich der Erzähler beim Erwähnen der Hauptgestalt, indem er zweimal den Namen erwähnt: „Gustav Aschenbach oder von Aschenbach [...]“ (Mann 1977: 7). Diese Doppelung des Namens kann man als einen weiteren Hinweis auf die Spaltung von Aschenbachs Wesen deuten.

Das sind nur einige tiefer liegende Elemente zu Anfang des Textes, die darauf hinweisen, dass Aschenbach eine ungewöhnliche Figur ist. Im weiteren Verlauf des Textes wird aber gezeigt, wie er sich Schritt für Schritt dem Dionysischen nähert.

Zu Beginn der Erzählung trifft Aschenbach einen Wanderer, der ihm eine Botschaft in Form eines Tagestraumes zu vermitteln hat. Der Wanderer lässt Aschenbach im Traum folgendes sehen:

[...] eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen, - sah aus geilem Farrengewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nach und fern emporstreben, sah wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spielende Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, die milchweiß und groß wie Schlüsseln waren, Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unförmigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen [des Bambusdickichts] die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln [...] (ebd.: 9).

Der ‚fremde Gott‘ lebt in einer exotischen Landschaft, die wie ein Sumpfgebiet aussieht, das aus vielen Inseln und Morästen besteht. In diesem Traum werden die Vögel

verschiedener Art sowie Blumen erwähnt. Ein Detail, das wichtig ist, ist der Tiger, der zwischen den knotigen Rohstämmen des Bambusdickichts kauert.

Dieselbe Landschaft kommt noch einmal im Text vor, als sich Aschenbach über die Seuche informiert:

Seit mehreren Jahren schon hatte die indische Cholera eine verstärkte Neigung zu Ausbreitung und Wanderung an den Tag gelegt. Erzeugt aus den warmen Morästen des Ganges-Deltas, aufgestiegen mit dem mephitischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambusdickichten der Tiger kauert [...] (ebd.: 58).

Die Landschaft aus dem Traum und Indien als Heimatstätte der Cholera werden auf dieselbe Weise beschrieben. Außerdem wird in beiden Fällen die Urwelt- und die Inselwildnis erwähnt, in der wieder im Bambusdickicht der Tiger kauert. Aus dieser Landschaft stammt auch die Seuche, die in Venedig jetzt um sich greift.

Das Symbol des Tigers weist darauf hin, dass es sich bei dem ‚fremden Gott‘ eigentlich um die antike Gottheit Dionysos handelt, weil nach Hoffman (1995: 23) der Tiger „[...] in der Mythologie als Zuchtier des Wagens des Dionysos hervorgehoben wird [...]“.

Dieser Traum erweckt in Aschenbach ein Gefühl von Reiselust. Nachdem er verweist, trifft Aschenbach die genannten Todesboten, die ihn endgültig zu Venedig bringen. In dieser Stadt lernt er Tadzio kennen und von da an passieren Ereignisse, die Aschenbach immer näher zum ‚fremden Gott‘ führen.

Zum ersten Mal trifft der Künstler den Jungen in der Halle des Hotels, wo Aschenbach „mit Erstaunen bemerkte [...], daß der Knabe vollkommen schön war“ (Mann 1977: 26), so schön, dass er glaubt so eine Schönheit weder in der Natur noch in der bildenden Kunst gesehen zu haben“ (vgl. ebd.). Als ein Künstler ist Aschenbach besonders der Verzauberung und der Verführung offen, womit sein inneres Wesen durch den Untergang bedroht ist (vgl. Martini 1970: 185). Bevor Tadzio die Türschwelle übertrat, um nach draußen zu gelangen, schaute er in Aschenbachs Richtung und ihre Blicke trafen sich (vgl. Mann 1977: 27f.). Mit diesem Blick, dieser Begegnung beginnt Aschenbachs Untergang. Der Auslöser dieses Untergangs ist der Junge Tadzio.

Später geht Aschenbach auf sein Zimmer, öffnet das Fenster und bemerkt, dass das Wetter ungünstig ist, wobei er an Abreise denkt. Morgen am Esstisch erblickt Aschenbach Tadzios Familie, aber Tadzio fehlte, weshalb er nervös wird. Der Knabe taucht doch auf und Aschenbach „erstaunte [...] aufs neue, ja erschrak über die wahrhaftig gottähnliche Schönheit

des Menschenkindes“ (ebd.: 29). Hier denkt Aschenbach nicht mehr daran, Venedig zu verlassen (vgl. ebd.). Er will wegen des schönen Jungen hierbleiben: „[...] Wahrhaftig, erwarteten mich nicht Meer und Strand, ich bleibe hier, solange du bleibst!“ (ebd.).

