

8 „Exotische Ausschweifungen“. Poetische Produktivität zwischen Disziplin und Exzess in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*

In seiner aus den späten 1920er Jahren stammenden Dissertationsschrift *Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten* führt der deutsch-amerikanische Germanist Meno Spann über Thomas Manns *Der Tod in Venedig* aus, dass er kein erzählerisches Werk der Neuzeit kenne, das „in seiner Fragestellung so exotisch [...] wie diese[s]“ sei.¹ Der Schriftsteller Gustav von Aschenbach arbeite mit einer preußisch-beamtischen Disziplin, bis den Alternden „die unbezwingbare Sehnsucht nach dem Gegenteil“ von all dem „Abendländischen, die Sehnsucht nach Reisen, Sonne, Ferne, Süden“ überkomme.² „In seine Träume“, so Spann weiter,

drängt sich ein Bild von exotischer Pracht, der lauernde Tiger in dem lebenstrotzenden Pflanzengewirr des indischen Dschungels, die gefährliche Schönheit des Südens. Der Dichter Aschenbach gibt seinem exotischen Verlangen nach, und in Venedig verschmilzt ihm die Sehnsucht nach Ferne mit der Liebessehnsucht nach dem schönen Polenknapen Taju [sic!], die ihm den Tod bringt.³

Exotik wird hier entsprechend als räumlich codierte Antithese zum ebenfalls räumlich codierten preußischen Leistungsethos Gustav von Aschenbachs entworfen. Damit folgt Spann Thomas Manns eigener Exotismus-Definition, die er in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* vorlegt⁴ und die Walther Rehm in seinem Aufsatz *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung* von 1929 zusammenfasst:

Exotismus besteht nach Thomas Mann in einem schon physischen Ekel vor dem Nahen, Heimatlich-Wirklichen, in einem inbrüstigen, romantischen, schwärmerisch verschönernden Glauben an die Überlegenheit, den Adel, an die Schönheit des Fernen und Fremden, im Verlegen der Schönheit ins Unwirkliche und Überwirkliche. Der Exotist begeistert sich vom Leben fort am Ungewöhnlichen, Phantastisch-Märchenhaften, Zügellos-Wilden und Orgiastischen, am Raffiniert-Dekadenten und Üppig-Luxuriösen, an solchen Zeiten und Ländern, in denen er eine Erfüllung seiner ausschweifend-hysterischen Einbildungskraft erhofft, im Orient also, in der orientalisch gefärbten spätromischen Kaiserzeit oder in einer orientalisch gesehenen

1 Meno Spann: *Der Exotismus in Ferdinand Freiligraths Gedichten*. Dortmund 1928, S. 82.

2 Spann, S. 83.

3 Spann, S. 83.

4 Vgl. Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 131, hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke. Frankfurt a. M. 2009, S. 602f.

Renaissance, in der das Große auch im Verbrechen möglich ist. Der Exotist sieht, um es kurz zu sagen, die dämonisch-dionysische Seite einer Kultur [...].⁵

Meno Spann umreißt mit der antithetischen Struktur von preußischer Ordnung und südlich-fremdem, orientalischem Exzess – im *Tod in Venedig* mythisch eingekleidet in die Prinzipien des Apollinischen und dem ebenfalls ein Jahr später bei Rehm angesprochenen Dionysischen – in wesentlichen Punkten den Konflikt der Novelle. Im Vergleich mit anderen literarischen Texten der Zeit ist ihr behauptetes Alleinstellungsmerkmal, d.h. die besonders ausgeprägte Exotik in der Fragestellung, allerdings anzuzweifeln. Anders als andere Texte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hält *Der Tod in Venedig* die Auseinandersetzung mit dem exotisch konnotierten Exzess auf der Inhaltsebene nämlich stets durch die formale Gestaltung der Novelle im Zaum. Damit erzeugt Thomas Mann die wiederholt von der Forschung betonte Spannung, die „aus dem Kontrast von distanzierter Stilhaltung und Hitze des Themas“⁶ resultiert und mit der er sich in die Tradition von Goethes *Wahlverwandtschaften* stellt.⁷ Ein Gegenbeispiel etwa ist Robert Müllers expressionistischer Roman *Tropen* (1915). Auch hier geht es um exotisierte Exzesse, allerdings greifen diese auf die Darstellungsebene über und manifestieren sich in der völlig ungebändigten, fragmentierten Form des Textes.

Der Verzicht auf die gänzliche Hingabe an exotistische Entgrenzung lässt sich aus der didaktischen Anlage des *Tod in Venedig* erklären.⁸ Als implizite Kunsttheorie in poetischem Gewand ist *Der Tod in Venedig* gewissermaßen als Plädoyer für den Ausgleich zwischen Apollinischem und Dionysischem, zwischen Ordnung und Chaos, Sittlichkeit und Sinnlichkeit usw. zu verstehen (die Liste dieser Oppositionen ließe sich in großem Umfang fortsetzen). Gustav von Aschenbach scheitert ja letztlich daran, dass er die beiden Pole apollinisch – dionysisch nicht miteinander vereinbaren kann, wie Erich Heller schreibt: Der „scheinbar über allen Verdacht

⁵ Rehm, S. 42f. Den Passus „in einem schon physischen Ekel vor dem Nahen, Heimatlich-Wirklichen, in einem inbrünstigen, romantischen, schwärmerisch verschönernden Glauben an die Überlegenheit, den Adel, an die Schönheit des Fernen und Fremden“ hat Rehm wörtlich aus Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 602 übernommen.

⁶ Eckhart Goebel: Am Narrenseil der Passion. Pflicht und Neigung, Anmut und Würde in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: „Ein Traum, was sonst? – Preußische Tugenden“. Begleitbuch zur Ausstellung im Schloß Hardenberg 2002. Göttingen 2002, S. 193–203, hier S. 195.

⁷ Vgl. Goebel, S. 195.

⁸ Vgl. hierzu auch: Terence J. Reed: Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford 1974, S. 178.

[Erhabene] [...] in seinem zuchtvollen Dienst an der Kunst [...] stirbt an der Rache der beleidigten Mächte des Lebens.“⁹

Letztlich räumt die Novelle dem Exotisch-Exzesshaften als Bestandteil des dionysischen Prinzips¹⁰ und Gegenpol preußischer Strenge durchaus seinen gebührenden Platz in der Kunstproduktion ein, dies jedoch nur, wenn es in Maßen integriert wird, nicht aber die Überhand gewinnt. Mäßigung und Synthetisierung bilden entsprechend die Schlagworte, die für die im *Tod in Venedig* angestellten produktionsästhetischen Überlegungen ausschlaggebend sind. Diese Kunsttheorie schöpft aus „dem anthropologisch-medizinisch-diätetischen Wissen“ des achtzehnten Jahrhunderts über das gesunde beziehungsweise „ungesunde Verhältnis von Körper und Seele“¹¹ und schließt damit auch an Friedrich Schillers ganzheitliche Anthropologie und seine Überlegungen zur Anmut an, wie Eckhart Goebel ausführt: Weil Aschenbachs Leben die Anmut fehle, taumele er „von einem Extrem ins andere“, werde vom „pflichtbewußten Leistungsethiker“ zum „erschlaffte[n] alternde[n] Geck mit dem geschminkten Gesicht“.¹² Abhilfe hätte Aschenbach ein gemäßigtes Leben zwischen Vergeistigung und Körperlichkeit, zwischen preußischer Askese und exotischer Sinnlichkeit gebracht.¹³ Dies legt Goebel am Beispiel des Gleichnisses von geballter Faust und schlaffer Hand dar, das *Der Tod in Venedig* selbst ins Feld führt. Dort heißt es über Aschenbach:

Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr 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 von der Lehne des Sessels hängen. Das traf zu [...].¹⁴

⁹ Erich Heller: Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a. M. 1970, S. 125. Vgl. zur synthetisierenden Kunsttheorie Thomas Manns insbesondere auch Ernst Nündel: Die Kunsttheorie Thomas Manns. Bonn 1972.

¹⁰ Vgl. zum Zusammenhang von Dionysischem und Exotischem auch: Burghard Dedner: Die Ankunft des Dionysos. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hg. von Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt. Frankfurt a. M. 1987, S. 200 – 239.

¹¹ Barbara Thums: Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit. Inszenierungen der Einbildungskraft um 1900. In: Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte. Hg. von Thomas Anz und Heinrich Kaulen. Berlin und München 2009, S. 279 – 294, hier S. 287. Vgl. zur Diätetik im achtzehnten Jahrhundert auch Kapitel 1 zu Wieland in der vorliegenden Studie.

¹² Goebel, S. 201f.

¹³ Vgl. Goebel, S. 201f.

¹⁴ Thomas Mann: Der Tod in Venedig. In: ders.: Frühe Erzählungen 1893 – 1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 2.1, hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, S. 501 – 592, hier S. 509.

Bewahrt hätte Aschenbach also „ein Drittes, das zwischen den Extremen vermittelt[...]. Es fehlt die schöne, zwischen Faust und geöffneter Hand angesiedelte Gebärde“.¹⁵ In dieser schönen Gebärde wiederum hätte Schiller „die Anmut zu entdecken geglaubt“.¹⁶

Die geografische, rassifizierte und zugleich auch vergeschlechtlichte Konnotation der Extreme zwischen apollinischer Disziplin und dionysischem Exzess macht Thomas Mann mit dem Hinweis auf Aschenbachs Eltern deutlich. Aschenbach folgt in seinem Lebenswandel ausschließlich seiner väterlichen Linie. Die Vorfahren des Vaters seien „Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre gewesen, Männer, die im Dienste des Königs, des Staates ihr straffes, anständig karges Leben geführt hatten.“¹⁷ Durch seine Mutter, „Tochter eines böhmischen Kapellmeisters“, wäre dieser preußischen Genealogie „rascheres, sinnlicheres Blut [...] zugekommen. Von ihr stammten die Merkmale fremder Rasse in seinem Äußern.“¹⁸ Wie im *Tonio Kröger* ist es eine solche Anlage, d.h. diese Art der „Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen“, die einen „Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen [ließ]“.¹⁹ Zum Fallstrick Aschenbachs wird indessen die Verdrängung des mütterlichen Erbteils aus seinem Leben und die strikte Orientierung an der preußischen Genealogie.

Erst mit seiner Reise nach Venedig kann er wieder einen Bezug zur mütterlich-exotisch codierten Sensualität herstellen. Zentrale Motive des dort ausgelebten exotistischen Exzesses, der Züge des „libertinistischen“, „immoralistischen“, „abenteuerlichen“ und „spiritualistischen“ Exotismus in sich trägt,²⁰ sind laut Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut die Cholera, die Morbidität Venedigs und die Verlockung der Homosexualität.²¹ Diese werden von Thomas Mann „mit dem Bild

¹⁵ Goebel, S. 201.

¹⁶ Goebel, S. 201.

¹⁷ Mann, Der Tod in Venedig, S. 508.

¹⁸ Mann, Der Tod in Venedig, S. 508.

¹⁹ Mann, Der Tod in Venedig, S. 508.

²⁰ Reif, S. 22f.