Der Strand ist ein Ort, der Aschenbach verzaubert, es „[...] erfreute ihn wie nur je,“ (ebd.: 30) so auch das Meer, das ihm die erforderliche Ruhe bietet (vgl. ebd.). Am Strand versucht er an seinen Werken zu arbeiten, aber anstatt das zu tun, schaut er nur Tadzio zu (vgl. ebd.: 31). Er kann nicht Tadzios Namen richtig entziffern, aber schon der unverständliche Klang seines Namens erfreut ihn sehr (vgl. ebd.). Nach einer Viertelstunde legt Aschenbach sein Schreibzeug bei Seite und kehrt zum Meer zurück, um weiter die Gegenwart des Jungen zu genießen (vgl. ebd.: 32). Auch wenn er ein Buch liest, vergisst er niemals, dass Tadzio in der Nähe ist und das einzige, was erforderlich war, um Tadzio zuzuschauen, war ein Kopfdrehen nach rechts (vgl. ebd.: 33). Tadzio hat Aschenbach derart verzaubert, dass der Künstler, der sonst bis zur Erschöpfung arbeitet, sein Künstlertum vernachlässigt. Langsam beginnt Aschenbach das, was ihn apollinisch macht, wegzuzwerfen und das alles wegen des Knaben Tadzio.

Später geht der Schriftsteller in die Stadt, in der eine widerliche Schwüle in den Gassen liegt und wo die Luft sehr dicht ist (vgl. ebd.: 34). Je länger er in der Stadt ist, desto schlechter fühlt er sich. Er ist von Schweiß überdeckt, seine Brust ist beklommen, das Blut pocht im Kopf und er fiebert. Er versteckt sich auf einem Platz, am Rande eines Brunnes, um sich die Stirn abzutrocknen und sieht ein, dass er weg muss (vgl. ebd.: 34). Als er dann auf dem Weg zum Bahnhof ist, um die Stadt zu verlassen, bedauert er seine Entscheidung, weil die Stadt so schön ist, obwohl sie ihn zugleich so sehr krank macht (vgl. ebd.: 36f.). Zuletzt muss er ins Hotel zurück, weil sein Gepäck ‚ganz zufällig‘ falsch verschickt wurde und er ohne sein Gepäck nicht abreisen will (vgl. ebd.: 37).

Aschenbach genießt das Schöne wie z.B. die Stadt, den Strand und Tadzio. Sobald aber etwas Unschönes vorkommt, will er davor fliehen. So verhält es sich beispielsweise mit dem Gestank in den Gassen, der Venedig für Aschenbach anstößig macht, aber auch mit anderen Sachen, die für Aschenbach nicht schön sind bzw. die nicht apollinischer Herkunft sind.

Tadzio ist der Grund und das Mittel, um Aschenbach in die Stadt zurück zu locken, da dieser aus ihr fliehen will. Er „[...] fühlte die Begeisterung seines Blutes, die Freude, den Schmerz seiner Seele und erkannte, daß ihm um Tadzios willen der Abschied so schwer geworden war“ (ebd.: 39). Der Junge hat ein so starkes Wirken auf Aschenbach, dass er nicht mal die Stadt verlassen kann, die ihn so krank macht. Tadzio fesselt ihn, hier zu bleiben, ohne dabei seinen Willen aufzuzwingen.

Das vierte Kapitel beginnt auf folgende Weise:

Nun lenkte Tag für Tag der Gott mit den hitzigen Wangen nackend sein gluthauchendes Viergespann durch die Räume des Himmels, und sein gelbes Gelock flatterte im zugleich ausstürmenden Ostwind. Weiß seidiger Glanz lag auf den Weiten des träge wallenden Pontos (ebd.).

Laut Wiegmann handelt es sich um eine Stelle im Text, wo in mythischer Sprache, der sich hier Thomas Mann bedient, das Dionysische angekündigt und zugleich Abschied vom Apollinischen genommen wird (vgl. Wiegmann 2005: 61).

Aschenbach ist nämlich eine solche Gestalt, die den Genuss nicht mag, sondern mehr dem ruhigen Leben zugewandt ist (vgl. Mann 1977: 40). Jetzt aber betrachtet er den Knaben so oft, dass er weiß, dass Tadzios einzige Kleidung auf den Strand ein blau weiser Badeanzug ist (vgl. ebd.: 41). Immer mehr „[...] ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten [...]“ (ebd.: 43), sodass er bald jede Linie und Pose von Tazio kennt (vgl. ebd.: 41). Bei der Betrachtung des Jungen vergisst Aschenbach jetzt die apollinische Disziplin: „Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen“ (ebd.: 42). Seine Arbeit gerät langsam immer mehr in Vergessenheit und der Junge ist der Einzige, für den er sich noch interessiert.

Wenn Tazio am Morgen am Strande erscheint, geht er nie hinter den Hüten, sondern auf der vorderen Seite vorbei, wo Aschenbachs Stammplatz ist. Manchmal geht er so nah vorbei, dass er fast den Stuhl streift. Diese Tat nimmt Aschenbach als Erwidern der Gefühle wahr, weshalb er als Reaktion darauf Tazio überall verfolgt (vgl. ebd.: 47).

Immer mehr ist er von Tazio besessen und wenn dieser in seiner Nähe fehlt, geht er ihn suchen. Nach einem Abendessen, als er den Jungen nicht sieht, sucht er nach ihm vor dem Hotel, wo er ihn dann mit seinen Geschwistern sieht (vgl. ebd.). In diesem Moment lächelt ihn der Junge an:

Freude, Überraschung, Bewunderung mochten sich offen darin malen, als sein Blick dem des Vermissenen begegnete – und in dieser Sekunde geschah es, daß Tazio lächelte: ihn anlächelte, sprechend, vertraut, liebevoll und unverhohlen, mit Lippen, die sich im Lächeln erst langsam öffneten (ebd.: 48).

Dieser Moment und dieses Lächeln bedeuten den Wendepunkt von Aschenbachs Schicksal: in diesem Genuss an Tadzios Lächeln verabschiedet sich Aschenbach von dem rein apollinischen Reich und begibt sich tief ins Dionysische, das ihn wie eine übermenschlich-magische Macht dämonisch anlockt (vgl. Martini 1970: 215). Der alte Schriftsteller kann dem Dionysischen nicht mehr entkommen, weil er zur Gänze in Tazio verliebt ist (vgl. Mann 1977: 48).

Aschenbach überwacht „nicht mehr den Ablauf der Mußezeit, die er sich selber gewährte; der Gedanke an Heimkehr berührte ihn nicht einmal. Er hatte sich reichlich Geld verschrieben“ (ebd.: 45). Er ist schon vier Wochen in Venedig (vgl. ebd.: 48), sein Aufenthalt hat sich wegen Tadzio sehr verlängert. Obwohl Aschenbach bemerkt, dass die deutschsprachigen Gäste abreisen (vgl. ebd.), macht es ihm nicht aus, denn er ist zu beschäftigt mit der Verfolgung von Tadzio: „[...] denn ihn trieb die Manie, den polnischen Geschwistern zu folgen [...]“ (ebd.: 49). Während der Verfolgung bemerkt er den ungewöhnlichen Geruch und befürchtet, dass Tadzios Familie deswegen abreisen könnte (vgl. ebd.: 49f.). Er versucht zu erfahren, worum es sich eigentlich handelt. Er erfährt später in einem englischen Reisebüro, dass es sich um die indische Cholera handelt (vgl. ebd.: 58), vor der er Tadzios Familie warnen will, aber tut es zuletzt nicht (vgl. ebd.: 60f.), weil er jetzt so sehr selbstsüchtig ist, dass er meint, er könne ohne Tadzios Gesellschaft nicht den Sommer in Venedig genießen.

Je mehr sich Aschenbach dank seiner Verfolgung von Tadzio in der Stadt aufhält und immer mehr dem Dionysischen verfällt, beginnt er auch die widerlichen Seiten von Venedig zu bemerken. Er bemerkt, dass die Menschen und Ereignisse in Venedig abstoßend sind. Ein Beispiel dafür ist der Altertumshändler, der einen Bettler um sein Geld betrügen will, jedoch ist der Bettler ebenso ein Betrüger, der so tut, als wäre er blind (vgl. ebd.: 51). Am Abend trifft man auch viele Betrunkene, es gibt räuberische Überfälle sowie Mordtaten, was alles darauf hinweist, dass sich die Seuche auch im moralischen Leben der Lagunenstadt ausbreitet (vgl. ebd.: 60).