²¹ Vgl. Michael Hofmann und Iulia-Karin Patrut: Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt 2015, S. 61. Männliche Homosexualität erhält um 1900 deswegen exotisierte Züge, weil Nordeuropäer zu dieser Zeit dezidiert in mediterrane Länder gereist sind, um gleichgeschlechtliches Begehrten auszuleben. Vgl. Alberto Mira Nouselles: Closets with a View. Sodom, Hellas and Homosexual Myth in Modernist Writing. In: Intertextuality and Modernism in Comparative Literature. Hg. von Emily Salines und Rainalle Udris. London 2003, S. 221–244, hier S. 224–226. Vgl. zur Exotisierung von Homosexualität auch: Hans Richard Brittnacher: Von Gondeln, Tod und Maskenspiel. Venedig als Schauplatz der phantastischen Literatur. In: Die phantastische Stadt. Hg. von Thomas Le Blanc und Bettina Twrsnick. Wetzlar 2005, S. 139–156, hier S. 149; Gosetti-Ferencei, S. 83.

des Orients verknüpft. Der disziplinierte und von der preußischen Ethik als einer speziellen Ausprägung des europäischen Denkens geprägte Aschenbach verfällt der Sinnlichkeit des orientalisch beeinflussten mediterranen Geistes.“²² Die Novelle mache deutlich, dass

Aschenbachs Rigorismus eine spezifische Form der Fehlentwicklung des europäischen Denkens darstellt. Denn im Gegensatz etwa zu Modellen der Weimarer Klassik, die eine Synthese von Natur und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft anstreben, hat Aschenbach trotz seiner Berufung auf Goethe einseitig auf Geist und Vernunft gesetzt und damit die Momente des Unbewussten und der Natur innerhalb und außerhalb seiner selbst verdrängt.²³

Mitnichten entwerfe *Der Tod in Venedig* dabei ein essentialistisches Orientbild, so Patrut und Hofmann weiter. Vielmehr führe er einen Mechanismus vor, der die Bildung essentialisierender Stereotype befördere: „Wer das Eigene zu eng und begrenzt definiert, dem erscheint das Andere als das Bedrohliche und das Tödliche. Eine offene Haltung gegenüber dem Fremden im eigenen Selbst würde [...] eine Haltung ermöglichen, in der die Fremdheit des Anderen als Teil des Eigenen verstanden würde.“²⁴

Konzentrieren sich Hofmann und Patrut in ihren Ausführungen auf Aschenbachs preußische Lebensführung insgesamt, soll es hier spezifischer um die Bedeutung des Exotisch-Fremden im Hinblick auf Aschenbachs Kunstproduktion gehen. Dessen Verdrängung führt nämlich zu einer tiefgreifenden Schaffenskrise des Schriftstellers, die erst in jenem Moment überwunden ist, in dem Aschenbach Apollinisches und Dionysisches in ein harmonisches Gleichgewicht miteinander bringt. Die Hinwendung zum Exotischen fungiert in der Novelle zunächst einmal als Triebfeder zu neuer Produktivität, als Inspiration also, und lässt sich in den Kontext der dekadenten Koppelung von Verfall und Steigerung einordnen. Problematisch ist allerdings, dass Aschenbach rasch von einem Extrem ins andere wechselt und schließlich vollends dem Dionysischen verfällt. Diese Unfähigkeit zur Ausgewogenheit kostet ihn nicht nur seine Kunst, sondern auch sein Leben. Das Exotische in seiner sinnlich-dionysischen Qualität wird vom *Tod in Venedig* mithin als wesentlicher Bestandteil der Kunstproduktion verhandelt, aber nur solange es gleichberechtigt neben dem Apollinischen steht.

Die Forschung, die sich mit der Bedeutung des Exotischen im *Tod in Venedig* befasst, ist bis dato überschaubar. Im Zentrum der meisten Studien steht die Frage

²² Hofmann und Patrut, S. 61.

²³ Hofmann und Patrut, S. 61. Vgl. zum falschen Klassik-Verständnis Aschenbachs auch: Ritchie Robertson: *Classicism and its pitfalls*. In: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Hg. von Ritchie Robertson. Cambridge 2001, S. 95–106, hier S. 98.

²⁴ Hofmann und Patrut, S. 61.

nach Manifestationen orientalistischer Diskursmuster in der Novelle. Die einflussreichste Arbeit dazu hat Ehrhard Bahr²⁵ vorgelegt, der ähnlich wie Hofmann und Patrut²⁶ sowie Hofmann²⁷ in der Darstellung Tadzios, der Cholera und der Stadt Venedig kolonialismus- und imperialismuskritische Ansätze erkennt. Unter explizitem oder implizitem Rückgriff auf raumpoetologische Überlegungen befassen sich die Studien von Hans Richard Brittnacher,²⁸ Elisabeth Boa,²⁹ Christiane Gabriel,³⁰ Jennifer Anna Gosetti-Ferencei,³¹ Ilsedore B. Jonas,³² Martin Nies,³³ Aratee Kaewsumrit³⁴ und Todd Curtis Kontje³⁵ mit der Frage, inwiefern die Stadt Venedig als Ort orientalisierter beziehungsweise exotischer Alterität erscheint. Yahya A. Elsaghe wiederum widmet sich sexualisierten Repräsentationen von Fremdheit und geht insbesondere am Beispiel der Darstellung von Aschenbachs Mutter auf Diskurse um ‚Rasse‘ zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein.³⁶ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Rolle des Exotischen als ästhetischer Kategorie, d.h. seine Bedeutung im Kontext von Aschenbachs künstlerischem Schaffensprozess, fehlt bisher indessen. Diesem Desiderat begegnet das vorliegende Kapitel, indem es das Exotische als ästhetischen Bestandteil der vom *Tod in Venedig* entworfenen Kunsttheorie in den Blick nimmt.

Thomas Mann greift bei der Darstellung des Exotischen auf verschiedene Topoi von außereuropäischer Fremdheit zurück, die von Vorstellungen üppiger Flora und

²⁵ Ehrhard Bahr: Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. In: Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. Wirklichkeit, Dichtung, Mythos. Hg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck 2003, S. 1–16.

²⁶ Hofmann und Patrut, Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft.

²⁷ Michael Hofmann: Deutsch-türkische Literaturwissenschaft. Würzburg 2013.

²⁸ Brittnacher, Von Gondeln, Tod und Maskenspiel.

²⁹ Elisabeth Boa: Global Intimations. Cultural Geography in *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, and *Der Tod in Venedig*. In: Oxford German Studies 35 (2006), H. 1, S. 21–33.

³⁰ Christiane Gabriel: Heimat der Seele. Osten, Orient und Asien bei Thomas Mann. Rheinbach-Merzbach 1990.

³¹ Gosetti-Ferencei, Exotic Spaces in German Modernism.

³² Ilsedore B. Jonas: Sehnsucht nach dem Süden. Gedanken zu Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*. In: Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Förderung gemeinnütziger Tätigkeit 132 (1972), H. 2, S. 32–34.

³³ Martin Nies: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „Unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787–2013. Marburg 2014.

³⁴ Aratee Kaewsumrit: Asienbild und Asienmotiv bei Thomas Mann. Frankfurt a.M. et al. 2006.

³⁵ Todd Curtis Kontje: Germany's Local Orientalism. In: Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe. Hg. von James Hodkinson und John Walker. Rochester, NY 2013, S. 55–77.

³⁶ Yahya A. Elsaghe: Zur Sexualisierung des Fremden im *Tod in Venedig*. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 149 (1997), S. 19–32, hier S. 23–25.

Fauna über südliche Idyllen und orientalische Interieurs bis hin zu ‚primitiven Urhorden‘ reichen. So kündigt sich Aschenbachs erste Sehnsucht nach Zügellosigkeit in einer tagträumerischen Vision an, in der er meint, eine urtümliche, üppige Sumpflandschaft zu sehen. Dieser Vision wilder Natur widme ich mich zuerst, weil sie sinnbildlich für Aschenbachs ungewohnte Sehnsucht nach exotischer Alterität steht und ihm den Weg aus seiner künstlerischen Schaffenskrise weist. Aschenbachs zurückgewonnene Kreativität, die sich vor dem Hintergrund exotisch-idealtypischer Landschaftsvorstellungen eines milden Südens entfaltet, ist Gegenstand des folgenden Teils. Anders als die Üppigkeit der indischen Wildnis zeichnen sich diese Landschaftsentwürfe durch das Prinzip der Mäßigung aus, denn exotisierte Sinnlichkeit erscheint hier nicht als Exzess, sondern hält sich die Waage mit apollinischer Begrenzung. Es ist just dieses Mittelmaß, das Aschenbach poetische Produktivität ermöglicht. Sodann geht es um die Entfesselung exotisierter Sinnlichkeit und Aschenbachs tragischen Fall vom preußisch disziplinierten Künstler zum Berauscht-Getriebenen, am „Narrenseile geleitet von der Passion“,³⁷ der kein einziges Wort mehr zu Papier bringt. Während im Anschluss die orientalisierte Stilisierung des Markusdoms untersucht wird, in deren Rahmen der Dom Züge eines Palastes aus den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* annimmt und Aschenbachs Vernunft mit starken Düften umnebelt, beleuchtet der letzte Teil die Darstellung von Aschenbachs Traum-Bacchanal. In der Traumszene gestaltet Thomas Mann die restlose Hingabe seines Protagonisten an Dionysos. Im Traum tritt dominant das Akustische hervor, mit der eine den Gott verehrende Menschenmasse als urtümlich und wild charakterisiert wird. Dass das Akustische dabei als vorsprachlicher Lärm verfasst ist, verweist auf Aschenbachs gänzlichen Verlust seiner schriftstellerischen Schaffenskraft.

8.1 Luxurierende Einbildungskraft. Aschenbachs Tagtraum

Aschenbachs Tagtraum, in dem er eine sumpfige Dschungellandschaft imaginiert, steht offensichtlich in einer exotistischen Tradition. Da derartige Landschaftsphantasien ein Topos um die Jahrhundertwende sind, ziehe ich als Vergleichsfolien auch andere Texte zur Untersuchung von Aschenbachs Dschungelvorstellungen heran. Exemplarische Passagen aus Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) und eine medizinische Ausführung über eine tropische Dschungellandschaft von Robert Koch, dem Entdecker des Cholerabazillus, ermöglichen einen genaueren Blick auf exotistische Schreibweisen und ihre sensorischen Qualitäten.

37 Mann, Der Tod in Venedig, S. 587.

8.1.1 Gustav von Aschenbachs Dschungelvision

Der Tod in Venedig setzt medias in res mit der Erwähnung von Aschenbachs Schreibkrise ein, die ihn dazu veranlasst, einen Spaziergang im Englischen Garten zu unternehmen. Am Nördlichen Friedhof begegnet ihm ein fremdländisch anmutender Wanderer, der den Schriftsteller zu einem ungewöhnlichen Tagtraum veranlasst. Über den Traum führt der Erzähler aus:

Es war Reiselust, nichts weiter; aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert. Seine Begierde ward sehend, seine Einbildungskraft, noch nicht zur Ruhe gekommen seit den Stunden der Arbeit, schuf sich ein Beispiel für alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde, die sie auf einmal sich vorzustellen bestrebt war: er sah, sah 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 Farrenbewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstrebten, sah wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattige spiegelnde Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, die milchweiß und groß wie Schüsseln waren, Vögel von fremder Art, hochschultrig, mit unformigen Schnäbeln, im Seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernden Tigers funkeln – und fühlte sein Herz pochen vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen. Dann wich das Gesicht; und mit einem Kopfschütteln nahm Aschenbach seine Promenade an den Zäunen der Grabsteinmetzereien wieder auf.³⁸

Das Motiv des Tagtraums nutzt Thomas Mann zu Beginn der Novelle, um Aschenbachs zunächst ungewollte und unbewusste Abwendung von seinem preußisch-züchtigen Habitus zum Thema zu machen. Ein wesentliches Signalwort bei der Beschreibung der über Aschenbach hereinbrechenden Vision der exotischen Sumpflandschaft ist die „Einbildungskraft“. Im semantischen Verbund mit „Anfall“, „ins Leidenschaftliche“ und „Sinnestäuschung“ ruft die Begriffsverwendung mehrere kritische Diskurse aus dem Feld der Anthropologie, Philosophie und Ästhetik um die Einbildungskraft im achtzehnten Jahrhundert auf.³⁹ Dort wird unter anderem eine zu ausgeprägte Einbildungskraft als Gefahr für die psychische Gesundheit erkannt und in Verbindung mit Wahnsinn gebracht. Wie Barbara Thums ausführt, rekurriert der Verwerfungsdiskurs einer als pathologisch eingestuften Einbildungskraft auf das Kloster als einen Ort asketischer Einsamkeit. Im Rahmen dessen werden zahlreiche Klischees ins Feld geführt, die

38 Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 504f.