In der Szene, wo sich Aschenbach die Lippen mit einem Getränk abkühlt, kommt eine Gemeinsamkeit mit einer mythologischen Geschichte über Persephone vor. Persephone ist die Tochter von Zeus und Demeter. Hades will sie als Gemahlin haben, bekommt dazu nur die Einwilligung von Zeus. Da Demeter dagegen ist, dass sie einen grimmigen Schwiegersohn hat, beschließt Hades Persephone durch Gewalt und List zu gewinnen. Als Persephone bei Henna Blumen pflückt, lässt Hades „eine Blume von wunderbarer Größe und Schönheit aus dem Boden sprießen“ (Rose 1969: 88). Als die Göttin die Blume pflücken wollte, öffnet sich die Erde und Hades erscheint mit seinem Pferdegespann. Nachdem er sie ergreift, führt er sie trotz ihres Widerstands hinweg (vgl. ebd.: 88). Dort isst sie Granatäpfel und verfällt Hades (vgl. Wiegmann 2005: 61). Bei Aschenbach ist es der gleiche Fall, denn er trinkt Granatapfelsaft: „Aschenbach saß an der Balustrade und kühlte zuweilen die Lippen mit dem Gemisch aus Granatapfelsaft und Soda, das vor ihm rubinrot im Glase funkelte“ (Mann 1977: 54). Er genießt den Granatapfelsaft, der die Funktion des Todeskusses hat. Persephone hatte noch die Möglichkeit aus der Unterwelt zu fliehen, aber nachdem sie den Granatapfel aß, ist die Rückkehr unmöglich. In Aschenbachs Fall bedeutet der Saft die Todverfallenheit (vgl. Frizen 1993: 70), was auf der symbolischen

Ebene dieser Textstelle zusätzlich betont wird, indem nach dem Granatapfel als Erzählelement gegriffen wird, das in der Mythologie ein Symbol für Liebe, Tod und Leibestod darstellt (vgl. ebd.: 138)

Von seinem „alternden Leib“ (Mann 1977: 63) geekelt, entscheidet Aschenbach sich auch dazu, vom Friseur schminken und das Haar färben zu lassen (vgl. ebd.: 64). Um sein Aussehen noch mehr zu verbessern, trägt er Edelsteine und benutzt Parfüm (vgl. ebd.: 63). Hier wird der Bezug zum falschen Jüngling deutlich, denn Aschenbach und der alte Geck teilen jetzt Ähnlichkeiten wie die rote Krawatte, den Strohhut, braune Haut und Karmesinfarbe (vgl. Wiegmann 2005: 62). Als Aschenbach dem falschen Jüngling am Anfang des Textes auf dem Schiff begegnet, widert er ihn an, weil sich dieser für etwas ausgibt, was er nicht ist. Als sich aber Aschenbach jetzt der Verschönerung unterzieht, macht er dasselbe wie damals der falsche Jüngling, er täuscht ein junges Aussehen vor, was man auch so deuten könnte, dass hier Aschenbach den Versuch unternimmt, wenigstens nach Außen noch so jugendlich bzw. lebensvoll zu erscheinen.

In einer der Nächte hat Aschenbach einen Traum, der in ihm Angst, Lust und Neugier weckt. Im Traum nähert sich von weither Getümmel, Getöse und ein Gemisch von Lärm. Der Lärm wird „durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte“ (Mann 1977: 61).

In diesem Traum erblickt Aschenbach ein „Bergland, ähnlich dem um sein Sommerhaus“ (ebd.): „[...] In zerrissenem Licht, von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern [...] (ebd.) befinden sich Menschen und Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte, die herumtanzen (vgl. ebd.: 62). Die Frauen tragen „[...] lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen [...]“ (ebd.). Sie „[...] schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen.“ (ebd.). Die Männer, die Hörner über den Stirnen und Pelzwerk tragen (vgl. ebd.), „[...] beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel, ließen ehernen Becken erdröhnen und schlugen wütend auf Pauken [...]“ (ebd.) und die Knaben stechen die Böcke, die sie durch die Gegend schleifen (vgl. ebd.).

Inmitten dieses orgiastischen Traumes konnte man „[...] den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende [hören]“ (ebd.). Die Geräusche wurden lauter und regten zum Tanz an, aber sie wurden von einem „tiefe[n], lockende[n] Flötenton“ (ebd.) übertönt. Dieser Flötenton scheint in diesem Traum zentral zu sein, denn nach Nietzsche liegt das Grundmerkmal

der dionysischen Musik in der die menschliche Seele erschütternden Gewalt des Tons, im einheitlichen Strom des Melos und in der durchaus unvergleichlichen Welt der Harmonie (vgl. Nietzsche 1976: 56). Bei der dionysischen Musik empfindet der Mensch etwas noch nie Empfundenes, etwas was nicht üblich für die traditionelle Art der Musik ist. So eine Art der Musik kommt auch beim Sänger zum Vorschein, weil im Text hervorgehoben wird, dass der Sänger ein Lied anstimmte, das noch nie gehört wurde (vgl. Mann 1977: 56). Diese Melodie nimmt Aschenbach jetzt im Traum mit Begierde auf (vgl. ebd.: 54).

Ganz verwirrt folgt er diesem Traum, der „[...] ihn, den widerstrebend Erlebenden, schamlos beharrlich zum Fest und Unmaß des äußersten Opfers [lockte.]“ (ebd.). Obwohl er versucht sich „gegen den Fremden, den Feind des gefaßten und würdigen Geistes [...]“ (ebd.) zu wehren, begehrt seine Seele „[...] sich dem Reigen des Gottes [anzuschließen.]“ (ebd.).

Den Höhepunkt des Traumes bildet

[d]as 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 (ebd.).

In diesem Traum wird Aschenbachs tagesräumerische Vision am Münchener Friedhof aufgegriffen und realistisch inszeniert (vgl. Böschstein 1997: 114). Dabei spürt er die „seltsame Ausweitung seines Inneren“ (Mann 1977: 10), einen Rausch, der nicht die Erhöhung seiner Existenz, sondern deren Zerstörung bedeutet (vgl. Jendreich 1977: 252).

Hier wird Aschenbach bewusst, dass dieser orgiastische Traum die unmittelbare Nähe des ‚fremden Gottes‘ bedeutet, weil er einen Pan sieht, der im Gefolge von Dionysos im Mythos erscheint (vgl. Frizen 1993: 139). Pans Aufgabe in Aschenbachs Traum liegt darin, ihn mit seinem Flötenspiel zum Fest zu locken (vgl. Jendreich 1977: 247). Das orgiastische Fest, an dem nicht nur Menschen, sondern auch Tiere teilnehmen, ist unter dem Phallussymbol dem ‚fremden Gott‘ gewidmet. Man feiert, tanzt und genießt das Leben. Man „[...] reizte einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen [...]“ (Mann 1977: 62) und sticht einander und leckt das Blut ab. Danach beginnt die „grenzenlose Vermischung“ (ebd.), an der zuletzt auch Aschenbach teilnimmt. Obwohl er sich gegen den ‚fremden Gott‘ zu wehren versucht (vgl. ebd.), ergibt er sich ihm, um nach dem Erwachen „zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen“ (ebd.:) zu sein. Den Kampf zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen in Aschenbachs Seele gewinnt zuletzt das Dionysische, was den Künstler zuletzt in den Tod führt.

Als der Tod in Aschenbachs Leben hineinkommt, schaut er Tadzio zu, wie dieser auf dem Strand hinunter zum Wasser geht, barfüßig ist und einen gestreiften Leinenanzug mit roter Schleife trägt (ebd.: 67). Langsam geht der Junge in das Meer zu einer Sandbank, wo er stehen bleibt und in die Weite schaut. „[...]eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung, mit flatterndem Haar [...]“ (ebd.: 68) blickt zum schauenden Aschenbach hin, wobei sich ihre Blicke treffen. Aschenbachs Kopf sinkt auf die Brust, sodass seine Augen von unten schauen. Es scheint ihm, als ob ihn „der bleiche und liebliche Psychagog“ (ebd.) anlächelt und winken würde. Aschenbach ist bereit, ihm zu folgen. Minuten vergehen, bis man überhaupt bemerkt, dass etwas mit Aschenbach nicht in Ordnung ist und ihm zur Hilfe eilt, aber es ist zu spät. Der Künstler ist gestorben und die Welt erfährt von seinem Tod (vgl. ebd.).