39 Vgl. Thums, *Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit*, S. 279.

klar bestimmbaren, bipolar organisierten Narratemen, konkret der Entgegensetzung von Orient – Okzident, [...], katholisch – protestantisch, [...], weiblich – männlich, schwärmerisch – vernünftig, ausschweifend – maßvoll oder krank – gesund [folgen]. Insbesondere der offenbar mit Klöstern, Mönchen und Nonnen geradezu übersäte Orient wird dabei zur Gegenwelt des aufgeklärten Okzidents stilisiert, wobei die über diese Argumentationsstruktur vollzogene Ausschließung dessen, was zum kulturell Fremden und Anderen erklärt wird, die deutlich erkennbare Funktion hat, eine Identität des Eigenen zu stiften, die sich als säkularisiert, europäisch, bürgerlich und männlich erweist.⁴⁰

Thomas Mann macht nachgerade überdeutlich von dieser Codierung der übersteigerten Einbildungskraft als orientalisch, fremd usw. Gebrauch, um zu antizipieren, dass Gustav von Aschenbachs rigide, diverse Züge mönchischer Existenz aufweisende Askese⁴¹ keine vollgültige Erfüllung preußischer Tugenden ist, sondern in ihr Gegenteil umschlagen und ihn auf Abwege außerhalb der bürgerlichen Ordnung führen wird. Unter Verdacht des Antibürgerlich-Orientalischen gerät die übersteigerte Einbildungskraft, die in einem polemischen Diskurs auch „luxurierende Einbildungskraft“ genannt wird, weil sie Wunschbilder erzeuge und den Bürger zur Passivität verführen könne.⁴² So heißt es bei Samuel Johnson – neben Kant einem der führenden Kritiker der luxurierenden Einbildungskraft:

The dreamer [...] abandons himself to his own fancy; new worlds rise up before him, one image is followed by another, and a long succession of delights dances around him. [...] The infatuation strengthens by degrees, and, like the poisons of opiates, weakens his powers, without any symptoms of malignity.⁴³

Tatsächlich weist Aschenbachs Tagtraum sämtliche Charakteristiken auf, die der luxurierenden Einbildungskraft,⁴⁴ wie sie Johnson beschreibt, entsprechen. Ob-

⁴⁰ Thums, Asketisches Künstlertum und klösterliche Einsamkeit, S. 279.

⁴¹ Es heißt über Aschenbachs Rituale nach dem Aufstehen etwa: Er begann „seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein paar hoher Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar.“ (Mann, Der Tod in Venedig, S. 510).

⁴² Schulte-Sasse, S. 105.

⁴³ Samuel Johnson: The Rambler 89 (22.01.1751). In: ders.: The Rambler in Four Volumes. Bd. 2. London 1801, S. 200–206, hier S. 202.

⁴⁴ Zu berücksichtigen ist hierbei auch, dass der Begriff Luxus eine semantische Nähe zum Dschungel aufweist, denn der lateinische Ursprung „luxus“ bedeutet unter anderem „üppige Fruchtbarkeit“. Für diesen Hinweis danke ich Ritchie Robertson. Vgl. Luxus. In: DWDS = Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (<https://www.dwds.de/wb/Luxus>, letzter Zugriff: 27.04.2019).

gleich Aschenbach Europa nie verlassen hat, kann er sich – gewissermaßen in die Spuren von Anselmus aus E.T.A. Hoffmanns *Goldenem Topf* tretend –⁴⁵ mithilfe seiner Phantasie ferne, neue Welten wie eine üppige Pflanzenwelt des Ganges-Deltas in Indien vergegenwärtigen. Die Vorstellung von dieser neuen Welt ist, so führt es auch Johnson aus, vor allem visuell verfasst und zeichnet sich durch eine rasche Abfolge von Bildern aus. Bei Johnson heißt es: „[O]ne image is followed by another“; Mann wiederum verdeutlicht die sequenzielle Struktur der Bilder im Tagtraum zum einen durch eine Syntax, die in ihrer Exzessivität die Üppigkeit des Dschungels widerspiegelt.⁴⁶ Zum anderen macht sich die expressive Dichte und Dominanz der Bilder darin bemerkbar, dass das Subjekt Aschenbach geradezu hinter sie zurückzutreten scheint, was die Novelle laut T. J. Reed in der Aussparung des Personalpronomens „er“ und der fünffachen Wiederholung des Verbs „sah“ anzeigt.⁴⁷ Auf diese sich darin andeutende Gefahr des Ich-Verlusts und der zunehmenden Passivität – jenen Grundkonflikt des *Tod in Venedig* also – macht Johnson aufmerksam, wenn er mittels eines Chiasmus vom Erstarken der Verblendung („[t]he infatuation strengthens“) und von der Schwächung der Kräfte („weakens his powers“) durch die Aktivität der Einbildungskraft spricht. Das aufklärerische Konzept vom Schauen als einer kühl-distanzierten Tätigkeit, in welcher das Subjekt Kontrolle über das wahrgenommene Objekt gewinnt, verkehrt sich hier beim inneren Schauen Aschenbachs in sein Gegenteil. Überhaupt steht die luxurierende Einbildungskraft auf Kriegsfuß mit aufklärerischen Subjektentwürfen. Dies zeigt sich an Kants Diskussion um die „affinitas“,⁴⁸ eine Form des Denkens, die nicht den Gesetzen der Logik und ihren Prinzipien von Differenz und Identität gehorcht,⁴⁹ sondern als Denken in Affinitäten und Ähnlichkeiten, d.h. als ungeregelte Ideenassoziation zu bezeichnen ist.⁵⁰ Gegen dieses Denken in Ähnlichkeiten betreibt Kant eine kulturpolitische Fehde, weil es in seiner (durchaus mit dem

45 Vgl. hierzu das Kapitel zu E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (Kapitel 2) in dieser Studie.

46 Vgl. Andrea Kottow: Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900. Frankfurt a.M. 2006, S. 259. Vgl. zur Sprachgestaltung in der Traumpassage auch: Rudolph Binion: Sounding the Classics. From Sophocles to Thomas Mann. Westport, Connecticut und London 1997, S. 139; Frederick Alfred Lubich: Die Dialektik von Logos und Eros im Werk Thomas Manns. Heidelberg 1986, S. 28.

47 Vgl. T.J. Reed: Death in Venice. Making and Unmaking of a Master. New York et al. 1994, S. 29.

48 Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). In: ders.: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Theorie-Werkausgabe. Bd. 12, hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1968, S. 399–690, hier S. 476.

49 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1974, S. 46.

50 Vgl. Schulte-Sasse, S. 106. Vgl. zum Ähnlichkeitsdenken auch das Kapitel zu Goethes *West-östlichen Divan* in dieser Studie (Kapitel 3).

dionysischen Prinzip verwandten) Regellosigkeit, Formlosigkeit⁵¹ und seiner Lust, vage empfundene „Ähnlichkeiten unter Zeichen und Dingen“ zu registrieren, eine Gefahr für das „bürgerliche Logifizierungsprojekt“ darstelle.⁵² Ausgeschlossen aus der aufklärerischen Ordnung des Rationalismus wird das Denken in Ähnlichkeiten damit zum exotisierten Anderen der okzidentalnen Kultur, es wird in die „niedere Sphäre der Unvernunft, der Einbildungen und Konfusionen“⁵³ verwiesen und als primitives beziehungsweise magisches Denken etikettiert.

Aschenbachs Tagtraum lässt sich just als Symptom dieses verworfenen Ähnlichkeitsdenkens bezeichnen. Soll der Nachmittagsspaziergang in Richtung des Englischen Gartens der Wiederherstellung seiner Kräfte dienen, derer er für seine „höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernde[] Arbeit“⁵⁴ bedarf, sind es zwei miteinander verwandte Reizquellen, die Aschenbachs ungeregelten Assoziationsprozess auf der Grundlage von Ähnlichkeitsrelationen in Gang setzen. Einerseits verleiten ihn die „Inschriften in Goldlettern“ an der in byzantinischem Stil gebauten Aussegnungshalle des Nordfriedhofs, sich in die „Mystik“ der das „jenseitige Leben betreffenden Schriftworte“ träumerisch zu „verlieren [meine Kursivierungen, F.B.]“.⁵⁵ Andererseits gibt die plötzliche und „nicht ganz gewöhnliche Erscheinung“ eines Mannes, dessen Basthut „seinem Aussehen ein Gepräge des *Fremdländischen und Weitherkommenden*“ verleiht, Aschenbachs „Gedanken eine völlig andere Richtung [meine Kursivierungen, F.B.]“.⁵⁶ Thomas Manns Wortwahl spricht eine eindeutige Sprache: In den hier zitierten Auszügen kündigt sich der Einbruch von Alterität im Sinne des Dionysisch-Irrationalen an und diese Alterität hat unmittelbaren Einfluss auf Aschenbachs Denkweise. Insbesondere die byzantinische Architektur und das ungewöhnliche Äußere des Mannes verleiten Aschenbach dazu, seine kontrollierten Denkprozesse, die für seine schriftstellerische Arbeit notwendig sind, aufzugeben und sich – um eine treffende Formulierung Herders zu gebrauchen – in Form von „Ejaculationen der Einbildungskraft“⁵⁷ noch weiter gen Osten, in die indische Tropenlandschaft also, zu bewegen. Verbindendes Element von byzantinischer Architektur, dem Wanderer und der Tropenlandschaft ist dabei schlicht die Fremdheit.

51 Kant bezeichnet die „regellos herumschweifende Einbildungskraft“ als eine „Art Unsinn der Form nach“. Kant, S. 479.

52 Schulte-Sasse, S. 107.

53 Bhatti et al., S. 239.

54 Mann, Der Tod in Venedig, S. 501.

55 Mann, Der Tod in Venedig, S. 502.

56 Mann, Der Tod in Venedig, S. 502f.

57 Johann Gottfried Herder: *Kalligone* (1800). In: ders.: Herders sämmtliche Werke. 22. Bd., hg. von Bernhard Suphan. Berlin 1880, S. 1–332, hier S. 162.

Eine wesentliche Strategie Thomas Manns, den Tagtraum als den Einbruch radikaler Alterität in Aschenbachs Leben zu konturieren, besteht auch darin, dass er bei der Gestaltung des Traums das Wissen der Psychoanalyse verarbeitet. Vielfach hat die Forschung auf Manns Lektüre von Freuds Aufsatz *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva“* (1907) verwiesen.⁵⁸ Mann schließt an Freud an, wenn er Aschenbachs Tagtraum als Ventil für das Triebleben seines Protagonisten entwirft, das jahrzehntelang der schriftstellerischen Disziplin unterworfen wurde. Dabei ist die indische Sumpflandschaft in zweierlei Hinsicht Sinnbild für die verdrängten Gefühlsansprüche des Künstlers. Zum einen deutet ihre geradezu aufdringliche Exotisierung auf Aschenbachs negiertes Sexualleben hin, zum anderen wird das Triebleben selbst als das „Fremde im Eigenen“ betrachtet. Jean Pauls Formulierung vom „innere[n] Afrika“⁵⁹ leicht variiert aufgreifend, nimmt Freud nämlich insofern eine Exotisierung des Trieblebens vor, als er es zum „innere[n] Ausland“ erklärt.⁶⁰

Insgesamt schließt Mann mit der Darstellung des Dschungels in Aschenbachs Tagtraum an mehrere Wissensfelder seiner Zeit an, in denen tropische Sumpfgebiete zum radikal Anderen der europäischen Zivilisation stilisiert werden. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um empirische oder um rein imaginäre Landschaften handelt. So finden sich ästhetische Dschungelentwürfe um 1900 gleichermaßen in

⁵⁸ Vgl. Manfred Dierks: Der Wahn und die Träume in *Der Tod in Venedig*. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 44 (1990), H. 3, S. 241–268.

⁵⁹ Jean Paul: Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele. In: ders.: Werke. 6. Bd., hg. von Norbert Miller. München 1963, S. 1105–1236, hier S. 1182. Vgl. zur Exotisierung des Trieblebens auch Kawecksumrit, S. 92f. und Peter Philipp Riedl: Epochenbilder – Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930. Frankfurt a. M. 2005, S. 390–392.

⁶⁰ Sigmund Freud: 31. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit. In: Studienausgabe. Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1989, S. 496–516, hier S. 496. Vgl. hierzu auch: Peter-André Alt: Einführung. In: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur. Hg. von Peter-André Alt und Thomas Anz. Berlin und New York 2008, S. 1–13, hier S. 8; Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach: Einleitung. Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. In: Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht. Hg. von Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach. Bielefeld 2009, S. 9–23, hier S. 11; Mikko Tuhkanen: The American Optic. Psychoanalysis, Critical Race Theory and Richard Wright. Albany 2009, S. xiv; Bernhard Waldenfels: Fremdheit innerhalb und außerhalb unserer eigenen Kultur. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 34 (2015), S. 213–231, hier S. 214; Franziska Bergmann: Postcolonial/Critical Race Studies. In: Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt und Eckart Goebel. Berlin und New York 2017, S. 127–143, hier S. 127.

der Literatur wie in der bildenden Kunst.⁶¹ Aber auch in außerästhetischen Feldern spielen tropische Sumpfgebiete um die Jahrhundertwende eine Rolle, so etwa in Robert Kochs epidemiologischen Ausführungen über das Ganges-Delta als Ursprungsort der Cholera (1884), die Ehrhard Bahr zufolge „überraschende Übereinstimmungen“⁶² mit Aschenbachs Trauminhalt aufweisen. Zunächst soll der Fokus jedoch auf eine zweite literarische Dschungeldarstellung um die Jahrhundertwende gerichtet werden, nämlich auf Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899).

8.1.2 Dschungeldarstellungen in Joseph Conrads *Heart of Darkness* und im *Tod in Venedig*

Wenngleich Thomas Mann Joseph Conrads *Heart of Darkness* nicht kannte, als er den *Tod in Venedig* verfasste, und daher weder von einer bewussten intertextuellen Bezugnahme noch einer gewollten Dialogizität auszugehen ist,⁶³ bestehen zahlreiche, von typologisch-vergleichenden Studien herausgearbeitete Analogien zwischen den beiden Novellen:⁶⁴ In beiden Texten stehen Figuren im Zentrum, die mit „uneingestandenen und angstbesetzten Begierden ringen [...] und bei der Erfüllung ihrer ‚Quest‘ scheitern“,⁶⁵ beide Texte setzen eine Reise von der vermeintlichen Ordnung der Zivilisation in chaotische Welten in Szene, beide arbeiten damit, „psychische Seelenlandschaften durch die Beschreibung physischer Landschaften“⁶⁶ zu entfalten. Conrads Novelle nun zählt zu den bedeutendsten Erzählungen, die auf dem Höhepunkt der europäischen Kolonialismuseuphorie verfasst wurden. Als doppelte Rahmennovelle strukturiert, schildert sie die völlig desillusionierende Reise des Seefahrers Charles Marlow in den von Belgien besetzten Kongo. Dort soll er auf dem Congo River zum Vorposten eines für seine vermeintliche Integrität und Kompetenz hochgelobten Elfenbeinhändlers namens Mr. Kurtz durchdringen. Konfrontiert wird Marlow jedoch entgegen seiner idealistischen Erwartungen mit

61 Vgl. hierzu beispielsweise diverse bildkünstlerische Dschungeldarstellungen von Henri Rousseau.

62 Bahr, Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, S. 7.

63 Vgl. Matthias N. Lorenz: „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“. Zur Bedeutung Joseph Conrads für den Leser Thomas Mann. In: Angermion. Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbereihungen 9 (2016), H. 1, S. 71–97, hier S. 73. Eine intendierte intertextuelle Bezugnahme auf die Dschungeldarstellungen in *Heart of Darkness* hingegen findet sich in Robert Müllers expressionistischem Roman *Tropen* (1915).

64 Vgl. Lorenz, „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“.

65 Lorenz, „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“, S. 73.

66 Lorenz, „Merkwürdig, daß Conrad so lange meine Vorzugslektüre“, S. 74.

den abgründigen Effekten des europäischen Kolonialismus in Afrika: mit Inkompetenz, Profitgier und vor allem mit Menschenverachtung.

Zu Beginn des zweiten Teils der Novelle nimmt der Erzähler Marlow bei seiner Schiffsfahrt auf dem Fluss eine längere Beschreibung des kongolesischen Urwalds vor. Allerdings geht dieser ausführlicheren Deskription eine kurze Dschungelbeschreibung zum Schluss des ersten Teils voraus:

The great wall of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches, leaves, boughs, festoons, motionless in the moonlight, was like a rioting invasion of soundless life, a rolling wave of plants, piled up, crested, ready to topple over the creek, to sweep every little man of us out of his little existence. And it moved not. A deadened burst of mighty splashes and snorts reached us from afar, as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river.⁶⁷

Auf der Schiffsreise zu Beginn des zweiten Teils der Novelle heißt es sodann:

Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sandbanks hippos and alligators sunned themselves side by side. The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off forever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps. There were moments when one's past came back to one, as it will sometimes when you have not a moment to spare to yourself; but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence. And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect.⁶⁸

Die Novellen *Heart of Darkness* und *Der Tod in Venedig* weisen Korrespondenzen in der Charakterisierung des Dschungels als urzeitlicher Landschaft auf, als Landschaft also, die als prähistorische Wildnis den Gegenpol zur Zivilisation bildet. Hier werden den Topoi des Exotismus entsprechend geografische und zeitliche Distanz miteinander überblendet. Während im *Tod in Venedig* von „eine[r] Art Urweltwildnis“ die Rede ist, erscheint in *Heart of Darkness* die Reise im Raum zugleich als eine Zeitreise („[g]oing up that river was like travelling back to the earliest begin-

67 Joseph Conrad: *Heart of Darkness and Other Tales*. Hg., kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Cedric Watts. Oxford 2002, S. 132.

68 Conrad, S. 136 f.

nings of the world“). Verstärkt wird der Eindruck einer Reise in der Zeit zudem durch die Nennung eines tierischen Requisits, denn Marlow erwähnt, dass ihm die fernen Laute im Wasser wie Laute eines prähistorischen Lebewesens vorkämen („[a] deadened burst of mighty splashes and snorts reached us from afar, as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river“). Die Dschungeldarstellungen ähneln einander überdies im Hinblick auf die Beschreibung der klimatischen Bedingungen und im Verweis auf die Üppigkeit des Bewuchses. So betonen sowohl Thomas Mann als auch Joseph Conrad mithilfe metaphorischer Adjektive die tropentypische Schwüle und Unwirtlichkeit der Urwälder („[t]he air was warm, thick, heavy, sluggish“, „tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel“); ferner übertragen sie die botanische Dichte der Dschungelgegenden in eine analoge syntaktische Struktur, indem die Autoren lange Aufzählungen von Gewächsen (und bei Thomas Mann auch von Tieren) vornehmen. Anders als Thomas Mann setzt Conrad hierbei stärker auf den Gebrauch von Metaphern, denn der Tropenwald gewinnt bei ihm diverse Eigenschaften, mit denen er auf die Undurchdringbarkeit der Pflanzenwelt anspielt und wonach Marlow der Dschungel in Form einer „great wall“, einer „rioting invasion of soundless life“ und einer „rolling wave of plants“ entgegentritt. In diesen Metaphern deutet sich an, was die gesamte Urwalddarstellung in *Heart of Darkness* bestimmt und worin sie sich von jener im *Tod in Venedig* unterscheidet. Reagiert Aschenbach auf seine Dschungelvision ambivalent, mit „Entsetzen undrätselhaftem Verlangen“, einem zwischen Schock und Begehrten schwankenden Gefühl, erweist sich der Dschungel in *Heart of Darkness* als ausschließlich angstbesetzte, weil menschenfeindliche Gegend. Dazu trägt bei, dass der Urwald von Marlow vor allem in seiner lautlichen Beschaffenheit wahrgenommen wird. Im Gegensatz zum Pramat des Visuellen, das die Dschungelvision im *Tod in Venedig* bestimmt, gestaltet sich der Dschungelaufenthalt bei Conrad – und darin erinnert die Beschreibung an Humboldts Kapitel über *Das nächtliche Tierleben im Urwald* – hauptsächlich als Hörereignis.⁶⁹ Es ist somit erneut das Akustische, das als Stilmittel des Schauerlichen fungiert, allerdings ist es hier vornehmlich die Abwesenheit von Geräuschen oder Klängen – der Erzähler spricht von „soundless life“, „a great silence“ und erneut von „silence“ –, die den Urwald zum Ort des Schauerlichen werden lässt. Als verdächtig erscheint diese Stille, weil sie, wie sich unter anderem in der paradoxalen Formulierung von der „rioting invasion of soundless life“ ausdrückt, im krassen Kontrast zur überbordenden Vitalität und Fülle der Landschaft steht, von der zu erwarten wäre, dass sie sich auch in einer Vielfalt von akustischen Signalen äußern würde. Es ist eine trügerische, keinesfalls Frieden verheißende Stille. Auszugehen scheint sie von ei-

69 Vgl. hierzu Kapitel 4 zu Humboldt in der vorliegenden Arbeit.

ner nicht näher greifbaren, aber über vermeintlich ovipare (i. e. Eier legende) Eigenschaften verfügenden Kraft, der Marlow die Fähigkeit zuschreibt, sich rachsüchtig gegen sämtliche menschliche Eindringlinge zur Wehr zu setzen („It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention“). Der Stille entgegengesetzt sind die vereinzelten Geräusche, von denen Marlow meint, sie kämen von einem urzeitlichen Tier. Zudem finden sich imaginierte Laute in Form eines „noisy dream“, sprich Joseph Conrad setzt wie Thomas Mann den Dschungel in Beziehung zum Bereich des Traums. In beiden Novellen dient die semantische Verknüpfung von Traum und Dschungel dazu, die Alterität und Fremdheit des Dschungels zu markieren, die Urwaldlandschaft also als exotischen Gegenpol zum Alltäglichen zu inszenieren. Gestaltet Thomas Mann seine Dschungellandschaft als tagträumerische Vision, handelt es sich beim Urwald in *Heart of Darkness* um eine in der Diegese der Erzählung wirkliche Gegend, die in ihrer Urtümlichkeit in ein assoziatives Korrespondenzverhältnis mit Marlows Geschichte gesetzt wird und ihn über unruhige Träume mit seiner Vergangenheit konfrontiert.

8.1.3 Robert Kochs Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin und Aschenbachs Dschungelvision

Robert Koch schreibt in seiner Abhandlung Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin über das Ganges-Delta:

Eine üppige Vegetation und ein reiches Tierleben hat sich in diesem unbewohnten Landstrich entwickelt, der für den Menschen nicht allein wegen der Überschwemmungen und wegen der zahlreichen Tiger unzugänglich ist, sondern hauptsächlich wegen der perniziösen Fieber gemieden wird, welche jeden befallen, der sich auch nur ganz kurze Zeit dort aufhält. Man wird sich leicht vorstellen können, wie massenhaft vegetabilische und tierische Stoffe in dem Sumpfgebiet der Sundarbans der Zersetzung unterliegen und daß hier die Gelegenheit der Entwicklung von Mikroorganismen geboten ist, wie kaum an einem anderen Platz auf der Erde. Ganz besonders günstig ist in dieser Beziehung das Grenzgebiet zwischen dem bewohnten und unbewohnten Teil des Delta, wo die Abfallstoffe aus einem außerordentlich dicht bevölkerten Lande von den Flussläufen herabgeschwemmt werden und sich mit dem hin und her flutenden, bereits mit Zersetzungsstoffen geschwängerten Brackwasser der Sundarbans mischen. Unter eigentümlichen Verhältnissen muß sich in diesen eine ganz eigenartige Fauna und Flora von Mikroorganismen entwickeln, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Cholerabazillus angehört. Denn alles deutet darauf hin, daß die Cholera in diesem Grenzgebiet ihren Ursprung hat.⁷⁰

70 Robert Koch: Erste Konferenz zur Erörterung der Cholerafrage am 26. Juli 1884 in Berlin. In: Berliner Klinische Wochenschrift 31–32 (1884), S. 20–60, hier S. 44. Auf Robert Kochs Verstrickung

Robert Kochs Beschreibung des Ganges-Deltas und Aschenbachs Tagtraum weisen mehrere gemeinsame Motive auf. Zentrales Charakteristikum der jeweils thematisierten Landschaft ist ihre Üppigkeit in Flora und Fauna. Auffällig ist auch die Nennung des Tigers. Während der Tiger bei Koch als Indiz für die Wildheit der Landschaft fungiert und als potenzielle Quelle jener „tierische[n] Stoffe“ benannt wird, die im Sumpfgebiet der Zersetzung unterliegen, gewinnt das Raubtier als Dionysos' Begleittier im *Tod in Venedig* zusätzlich eine mythische Funktion. Thomas Manns Gebrauch des Tiger-Motivs ist freilich eines von mehreren Beispielen, an dem sich die viel beforschte Verknüpfung von realistischer beziehungsweise naturalistischer und mythischer beziehungsweise symbolischer Schreibweise durch den Autor demonstrieren lässt.⁷¹

Entscheidend ist in Kochs Ausführungen vor allem aber die Identifikation des tropischen Sumpfgebietes als Ursprungsort der Cholera. Diese Konnotation vom exotischen Sumpf als Infektionsherd für die Seuche klingt in Aschenbachs Tagtraum noch nicht an, enthüllt sich jedoch im weiteren Verlauf der Novelle, wenn in Venedig, das als orientalisierte Lagunenstadt auf sumpfigem Grund mit ihren fauligen Kanälen in assoziative Verbindung mit dem Ganges-Delta gebracht wird, diese letale Krankheit ausbricht und im fünften Kapitel zudem das Ganges-Delta durch den Clerk eines englischen Reisebüros als Herkunftsland der Cholera benannt wird.⁷²

Die assoziative Verkettung von indischer Sumpflandschaft und Venedig ist auch deshalb bemerkenswert, weil deutlich wird, dass Aschenbachs luxurierende Einbildungskraft fortan nachhaltigen Einfluss auf seinen weiteren Lebensweg ausübt. Mit Abschluss des Traums tritt zunächst noch einmal Aschenbachs jahrzehntelang eingeübte Triebunterdrückung zutage, welche den Schriftsteller zu einem selbst-

mit europäisch-kolonialen Machtinteressen im Kontext der Choleraforschung weist Bahr hin. Vgl. Bahr, Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*, S. 7.