Er stirbt mit dem Blick auf Tadzio, der eigentlich ein Blick auf seine eigene Kunst, auf seine eigenen Kunstwerke bzw. auf sich selbst ist (vgl. Martini 1970: 219). Aschenbachs Tragik liegt darin, „daß eben das, was ihn zum Künstler macht, die geistige Leidenschaft zum Schönen als sinnliche Verwirklichung des Vollkommenen, ihn als elementare Dämonie der entfesselten Mächte des Rauschhaften und Triebhaften überwältigt und in die Abgründe der Selbstpreisgabe hineinzieht, gegen die er sich vergeblich zu Wehr setzt [...]“ (ebd.: 184). Dionysos ermordet Aschenbach, weil er Augen nur für das vollkommen-schöne Apollinische hatte und den unmittelbaren Lebensgenuss bis zur großen Verlockung, bis zu seiner Reise nach Venedig, ablehnte. Dionysos bestraft Aschenbach mit dem Tod, indem dieser sterbend das Einzige betrachtet, was er immer vergötterte – die das Leben umfassende schöne Form. Da er in seinem Leben immer mehr die Form als den in die Form gefassten Gehalt liebte, musste Aschenbach das Leben lassen, so dass in der Erzählung *Der Tod in Venedig* das Dionysische siegt, indem es sich an der apollinischen Künstlergestalt, an Aschenbach, für seine Unterdrückung rächt.

4. Schlusswort

Die Erzählung *Der Tod in Venedig* ist eine Erzählung, die zahlreiche mythologische Elemente erhält. In der vorliegenden Arbeit werden einige mythologische Elemente erforscht, damit man eine Vorstellung bekommt, wie diese Thomas Mann in seiner Erzählung verwendet. Dabei wird in der Analyse besondere Aufmerksamkeit den Todesboten sowie den apollinischen und den dionysischen Zügen des Textes gewidmet.

Alle Todesboten, von dem Wanderer bis zu dem Sänger, weisen ähnliche Merkmale auf, anhand dessen diese in Verbindung zu bringen sind. Obwohl sie als gewöhnliche Gestalten vorkommen, die etwas Abstoßendes haben, was im normalen Leben auch vorkommt, sind sie es

nicht. Thomas Mann schuf die Boten nach der Vorstellung vom Seelenführer Hermes. Dass die angeführten Gestalten Gemeinsamkeiten mit diesem Gott haben, wird durch bestimmte Handlungen und Aussehen erreicht. Der Wanderer teilt mit Hermes den Stab, den dieser nutzt, um den Menschen traumhafte Vorstellungen einzuflößen, was der Wanderer auch mit Aschenbach macht. Der Matrose und der falsche Jüngling sind weitere Erscheinungen, die wieder gewisse Züge mit Hermes teilen. So fährt der Gondolieri Aschenbach in einem Boot wie Hermes die Seelen in der Unterwelt. Hermes besitzt viele Gesichter und begleitet unter unterschiedlichen Masken Reisende auf ihren Weg, was auch die Nebengestalten aus der Erzählung auf Aschenbachs Weg in Richtung Venedig tun. Die Todesboten tauchen in verschiedenen Formen auf und verfolgen Aschenbach während seiner Reise, genau wie es auch Hermes tut.

Apollinische und dionysische Erzählelemente scheinen in der Oberfläche des Erzählungstextes nicht besonders hervorstechen, weshalb man den Text aufmerksam lesen muss, um diese Elemente zu bemerken und zu erkennen. Das Apollinische spiegelt sich in der Gestalt von Aschenbach wider, weil es sich um eine Gestalt handelt, die sich mit der Kunst beschäftigt. Aschenbach ist ein Mensch, der Ordnung und Disziplin mag, wofür wiederum das Apollinische steht, das auf Disziplin, Ordnung und auf bildnerischen Kräften beruht.

Das Dionysische dagegen steht für die Formlosigkeit eines überschäumenden Lebens, für das Genießen des Lebens und für dessen unmittelbaren Selbstvollzug. Dabei bedient sich das Dionysische in der Erzählung des Jungen Tadzio als apollinische Lockmaske, um mittels dieser Aschenbach dazu zu verleiten, das geordnete und gesittete Leben eines apollinischen Künstlers aufzugeben und sich dem Dionysischen im Labyrinth der Verfolgung von Tadzio durch die sinkende Stadt zu übergeben. In Aschenbachs Tod rächt sich zuletzt das Dionysische an diesem Künstler, weil er im eigenen Leben und Schaffen das grenzen- und formlose Leben unterdrückte und so gegen Gott Dionysos wirkte.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Mann, Thomas (1977): *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Sekundärquellen

Böschstein, Bernhard (1997): Der Tod in Venedig. In: Hansen, Volkmar (Hrsg.): *Thomas Mann: Romane und Erzählungen*. Leipzig: Philipp Reclam.