71 Vgl. zu diesem Schreibverfahren u. a. Herbert Lehner: Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart et al. 1965, S. 110 f. und S. 118; Rolf Günter Renner: Das Ich als ästhetische Konstruktion. *Der Tod in Venedig* und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg 1987, S. 38–40; Reed, Death in Venice, S. 11; Robertson, Classicism and its pitfalls, S. 98, 101.

72 Vgl. Mann, Der Tod in Venedig, S. 577f. Dass es sich bei dem Clerk um einen Engländer handelt, ist im Hinblick auf die Kolonialismusdebatten im *Tod in Venedig* interessant, denn der Clerk tritt hier gewissermaßen als Verwalter des indischen Deltas auf und steht damit stellvertretend für den britischen Imperialismus. Bei der Beschreibung des Ganges-Deltas durch den Clerk werden die zentralen Motive aus Aschenbachs Tagtraum im ersten Kapitel wieder aufgenommen: „Seit mehreren Jahren schon hatte die indische Cholera eine verstärkte Neigung zur 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, hatte die Seuche in ganz Hindustan andauernd und ungewöhnlich heftig gewütet [...].“ (Mann, Der Tod in Venedig, S. 578).

züchtigenden „Kopfschütteln“⁷³ veranlasst. „Sehr bald“ werden seine ungewöhnlichen Gedanken daher „durch Vernunft und von jung auf geübte Selbstzucht gemäßigt [...].“⁷⁴ Die Mahnung vor ungezügelter Phantasietätigkeit, wie sie Johnson oder Kant vorgebracht haben, sitzt Aschenbach förmlich noch ‚im Nacken‘. Mit seiner Entscheidung, in den „liebenswürdigen Süden“⁷⁵ zu reisen und nach einem kurzen Aufenthalt auf der Adriainsel Pola Venedig als sein Ziel zu wählen, zeigt sich jedoch, dass sein Bedürfnis nach Exotik, Erotik und Üppigkeit keinesfalls mehr der Kontrollinstanz seines preußischen Habitus unterworfen ist. Aschenbach bleibt weiterhin einem assoziativen Denken verhaftet, denn es verlangt ihn, wie der personale Erzähler ausführt, unbewusst nach einem Aufenthaltsort, der über gewisse Ähnlichkeiten mit dem tropischen Sumpfgebiet aus seinem Tagtraum verfügt:

Was er suchte, war das Fremdartige und Bezuglose, welches jedoch rasch zu erreichen wäre [...]. [E]in Zug seines Innern, ihm war noch nicht deutlich, wohin, beunruhigte ihn, er studierte Schiffsverbindungen, er blickte suchend umher, und auf einmal, zugleich überraschend und selbstverständlich, stand ihm sein Ziel vor Augen. Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar.⁷⁶

Bereits in den Verbindungslien, die zwischen dem Ganges-Delta und Venedig gezogen werden, deutet sich an, dass das Prinzip der Ideenassoziation nicht nur künftig Aschenbachs Denken, sondern zugleich die *discours*-Ebene der Novelle bestimmt. Ein wesentliches Kennzeichen des *Tod in Venedig* ist ja seine berühmte „poetische Binnenorganisation durch Motiv-Parallelen und Symbol-Korrespondenzen“,⁷⁷ d.h., die Novelle kreiert insgesamt ein dichtes Netz aus Verweisen,⁷⁸ dem das Herausstellen von Ähnlichkeitsrelationen zugrunde liegt. Für den *Tod in Venedig* sind nicht nur die Gemeinsamkeiten der indischen Sumpflandschaft mit der Lagunenstadt Venedig bedeutsam. Besonders offensiv macht Thomas Mann von Korrespondenzbeziehungen Gebrauch, wenn sich Aschenbach am Schluss der Novelle in seinem Erscheinungsbild dem falschen Jüngling anpasst, den er bei der Überfahrt von Pola nach Venedig beobachtet und auf den er voller Abscheu reagiert.⁷⁹ Auch der fremde Wanderer am Nordfriedhof, der konzessionslose Gondoliere am Hafen und der Gitarrenspieler der „kleine[n] Bande von Straßensängern“⁸⁰

⁷³ Mann, Der Tod in Venedig, S. 504.

⁷⁴ Mann, Der Tod in Venedig, S. 505.

⁷⁵ Mann, Der Tod in Venedig, S. 507.

⁷⁶ Mann, Der Tod in Venedig, S. 516f.

⁷⁷ Albert Meier: Novelle. Eine Einführung. Berlin 2014, S. 156.

⁷⁸ Vgl. Goebel, S. 195.

⁷⁹ Vgl. Meier, Novelle, S. 158.

⁸⁰ Mann, Der Tod in Venedig, S. 570.

im fünften Kapitel weisen unmissverständlich ähnliche Züge auf und „fungieren in ihrem Zusammenspiel als immer gleicher Todesbote, der Aschenbach bei seinem Abstieg begleitet“.⁸¹

Mit dem Prinzip der assoziativen Verknüpfung macht sich die Novelle also Elemente dessen zu eigen, was Kant als wesentliche Komponente der luxurierenden Einbildungskraft diskreditiert. Damit hält die dionysische Entgrenzungslust des vormals streng kontrollierten Künstlers Aschenbach Einzug in die kompositorische Anlage des *Tod in Venedig*, wenngleich die Entscheidung für die Gattung Novelle von der Forschung als Strategie gewertet wird, ihre hitzige Thematik⁸² formal im Zaum zu halten.⁸³ In poetologischer Hinsicht sollte auch der Ursprung der Gattung Novelle berücksichtigt werden: Wie Dionysos und die Cholera stammt die Novelle aus dem orientalischen Raum.⁸⁴ Thomas Mann entscheidet sich entsprechend für eine Gattung, die seinem Ideal von der harmonischen Vereinigung des preußisch codierten Apollinischen und des exotisch codierten Dionysischen gerecht wird.

8.2 Süße Lust des Wortes. Venedig als Ort aisthetischer Inspiration

Kontrastiert der Tagtraum in produktionsästhetischer Hinsicht mit Aschenbachs vormaligem Rigorismus, gelingt es dem Schriftsteller in Venedig zunächst, diesen Gegensatz aufzuheben und Körper und Geist temporär in Einklang miteinander zu bringen. Daraus schöpft er neue Kraft für seine künstlerische Tätigkeit, bevor er am Übermaß seines dionysischen Rausches zugrunde geht. Die Novelle entwirft Venedig also als hochambivalente Ort, der Aschenbach kreative Verheifung und tödliches Verhängnis gleichermaßen bedeutet. Wie gestaltet sich dieser zeitweilige Ausgleich von Sinnlichkeit und Vernunft?

Zeitpunkt der Entstehung seiner finalen Arbeit, die nicht länger Produkt asketischer Lebensführung ist, sondern davon profitiert, dass sich Aschenbach für die sinnlichen Verlockungen der Lagunenstadt öffnet, ist das vierte Kapitel, das an den retardierenden Moment im dritten Kapitel anschließt. Im dritten Kapitel bäumt sich Aschenbachs apollinisches Ethos ein letztes Mal auf, indem er versucht, überstürzt aus Venedig zu fliehen. Letztlich scheitert seine Flucht und er beschließt – mehr aus

⁸¹ Meier, Novelle, S. 158.

⁸² Vgl. Goebel, S. 194.

⁸³ Vgl. Benno von Wiese: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Düsseldorf 1959, S. 323.

⁸⁴ Vgl. Meier, Novelle, S. 17–20.

Spontaneität und Passion denn aus Vernunftgründen heraus – in der Stadt zu bleiben.

Das vierte Kapitel nun, in dem Aschenbach zum letzten Mal literarisch tätig wird, ist in hohem Maße durchkomponiert und verdeutlicht auch auf stilistischer Ebene, dass hier das Ideal der Balance zwischen Geistigem und Sinnlichen realisiert wird. Thomas Mann entscheidet sich nämlich dafür, von verschiedenen Versmaßen Gebrauch zu machen, denen allesamt das Prinzip der Gleichmäßigkeit eigen ist. Verwendet er für den Auftakt des Kapitels den jambischen Reimvers des Alexandriner,⁸⁵ findet sich an späterer Stelle ein antikisierender Hexameter.⁸⁶ Die Lexik des Kapitels zeugt ebenfalls vom Leitbild der Ausgeglichenheit: In rascher Abfolge greift Mann zu Adjektiven wie „balsamisch“, „leicht geordnet[]“,⁸⁷ „wohlig[]“, „traulich“, „lau[]“, „leichtest[]“, „sanft“, „mühelos“,⁸⁸ „hold[]“,⁸⁹ „müsig“, „zart[]“ oder „anmutig“⁹⁰ und Substantiven wie „Gleichtakt“, „Muße“, „Milde,“⁹¹ – die Liste vermittelt nur einen knappen Eindruck der Wortwahl und ließe sich um deutlich mehr Vokabeln ergänzen.

Im Einklang mit der perfektionierten Komposition des Kapitels vollzieht sich letztlich Aschenbachs Schreibakt, dessen Ergebnis „anderthalb Seiten erlesener Prosa“⁹² sind. Über seine neu gewonnene Produktivität heißt es:

Er wünschte plötzlich, zu schreiben. Zwar liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet. [...] Der Gegenstand war ihm geläufig, war ihm Erlebnis; sein Gelüst ihn im Licht seines Wortes erglänzen zu lassen auf einmal unwiderstehlich. Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen [...]. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, an seinem rohen Tische unter dem Schattentuch, im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte. [...] Sonderbare Stunden! Sonderbar entnervende Mühe! Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!⁹³

⁸⁵ Vgl. Lubich, S. 35.

⁸⁶ Vgl. T.J. Reed: Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns. München und Wien 1983, S. 138.

⁸⁷ Mann, Der Tod in Venedig, S. 549.

⁸⁸ Mann, Der Tod in Venedig, S. 550.

⁸⁹ Mann, Der Tod in Venedig, S. 551.

⁹⁰ Mann, Der Tod in Venedig, S. 552.

⁹¹ Mann, Der Tod in Venedig, S. 550.

⁹² Mann, Der Tod in Venedig, S. 556.

⁹³ Mann, Der Tod in Venedig, S. 555f.

Aschenbachs Wunsch, nach seiner Schreibblockade wieder literarisch tätig zu werden, überrascht ihn ähnlich unvermittelt wie der Tagtraum am Münchener Nordfriedhof. Allerdings beschwingt ihn diesmal sein ungewohnter Lebenswandel in Venedig, der dem Sinnlichen einen angestammten Platz in seiner Existenz als Künstler einräumt. So ist die Rede davon, dass er nach seinem überstürzten Fluchtversuch am Fenster seines Hotels die ihm sich darbietende Strandszenerie mit einer „bereitwillig willkommen heißende[n], gelassen aufnehmende[n] Gebärde“⁹⁴ begrüßt; einer Gebärde also, die ein völlig anderes Körpersignal als das der angespannten Faust aussendet. Aschenbach hat nun ein kreativitätsförderndes Mittelmaß gefunden,⁹⁵ wie sich in der Bemerkung „[z]war liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet[]“ zeigt. Das einschränkende Adverb „zwar“ und der Verweis auf die auf Produktion gerichtete „Erregung [meine Kursivierung, F.B.] des Heimgesuchten“ deuten an, dass der Müßiggang des Eros und das Bedürfnis nach Arbeit in einem Verhältnis zueinander stehen, das von der Novelle im Anschluss an diätetische Theorien als gesund konzipiert wird, und dass kein Pol Überhand über den anderen gewinnt.

Dieses Ideal meint Aschenbach denn auch in Tadzio am Strand zu erkennen, an dem sich der Dichter den polnischen Jungen als Muse wählt.⁹⁶ Aschenbachs Wahrnehmung des Jungen ist dabei von zweierlei Interesse bestimmt: Einerseits speist sie sich aus „kübler, apollinischer Objektivation“,⁹⁷ die auch seine bisheriges, preußisches Arbeitsethos geprägt hat. Andererseits zeichnet sich hier bereits der dionysische Rausch und Aschenbachs unumwunden erotisches Begehrten für den Vierzehnjährigen ab. Am Strand verkörpert Tadzio in seiner geradezu formvollendeten Schönheit also nicht nur Aschenbachs neoklassizistisches Kunstkonzept, sondern füllt dessen Starre durch seine leibliche Präsenz mit Leben. Diese Präsenz des Jungen wirkt sich multisensuell anregend auf den Schaffensprozess und die Dichtkunst des Schriftstellers aus. Adressiert Tadzios statuenhafte Schönheit das visuelle Register, erzeugt seine Stimme, die Aschenbach als Musik erklingt, akustischen Genuss. Metaphorisch kommt sogar das Gustatorische zur Geltung, denn Tadzios stimulierende Anwesenheit hält zugleich Einzug in Aschenbachs Sprach-

⁹⁴ Mann, Der Tod in Venedig, S. 549.

⁹⁵ Vgl. Hermann Luft: Der Konflikt zwischen Geist und Sinnlichkeit in Thomas Manns *Tod in Venedig*. Bern 1976, S. 68–70.

⁹⁶ Vgl. zu Aschenbachs Begegnung mit Tadzio als Erfahrung sinnlicher Schönheit auch Tim Lörke: Der dichtende Leib. Gustav von Aschenbach, *Der Tod in Venedig* und die Poetik des Körpers. In: Lectures des récits et nouvelles de jeunesse de Thomas Mann (1893–1912). Hg. von Frédéric Teinturier und Jean-François Laplénie. Paris 2017, S. 149–171, hier S. 165 und 170; Riedl, S. 380.

⁹⁷ Wolfgang Michael: Stoff und Idee im *Tod in Venedig*, S. 19, zit. n. Luft, S. 75.

kunstwerk: Aschenbach erkennt, dass erstmals „Eros im Worte sei“ und diese Manifestation des Gottes im Text zeitigt ihren Effekt im regelrecht geschmacklichen Charakter des Sprachlichen („Nie hatte er die Lust des Wortes süßer [meine Kur-sivierung, F.B.] empfunden“).⁹⁸

Dass Aschenbachs Dichtung nicht nur mit einem Adjektiv umschrieben wird, das aus dem Bereich der Geschmacksempfindung stammt, sondern dass hier die angenehmste Geschmacksempfindung gewählt wird – Edmund Burke etwa spricht von der „Süße als das Schöne des Geschmacks“ –,⁹⁹ verweist auf ihre ungewöhnliche sinnliche Dimension und lässt beispielsweise an die Literatur der Anakreontik denken. Mit ihrem neuen Stil hat Aschenbachs Kunst sogleich großen Erfolg beim Publikum. Der Dichter kann in Venedig eine Poetik entwickeln, die auf allen Ebenen, sprich produktionsästhetisch, werkimmanent und auch rezeptionsästhetisch, das Körperlich-Sinnliche in sich integriert und damit zu neuer Blüte gelangt. Nichtsdestoweniger macht sich weiterhin Aschenbachs preußische Rigorosität bemerkbar, wird doch sein Schaffensprozess, der „zeugende[] Verkehr des Geistes mit einem Körper“, in einem dreifachen Ausruf durch eine personale Erzählinstanz als „[s]onderbar“ und „[s]eltsam“ und damit als außerhalb der sanktionierten Ordnung stehend etikettiert.

Die kurzzeitige Phase des idealen Maßes zwischen Geistigem und Körperlichem ist im *Tod in Venedig* in eine Szenerie eingelagert, die ebenfalls mit dem Signum der Mäßigung versehen wird. Aschenbachs Kunstproduktion findet am Rande der Stadt am Lido von Venedig statt, nicht etwa im Stadtzentrum, das ihm später zum fatalen, orientalisch codierten Labyrinth wird. Vielmehr erinnert die Umgebung, in der seine Prosa entsteht, an idyllisierende Landschaftsdarstellungen des achtzehnten Jahrhunderts, in denen Sinnlichkeit und Sittlichkeit in Einklang miteinander gebracht sind, wie es auch die idyllische Beschreibung der mexikanischen Landschaft in Wielands *Koxkox und Kikequetzel* zeigt.¹⁰⁰ Über die Gegend um Aschenbachs Hotel heißt es:

Aber köstlich war auch der Abend, wenn die Pflanzen des Parks balsamisch dufteten, die Gestirne droben ihren Reigen schritten und das Murmeln des umnachteten Meeres, leise heraufdringend, die Seele besprach. Solch ein Abend trug in sich die freudige Gewähr eines neuen Sonnentages von leicht geordneter Muße und geschnückt mit zahllosen, dicht beiein-

⁹⁸ Vgl. zur Produktion sinnlicher Prosa am Strand auch Frank Baron: Sensuality and Morality in Thomas Mann's *Tod in Venedig*. In: Germanic Review 45 (1970), H. 2, S. 115–125, hier S. 123.

⁹⁹ Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und hg. von Werner Strube. Hamburg 1989, S. 198. In der englischen Version heißt es: „[...] [W]e may here call sweetness the beautiful of the taste.“ (Burke, A Philosophical Enquiry, S. 299).

¹⁰⁰ Vgl. hierzu das Wieland-Kapitel (Kapitel 1) der vorliegenden Studie.

ander liegenden Möglichkeiten lieblichen Zufalls. [...] Der wohlige Gleichtakt dieses Daseins hatte ihn schon in seinen Bann gezogen, die weiche und glänzende Milde dieser Lebensführung ihn rasch berückt.¹⁰¹

In semantischer Nähe zur süßen Lust des Wortes in Aschenbachs Prosa und den „gefährlich köstlichen Stunden“ steht die Atmosphäre um das Hotel herum, denn die Abendzeit wird ebenfalls mit einer gustatorischen Metapher beschrieben. Synästhetisch angereichert ist dies ferner durch den balsamischen Duft der Pflanzen des Parks, das Murmeln des Meeres, die leicht geordnete Muße des Sonnentages, den wohligen Gleichtakt des Daseins und die Milde der Lebensführung – die gesamte Umgebung scheint vom Prinzip der Mäßigung bestimmt zu sein und spiegelt somit Aschenbachs Gemütszustand und seine neue Poetik wider.

Aschenbach fühlt sich dabei geradezu an mythische Orte, in diesem Fall ins Elysium, entrückt, dessen klimatische Bedingungen keine Extreme wie „Schnee [...] und Winter, [...] Sturm und strömende[n] Regen“ kennen, sondern das nur den „sanft kühlen Anhauch Okeanos aufsteigen lässt“¹⁰² – die im Hexameter gehaltene Elysium-Passage verweist freilich auf Homers Beschreibung des idyllischen Zustandes in der *Odyssee* (4. Buch), auf die Thomas Mann bei der Lektüre von Erwin Rohdes *Psyche* gestoßen ist.¹⁰³ Die Fülle landschaftlicher Idealvorstellungen, auf die das vierte Kapitel rekurriert, wird schließlich vervollständigt, als Aschenbach am Strand imaginär die Szenerie des *Phaidros*-Dialogs Revue passieren lässt, wie sie von Sokrates erinnert wird.¹⁰⁴ Bruchlos fügt sich der bei Athen befindliche *locus amoenus* des *Phaidros*-Dialogs in die Reihe der evozierten Bilder eines antik-harmonischen Südens ein, wie die erneute Erwähnung vom Blütenduft, von angenehmen visuellen und akustischen Reizen („[g]lanz klar fiel der Bach [...] über glatte Kiesel; die Grillen geigten“¹⁰⁵), die Anmut sanfter Hügel und die wohltuenden Temperaturen, die der Schatten spendet, indizieren.

8.3 Üppigkeit und Krankheit. Venedig als orientalisierte Kulisse dionysischen Exzesses

Dass es Aschenbach misslingt, das Gleichgewicht zwischen apollinischer Ordnung und dionysischem Chaos längerfristig zu halten, wird nicht erst im fünften Kapitel

¹⁰¹ Mann, Der Tod in Venedig, S. 549 f.

¹⁰² Mann, Der Tod in Venedig, S. 550.

¹⁰³ Vgl. Reed, Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 138.

¹⁰⁴ Vgl. Reed, Thomas Mann. Der Tod in Venedig, S. 139.

¹⁰⁵ Mann, Der Tod in Venedig, S. 554.

evident, sondern deutet sich bereits durch einzelne Bemerkungen des Erzählers im vierten Kapitel an. Wiederholt verweist dieser auf den Rausch, den Aschenbach nun als wesentlichen Bestandteil seines Lebenswandels anerkennt. Der Künstler tendiert dazu, seine preußische Selbstbeherrschung nach und nach aufzugeben. Zwar erwähnt der Erzähler im vierten Kapitel noch einmal die für das Künstlertum notwendige „Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit“, deren intrinsische Zusammengehörigkeit auch rhetorisch in der alliterierenden Formulierung betont wird, doch zeigt sich Aschenbachs Hinwendung zum Dionysischen direkt im Folgesatz: „Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit. Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt [...].“¹⁰⁶ Zunehmend wird jegliche selbstreflexive Ebene verabschiedet, immer stärker tritt das Bedürfnis nach „Rausch und Empfindung“ zutage.¹⁰⁷

Bereits die Analyse des Tagtraums in München hat deutlich gemacht, dass das dionysische Prinzip eine unverkennbar exotisierte Signatur trägt. Im fünften Kapitel kündigt sich der endgültige Siegeszug des Dionysischen über das Apollinische direkt zu Beginn in einem akustischen Signal an. Aschenbach macht im Hotel folgende Beobachtung: „[Es] schien ihm, als ob [...] die deutsche Sprache um ihn her versiege und verstumme, so daß bei Tisch und am Strand endlich nur noch fremde Laute sein Ohr trafen.“¹⁰⁸

Zweierlei fällt an dieser Passage auf: Zum einen gewinnt das Akustische insgesamt im fünften Kapitel an Bedeutung, wie später noch am Beispiel des Bacchanals in Aschenbachs Traum erörtert werden wird. Zu berücksichtigen ist in dieser Hinsicht, dass der Hörsinn der Sinn der Musik ist und Musik von Thomas Mann wiederum unter Rückbezug auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* mit dem Dionysischen assoziiert wird. Zugleich geht mit der Dominanz fremder Laute in Venedig Aschenbachs Orientierung auf Basis des Verstehens verloren, denn er kann im Sinne babylonischer Sprachverwirrung dem um ihn herum Gesprochenen keinen Sinn mehr abgewinnen, sondern nimmt es nur noch in seiner lautlichen Qualität als fremden Klang wahr.¹⁰⁹

Zum anderen weist die Passage die Besonderheit auf, dass die vor allem um 1800 gebrauchte Als-ob-Formel zum Einsatz kommt, von der bereits im Kapitel zum *West-östlichen Divan* die Rede war.¹¹⁰ Johannes F. Lehmann hat für die Formel „es schien ihm, als ob“ bekanntlich die besondere Position des Dativobjekts hervorge-

¹⁰⁶ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 557.

¹⁰⁷ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 558.

¹⁰⁸ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 563.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu auch: Lubich, S. 51; Matías Martinez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996, S. 157.