Dierks, Manfred (1972): *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*. Bern: Francke Verlag.

Frisen, Werner (1993): *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*. München: Oldenbourg.

Graves, Robert (1995): *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit.

Herter, Hans (1976): *Hermes. Ursprung und Wesen eines griechischen Gottes*. Bd. 119. J.D. Sauerländers Verlag, 193-241.

Hilscher, Eberhard (1973): *Thomas Mann: Leben und Werk*. Berlin: Volk und Wissen.

Hoffmann, Martina (1995): *Thomas Manns „Der Tod in Venedig“: Eine Entwicklungsgeschichte im Spiegel philosophischer Konzeptionen*. Frankfurt am Main.

Jens, Walter (1998): *Statt einer Literaturgeschichte*. Düsseldorf; Zürich.

Jendreich, Helmut (1977): *Thomas Mann. Der demokratische Roman*. Düsseldorf: Bagel.

Karhaus, Ulrich (1994): *Thomas Mann*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Martini, Fritz (1970): *Das Wagnis der Sprache: Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.

Mayer, Hans (1981): Der Tod in Venedig: ein Thema mit Variationen. In: Brummack, Jürgen et al.: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Festschrift für Richard Brinkmann*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1976): *Die Geburt der Tragödie*. Stuttgart: Kröner.

Pinsent, John (1990): *Grčka mitologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Reed, Terence James (2008): Zur Deutung der Novelle Der Tod in Venedig. In: Detering, Heinrich; Stachorski, Stephan: *Thomas Mann: Neue Wege der Forschung*. Darmstadt.

Rose, Herbert Jennings (1969): *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*. München: Verlag C. H. Beck.

Schüle, Christian (2000): Apollinisch-dionysisch. In: Ottoman, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart.

- Stammen, Theo (1990): Thomas Mann und die politische Welt. In: Koopmann, Helmut (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- von Wiese, Benno (1956): *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Der Tod in Venedig*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- Wiegmann, Hermann (2005): *Die Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Sažetak

U radu se obrađuje *Smrt u Veneciji*, jedna od najpoznatijih pripovijetki Thomasa Manna. Ta se pripovijetka može interpretirati na različite načine jer sadrži brojne psihološke, filozofske, moralne i mitološke misli zbog čega je tekst pripovijetke višeznačan. U radu će se posebna pažnja posvetiti mitološkim elementima budući da je pripovijetka zasićena njima.

Na prvi pogled pripovijetka *Smrt u Veneciji* djeluje kao obična priča o glavnom liku Gustavu von Aschenbachu. Čitatelji će teško primijetiti da pripovijetka ima dublje značenje te da Thomas Mann polazeći od prenesenog značenja pojedinih riječi, rečenica ili čak cijelih scena tka vrlo složenu priču.

U radu se uvodno iznose temeljni podaci o autoru i djelu. Nakon toga slijedi prikaz radnje i života glavnog lika te se razmatra odnos glavnog lika s drugim likovima, kao na primjer što mu oni znače, tko su oni uistinu i kakav se mitološki sadržaj iza njih krije. Pritom se iznose mitološki elementi pripovijetke, koji se potkrepljuju citatima, pobliže opisuju i povezuju s radnjom pripovijetke kako bi se detaljno razjasnio ustroj mitološke substrukture pripovijetke.

Iako se božanstva Dioniz i Apolon u pripovijetci ne pojavljuju u fizičkom obliku, oni su itekako prisutni, tvoreći na taj način njenu mitološku substrukturu. Thomas Mann sukladno tome koristi upravo mitologiju kao sredstvo oblikovanja svoje priče. Tako i tragičnu sudbinu Gustava von Aschenbacha isprepliće oko glasnika smrti koji su ujedno i posrednici boga Dioniza, pri čemu se radnja vrti oko sukoba tih dvaju božanstava tj. njihove borbe za prevlast u Aschenbachovoj duši.

Ključne riječi

Smrt u Veneciji, Gustav von Aschenbach, mitološki elementi, Thomas Mann