¹¹⁰ Vgl. hierzu in der vorliegenden Studie Kapitel 3 zu Goethes *West-östlichem Divan*.

hoben, die den „Experiencer“ in eine mittlere Position zwischen Aktivität und Passivität versetzt und ihn zum Erlebenden eines Zustands – in Aschenbachs Falle der Wahrnehmung des vermehrt fremdländischen Zungenschlags im Hotel – werden lässt.¹¹¹ Just in dieser Zwischenposition zwischen Handlungsfähigkeit und Handlungsverlust befindet sich Aschenbach zu Beginn des fünften Kapitels noch – im geradezu auf Martialisches anspielenden Verb in der Bemerkung, „nur noch fremde Laute [trafen] sein Ohr“ klingt allerdings schon an, dass sein Weg in die Passivität führt. Das Verb „trafen“ passt auch insofern in diesen Kontext, weil das Ohr im Gegensatz zum Auge als passives Organ eingestuft wird – anders als das Auge ist es äußereren Reizen ausgeliefert und kann sich ihnen nicht aktiv verschließen.¹¹²

Zu der fremd wirkenden Akustik gesellen sich im Folgenden andere Sinnesreize hinzu. Aschenbach beginnt – zunehmend manisch – Tadzio und dessen Familie bis ins Zentrum Venedigs hinein zu verfolgen. Parallel zur Darstellung von Aschenbachs Hinwendung zum Dionysischen verstärkt Thomas Mann auch die Exotisierung Venedigs, denn besonders im fünften Kapitel finden sich Beschreibungen, die die Lagunenstadt als orientalisch erscheinen lassen. Ein topisch orientalisierender Duktus etwa bestimmt die Szenengestaltung des Markusdoms. Tadzios Familie nachstellend gelangt Aschenbach in eine Messe. Der Erzähler führt aus:

[D]ie gedrungene Pracht des morgenländischen Tempels lastete üppig auf seinen [i.e. Aschenbachs, F.B.] Sinnen. Vorn wandelte, hantierte und sang der schwergeschmückte Priester, Weihrauch quoll auf, er umnebelte die kraftlosen Flämmchen der Altarkerzen, und in den dumpf-süßen Opferduft schien sich leise ein anderer zu mischen: der Geruch der erkrankten Stadt. Aber durch Dunst und Gefunkel sah Aschenbach, wie der Schöne dort vorn den Kopf wandte [...].¹¹³

Zeichnet sich die Szene des Tagtraums durch urtümliche Üppigkeit aus, ist die Üppigkeit des Markusdoms durch ihren hochartifiziellen Charakter geprägt – beide Formen von Üppigkeit gehören freilich zu bevorzugten Motiven des Exotismus und seiner Vorliebe für den Überfluss.

Hinter die dekadente Opulenz des Markusdoms tritt nun jeglicher Rationalismus zurück. Stattdessen kommt all das hervor, was preußischen Tugenden widerspricht: intensive sinnliche Wahrnehmung, katholische Zeremonien, pädophiles, gleichgeschlechtliches Begehrten und Verfall. Dabei ist die synästhetische Dichte der Reize evident – die Pracht des Doms, der übermäßig geschmückte Priester, die Al-

¹¹¹ Lehmann, „Es war ihm, als ob...“, S. 481.

¹¹² Vgl. Schönhammer, S. 205.

¹¹³ Mann, Der Tod in Venedig, S. 565.

tarkerzen, das Gefunkel und die Schönheit Tadzios adressieren den Sehsinn, der Gesang fügt der Szenerie eine akustische Dimension hinzu. Dominiert wird die Atmosphäre im Dom aber vom Olfaktorischen, jenem Register also, das bereits bei E.T.A. Hoffmann und Fontane mit Rauschzuständen in Verbindung gebracht wird und zugleich, wie im Kapitel zum *Goldenen Topf* ausgeführt ist,¹¹⁴ in enger Beziehung zum Begriff „Dunst“ steht, der hier ebenfalls zur Beschreibung herangezogen wird, um die Atmosphäre im Dom als Antithese zur apollinischen Klarheit zu markieren. Entscheidendes Signalwort, das den spezifischen Wahrnehmungsmodus Aschenbachs im Markusdom charakterisiert, ist das metaphorische Verb „lasten“. Dies entspricht weder einer distanzierten Wahrnehmungshaltung noch einem angenehmen sinnlichen Umwölbtein. Stattdessen klingt in der Metapher „lasten“ an, dass die sensorischen Reize eine derartige Intensität entwickeln, dass sie die physikalische Eigenschaft eines Gewichts annehmen, welches gewaltigen Druck auf Aschenbachs Sinnesapparat ausübt und damit die vormals durch einen rein apollinischen Lebenswandel ermöglichte Bewachung der Grenze zwischen Subjekt (Aschenbach) und Umwelt gefährdet. Damit einher geht tatsächlich die Bedrohung für den Körper. Was sich in den vom Weihrauch „umnebelte[n] [...] kraftlosen Flämmchen der Altarkerzen“ nur übertragen andeutet, gewinnt Gewissheit im „Geruch der erkrankten Stadt“, der sich in den „dumpf-süßen Opferduft [...] misch[t]“. Im vierten Kapitel ist das Adjektiv „süß“ noch wesentlicher Bestandteil eines harmonischen Ganzen. Im fünften Kapitel nimmt es andere Züge an. Dies geschieht durch die Kombination mit „dumpf“, einem negativ konnotierten Adjektiv, das speziell im Kontext der Novelle an sein Reimwort „Sumpf“ denken lässt. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist auch die Beschreibung des „Geruchs der erkrankten Stadt“. Es heißt, er mische sich „leise“ in den Duft des Weihrauchs. Damit wird nicht nur auf die ohnehin synästhetische Wahrnehmungssituation während der Messe angespielt. Vielmehr verleiht Thomas Mann dem Geruch hier personifizierende Züge, die Züge eines Kriminellen, der sich gleichsam unbemerkt und unerlaubt in einen sakralen Raum einschleicht.

Die ausgeprägte Bildlichkeit ist eine Strategie, die Intensität des sinnlichen Geschehens auch auf die Darstellungsebene zu übertragen, sodass sich die Leseinnen und Leser einen möglichst plastischen Eindruck von der Szene im Dom verschaffen können. Hilfreich ist in dieser Hinsicht der Umstand, dass Thomas Mann bei der Gestaltung der Messe-Szene aus einem breiten Arsenal wohlbekannter Topoi schöpfen kann. Mit der morgenländischen Pracht des Tempels ruft er zunächst einmal die Beschreibungen opulenter Interieurs und ihrer ausgeprägten

114 Vgl. Kapitel 2 der vorliegenden Studie.

olfaktorischen Komponente in den Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* auf;¹¹⁵ ein Motiv, das sich im ausgehenden achtzehnten und im gesamten neunzehnten Jahrhundert im westeuropäischen Raum unter anderem in der Malerei – exemplarisch zu nennen wäre Gustave Moreaus symbolistisches Bild *Salomé dansant devant Hérode* (1876) – oder in der Literatur findet, darunter in William Beckfords Schauerroman *Vathek* (1786). Beckford war es auch, der während einer Italienreise auf die orientalisch anmutende Architektur eines Kirchengebäudes, in diesem Fall des Doms von Pisa, hingewiesen hat.¹¹⁶

Die dekadente Engführung von orientalischer Üppigkeit und Krankheit im *Tod in Venedig* wiederum lässt sich als Referenz auf Gustave Flaubert verstehen. In seiner *Correspondance II* entwickelt Flaubert ein Konzept vollkommener Poesie,¹¹⁷ für welches sich, wie bereits im Kapitel zu Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht* angedeutet, die Wahrnehmung eines vermeintlich typisch orientalischen „Nebeneinander[s] von Schmuck und Schmutz, von Wohlgeruch und Gestank“¹¹⁸ als grundlegend erweist. Der Umgang Thomas Manns mit diesem Flaubert'schen Konzept ist dabei doppelsinnig. Auf diegetischer Ebene des *Tod in Venedig* führt diese venezianische Verbindung aus Luxus und Verfall zum Verlust poetischer Produktivität und bedeutet letztlich den Untergang des Protagonisten; auf der Textoberfläche indessen entfaltet die Koppelung erzählerische Kraft, weil sie als zentraler Bestandteil atmosphärischer Deskription fungiert.

Diese atmosphärische Deskription trägt in einem breiteren Zusammenhang dazu bei, Venedig als ambivalente, d.h. als „schmeichlerische und verdächtige Schöne“ zu charakterisieren, als „Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte und den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen.“¹¹⁹ Venedigs olfaktorische Seite wird hier in ein unmittelbares Wechselseitverhältnis mit Kunstproduktion gestellt, wobei speziell die Musikproduktion Berücksichtigung findet. Ihre Attribute „buhlerisch einlullen“ spielen dabei auf Wagners Opernkunst an, mit der sich Thomas Mann insbesondere im Anschluss an Nietzsche eingehend befasst hat und der er eine narkotisierende Wirkung zuschreibt.

¹¹⁵ Ein einschlägiges Textbeispiel aus *Sindbad der Seefahrer* in *Tausendundeiner Nacht* findet sich in Kapitel 2 zum *Goldenen Topf*.

¹¹⁶ Vgl. William Beckford: Brief aus Livorno, 2. Oktober 1780, zit. n. Brie, S. 25.

¹¹⁷ Vgl. Gustave Flaubert: Correspondance II, S. 183, zit. n. Brie, S. 52.

¹¹⁸ Vgl. Flaubert, Correspondance II, S. 183, zit. n. Brie, S. 52.

¹¹⁹ Mann, Der Tod in Venedig, S. 567.

8.4 „Der fremde Gott“. Akustische Heimsuchung

Wie an der Vorherrschaft fremdsprachlicher Laute im Hotel bereits gesehen, nimmt das Akustische als Element des Dionysischen kurz vor Aschenbachs Tod immer mehr Raum in seinem Leben ein. So ist letztlich auch die finale Heimsuchung durch Dionysos in einem Traum-Bacchanal vor allem als akustisch geprägtes Ereignis, als Lärm gestaltet. Dass das Akustische im fünften Kapitel eine derartige Dominanz gewinnt, hängt unter anderem mit Dionysos' verschiedenen Namen zusammen. Auf sein lärmendes Gefolge verweist sowohl „Bromios“ (Lärmer) als auch Bakchos beziehungsweise Bacchus (Rufer).¹²⁰ Die Betonung der drastischen Akustik, durch die sich das Traum-Bacchanal auszeichnet, lässt sich aber auch in die Tradition einer Hörtheorie einordnen, wie sie von Schiller begründet wurde. In seiner Abhandlung *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater* (1782) wertet Schiller das Ohr gegenüber dem Auge als besonders empfindsames Organ auf. Es sei nicht der Weg über das Auge, sondern über das Ohr, welcher der „gangbarste und nächste zu unsren Herzen“¹²¹ ist. Schiller geht es dabei nicht nur um rührende akustische Signale, sondern vorrangig um drastische, affektiv aufwühlende Höreindrücke, wie etwa die Dramaturgie der Donnerschläge in *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) zeigt.¹²² Diese Drastik des Akustischen steigert Thomas Mann bei der Gestaltung des Traum-Bacchanals freilich ins Maßlose, indem er Aschenbach als Zerrütteten, seinen dionysischen Phantasien gänzlich Ausgelieferten zurücklässt.

Der Hinweis des Erzählers zu Beginn der Novelle, Aschenbachs Mutter sei „Tochter eines böhmischen Kapellmeisters“¹²³ gewesen, legt den Schluss nahe, Aschenbach habe das Musikalische, wie das Akustische insgesamt, als Teil der mütterlichen Genealogie aus seinem preußischen Lebensstil ausgeklammert. Weiner weist in diesem Kontext auf die kurze Abhandlung Schopenhauers *Über Lerm und Geräusch* hin,¹²⁴ in welcher Schopenhauer das Akustische als Antipoden der Geistesarbeit beschreibt. Die alltägliche Geräuschkulisse sei ihm, Schopenhauer, eine „Pein“, es gebe allerdings

¹²⁰ Vgl. Renate Schlesier: Dionysos als Ekstasegott. In: Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Beigleitband zur Sonderausstellung im Berliner Pergamonmuseum vom 05.11.2008 – 31.01.2010. Hg. von Renate Schlesier und Agnes Schwarzmaier. Regensburg 2008, S. 29–41, hier S. 29–31.

¹²¹ Friedrich von Schiller: Ueber das gegenwärtige deutsche Theater. In: ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. 20. Bd.: Philosophische Schriften. 1. Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 79–86, hier S. 85.

¹²² Vgl. Utz, S. 62.

¹²³ Mann, Der Tod in Venedig, S. 508. Vgl. hierzu auch: Marc A. Weiner: Silence, Sound, and Song in *Der Tod in Venedig: A Study in Psycho-Social Repression*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies XXXIII (1987), H. 1, S. 137–155.

¹²⁴ Vgl. Weiner, S. 139.

Leute, ja, recht viele, die hierüber lächeln; weil sie unempfindlich gegen Geräusch sind: es sind jedoch eben die, welche auch unempfindlich gegen Gründe, gegen Gedanken, gegen Dichtungen und Kunstwerke, kurz, gegen geistige Eindrücke jeder Art sind: denn es liegt an der zähen Beschaffenheit und handfesten Textur ihrer Gehirnmasse.¹²⁵

Für den (bei Schopenhauer stets männlich codierten) Geistesarbeiter sei die Unterbrechung durch akustische Reize deshalb schwer zu ertragen,

weil seine Ueberlegenheit dadurch bedingt ist, daß er alle seine Kräfte, wie ein Hohlspiegel alle seine Strahlen, auf einen Punkt und Gegenstand konzentriert; und hieran eben verhindert ihn die lermende Unterbrechung. Darum also sind die eminenten Geister stets jeder Störung, Unterbrechung und Ablenkung, vor Allem aber der gewaltsamen durch Lerm, so höchst abhold gewesen; während die übrigen dergleichen nicht sonderlich anficht.¹²⁶

Die Welt der Intellektuellen ist entsprechend die der Stille, diejenige der Masse ist die des Lärms. Vor dem Hintergrund dieser Abwertung des Akustischen kommt im neunzehnten Jahrhundert sogar der Musik als ästhetisch organisierter Abfolge von Lauten ein prekärer Status zu, wie Weiner ausführt.¹²⁷

Umso plausibler für den Handlungsverlauf des *Tod in Venedig* ist es denn auch, dass das Erscheinen von Dionysos im letzten Traum Aschenbachs vorwiegend akustisch verfasst ist. Deutet sich Dionysos zu Beginn der Novelle im Tagtraum nur indirekt über eine metonymische Verweistechnik an, d.h. über den Tiger als sein Begleittier und Indien als sein mögliches Herkunftsland,¹²⁸ gewinnt er hier über die Anrufung „*Der fremde Gott!*“ und den Einbruch einer lärmenden, bacchantischen Masse auf eindringliche Weise unmittelbare sinnliche Präsenz. So charakterisiert der Erzähler den „furchtbaren Traum“ Aschenbachs auch als „*körperhaft*-geistiges Erlebnis [meine Kursivierung, F.B.]“.¹²⁹ Dabei scheinen sämtliche Sinne des Protagonisten die Eigenschaft eines Ohrs anzunehmen:

¹²⁵ Arthur Schopenhauer: Ueber Lerm und Geräusch. In: ders.: Parerga und Paralipomena. 2. Buch. Berlin 1851, S. 517–519, hier S. 517.

¹²⁶ Schopenhauer, S. 517f.

¹²⁷ Weiner, S. 138.

¹²⁸ Ob Dionysos tatsächlich aus Indien stammt, ist umstritten; Thomas Mann folgt hier Nietzsche. Vgl. Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig 1872 (digitalisierte Ausgabe: Deutsches Textarchiv, http://www.deutschestextarchiv.de/nietzsche_tragoedie_1872, letzter Zugriff: 25.06.2020), S. 117. Dort heißt es: „Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber: kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt sollt ihr tragische Menschen werden! Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!“

¹²⁹ Mann, Der Tod in Venedig, S. 582.

Nacht herrschte und seine Sinne lauschten; denn von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, – alles durchsetzt und grauenhaft süß übertrönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er [Aschenbach] wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: „*Der fremde Gott!*“ Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland [...]. Und in zerrissenem Licht, von bewaldeter Höhe [...] 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 [...] schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnen zurückgeworfenen Häuptern [...]. Männer, Hörner über den Stirnen, mit Pelzwerk geschürzt und zottig von Haut, beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel, ließen eherne Becken erdröhnen und schlugen wütend auf Pauken [...]. 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 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.¹³⁰

Die Traumpassage ist deutlich länger, allerdings reicht bereits dieser Ausschnitt, um die wesentlichen Merkmale der Bacchanal-Darstellung zu erläutern. Thomas Mann nimmt darin jene Verbindung von Masse und Lärm vor, die schon Schopenhauer betont, allerdings handelt es sich bei der bacchantischen Masse in Aschenbachs Traum um ihre archaistische Ausprägung, sprich um ihre mythische Urform, mit der sich auch Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* befasst. Dieses Bacchanal steht in größtmöglichem Kontrast zum Prinzip der apollinischen Individuation: Es markiert radikale Wildheit. Wesentliches Kennzeichen dieser Wildheit ist das Prinzip der Entgrenzung – und zwar Entgrenzung auf allen Ebenen. So wird das Bacchanal einem gängigen Topos folgend als Flut entworfen („und überschwemmte [meine Kursivierung, F.B.] die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz“),¹³¹ es stellt die Differenz zwischen Mensch und Tier zur Disposition, weil letztlich alles in einem „Schwarm, eine[r] tobende[n] Rotte“ aufgeht, und es entwickelt eine enorm penetrative Kraft. In der diegetischen Welt dringt es nämlich nicht nur, wie es heißt, „von außen herein, [...] [Aschenbachs] Widerstand – einen tiefen und geistigen Widerstand – gewaltig niederwerfend“,¹³² sondern breitet sich auch auf der Textoberfläche aus – immerhin nimmt die Bacchanal-Beschreibung dreieinhalb Seiten der Novelle ein und stellt damit eine der ausführlichsten deiktiven Passagen des *Tod in Venedig* dar. Stilistisch setzt Thomas Mann das

¹³⁰ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 582f.

¹³¹ Hierbei ist zu berücksichtigen, dass das Element Wasser insgesamt im *Tod in Venedig* als entgrenzend beschrieben wird. Über das Meer heißt es etwa, es sei das „Nebelhaft-Grenzenlose[]“ (Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 592).

¹³² Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 592.

Prinzip der Entgrenzung mit den Mitteln wiederkehrender Aufzählungen um, die in Teilen asyndetisch, in Teilen polysyndetisch strukturiert sind.

Das hervorstechendste Kennzeichen seines wilden Entgrenzungsprinzips sind allerdings die vielfältigen akustischen Reize, die vom Bacchanal ausgehen. Wenngleich Nietzsches *Geburt der Tragödie* und dessen Ausführungen über das Dionysische in Wagners Musik zentraler Referenztext für die Traumszene im *Tod in Venedig* sind, findet sich die Assoziation von Wildheit und Akustik bereits früher im neunzehnten Jahrhundert, nämlich in Alexander von Humboldts über *Das nächtliche Tierleben im Urwald*. Sowohl Humboldt als auch Thomas Mann versuchen, die Alterität von Wildheit vornehmlich über ihre lautliche Charakteristik zu beschreiben. Ähnlich wie Humboldt bedient sich dabei auch Thomas Mann der klanglichen Eigenschaften der Sprache, um den Lärm der wilden Horde vor dem inneren Ohr seiner Lesenden ertönen zu lassen. So ist die Beschreibung des Bacchanals geprägt von einer Vielzahl onomatopoetischer Substantive und Adjektive (z. B. „Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen“).

Auch die erwähnten Musikinstrumente des Bacchanals sind lediglich dazu da, Lärm zu erzeugen. Das Flötenspiel etwa sorgt keineswegs für eine harmonische Stimmung wie in arkadischen Szenen, sondern wird als aufdringlich-manipulativ beschrieben, sodass es an die unangenehmen Straßenmusikanten vor dem Hotel erinnert, von deren albernen Darbietungen Aschenbach wenige Tage zuvor Zeuge geworden war. In assoziativer Verbindung zum venezianischen Alltag Aschenbachs steht überdies der u-Laut. Hierbei handelt es sich nicht um eine gesangliche, geschweige denn sprachlich verfasste Einlage,¹³³ sondern, so der Erzähler in abwertendem Gestus, um ein „bestimmtes Geheul“, das an tierische Laute denken lässt, vor allem aber dem Klang des Namens Tadzio ähnlich ist. Fügt sich der Ruf des Namens im vierten Kapitel in die idyllisierende Beschreibung des Strandlebens, nimmt der Tagesrest des u-Lauts im Traum eine ganz andere Konnotation an.¹³⁴ Er wendet sich ins Grausig-Chthonische¹³⁵ und fungiert als akustischer Bestandteil der bacchantischen Phallus-Idolatrie, er wird zum vorsprachlichen Lobpreis jenes „obszöne[n] Symbol[s], riesig, aus Holz“,¹³⁶ das die Masse am Schluss des Traums ekstatisch enthüllt.

¹³³ Vgl. zur Vorsprachlichkeit der Laute auch: Heidrun Führer: Intermediality in Culture. Thomas Mann's *Der Tod in Venedig*. In: Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality. Hg. von Jens Arvidsson et al. Lund 2007, S. 207–237, hier S. 214; Lubich, S. 51.

¹³⁴ Vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Freiburg, Berlin und Wien 2013, S. 323.

¹³⁵ Vgl. Brandstetter, S. 323.

¹³⁶ Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 583.

Dieses Traum-Bacchanal, dessen Inhalt reine Ekstase ist, urtümlich, körperlich, entgrenzt, hochsexualisiert, lärmend und vorsprachlich, stellt eine radikalierte Variante der luxurierenden Einbildungskraft dar, wie sie in Unterkapitel 1 beschrieben wurde. Während sich Aschenbachs korrigierendes Bewusstsein nach seinem Dschungeltraum noch in Form des Kopfschüttelns und anderer selbstdisziplinierender Techniken bemerkbar macht, ist er nun, so der Erzähler, „kraftlos dem Dämon verfallen“.¹³⁷ Und es geschieht genau das, wovor Kant und Johnson gewarnt haben: Jegliches rationalistische Prinzip wird aufgegeben, Aschenbachs „halb schlummerndes Hirn“ bringt fortan nur noch eine „seltsame[] Traumlogik“ hervor¹³⁸ – von künstlerischer Produktivität fehlt jede Spur.

Zwischen *discours*- und *histoire*-Ebene besteht bei der Traumdarstellung insofern eine interessante Spannung, als Aschenbachs literarische Produktivität zwar gänzlich zum Erliegen kommt, sie für den Autor Thomas Mann indessen Gelegenheit bietet, die Bacchanal-Beschreibungen aus den wissenschaftlichen und mythologischen Quellen „von Nietzsche, Rohde und Pater an Ausführlichkeit und poetischer Kraft [...] [zu] übertreffen“¹³⁹ – Aschenbach geht also am dionysischen Prinzip zugrunde, Thomas Mann hingegen erlangt mit seiner Novelle Weltruhm. Anders als seine Figur Aschenbach ist Mann jedoch darauf bedacht, das Dionysische erzählerisch zu bändigen. Zwar findet das Dionysische auf inhaltlicher Ebene, in Form der Leitmotive, in der orientalischen Herkunft der Gattung Novelle und in der Betonung der akustischen Dimension der Sprache Eingang in den Text. Es wird gleichwohl durch die Strenge der Form, durch das klare Kompositionsprinzip der Novelle, das sich dramaturgisch an der pyramidalen Struktur der Tragödie orientiert, stets im Zaum gehalten.

Die ästhetische Dimension des Exotismus gewinnt bei Thomas Mann folglich nur dann Legitimität, wenn sie sich im Bereich der Kunstproduktion gleichgewichtig an die Seite preußisch codierter Vergeistigung und Disziplin gesellt, nie jedoch Überhand gewinnt. Sobald die Fähigkeit zur apollinischen Begrenzung zugunsten eines exotisiert-sinnlichen Exzesses, wie ihn das Dionysische repräsentiert, komplett aufgegeben wird und keine an der Diätetik geschulte Balance mehr möglich ist, versiegt auch die künstlerische Schaffenskraft. Thomas Mann dekliniert mit dem *Tod in Venedig* diese implizite Produktionsästhetik auf zwei Ebenen durch: Inhaltlich führt er das Scheitern Gustav von Aschenbachs vor, der an einer zu einseitigen Orientierung zunächst am preußischen Leistungsethos (apollinisch) und sodann an exotischer Sinnlichkeit (dionysisch) zugrunde geht. Formal hingegen

137 Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 584.

138 Mann, *Der Tod in Venedig*, S. 588.

139 Brandstetter, S. 324.

stehen das Dionysische und Apollinische durch die Wahl der Gattung Novelle konsequent Seite an Seite und ermöglichen mit dem *Tod in Venedig* die Hervorbringung eines erfolgreich in den Kanon der Weltliteratur eingegangenen Kunstwerks.