

Veröffentlichungen des
Deutschen Polen-Instituts Darmstadt

Begründet von Karl Dedecius
Herausgegeben von Andreas Lawaty

Band 9



1995

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Studien zur Kulturgeschichte
des deutschen Polenbildes
1848-1939

Herausgegeben von
Hendrik Feindt

1995

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

KLAUS SCHRÖTER

Zu Alfred Döblins »Reise in Polen«, unternommen Ende 1924 165

BOŻENA CHOLUJ

Arnolt Bronnens und Wilhelm Wirbitzkys Oberschlesien 175

WOJCIECH KUNICKI

»Ostwind« von August Scholtis.

Das Bild einer Provinz zwischen Deutschland und Polen. Das Bild eines Kunstwerkes zwischen Alternativen. Das Bild eines Autors zwischen allen Stühlen. 194

MAREI GERKEN

Stilisierung und Stigma: Vom patriotischen Helden zum Untermenschen. Polenbilder im deutschen Spielfilm der dreißiger und frühen vierziger Jahre 213

Zu den Autoren 227

Abbildungsnachweis 229

Personen- und Werkregister 231

Der vorliegende Band wurde gefördert mit Mitteln der Ländergemeinschaft über das Sekretariat der Ständigen Kultusministerkonferenz und mit Mitteln der Länder Hessen und Rheinland-Pfalz.

Redaktion: Jutta Wierczimok

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes 1848-1939 / hrsg. von Hendrik Feindt. – Wiesbaden : Harrassowitz, 1995

(Veröffentlichungen des Deutschen Polen-Instituts Darmstadt ; Bd. 9)
ISBN 3-447-03664-8

NE: Feindt, Hendrik [Hrsg.]; Deutsches Polen-Institut <Darmstadt> :
Veröffentlichungen des Deutschen ...

© Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1995

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier der Fa. Steinbeis Temming Papier, Glückstadt
Druck und Verarbeitung: MZ-Verlagsdruckerei GmbH, Memmingen
Printed in Germany

ISSN 0945-5515
ISBN 3-447-03664-8

Inhalt

Bilder nach Polen: Von Umschlägen, Einbänden und einem Szenenphoto. Einleitung des Herausgebers	9
HENDRIK FEINDT	
Dreißig, sechsundvierzig, achtundvierzig, dreiundsechzig. Polnische Aufstände in drei Romanen von Freytag, Raabe und Schweichel	15
WALTER MÜLLER-SEIDEL	
Fontane und Polen. Eine Betrachtung zur deutschen Literatur im Zeitalter Bismarcks	41
NORBERT HONSA · WOJCIECH KUNICKI	
Polnische Motive in den Werken Karl Mays: Stereotype und Charaktere ..	65
GÜNTHER HELMES	
Innere Kolonisation und Kultur(en)kampf. Annie Bocks Roman »Der Zug nach dem Osten« (1898) und die Germanisierungspolitik des Deutschen Kaiserreichs	82
WALTER OLMA	
Das Polenbild im deutschen Heimatroman. Clara Viebigs Erfolgsroman »Das schlafende Heer« als Beispiel	103
ROLF FIEGUTH	
Zur literarischen Bedeutung des Bedeutungslosen. Das Polnische in Thomas Manns Novelle »Der Tod in Venedig«	130
TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI · HENDRIK FEINDT	
Akzeptanz des Fremden? Die Allegorie der »Polonia« in einem Gemälde Maria von Kochs aus der Zeit des Ersten Weltkriegs	148
THOMAS BRANDLMEIER	
Die polnische Karte. Anmerkungen zu Paul Lenis Film »Das Tagebuch des Dr. Hart«	156

ROLF FIEGUTH

Zur literarischen Bedeutung des Bedeutungslosen Das Polnische in Thomas Manns Novelle »Der Tod in Venedig«

Die vorliegende Studie zu Thomas Manns Novelle »Der Tod in Venedig« (1912) untersucht das Beispiel einer hochkomplexen und ambigen literarischen Annäherung an Polnisches. Direkt oder indirekt wird dabei nicht nur etwas für die Erforschung unserer Stereotypen von den Polen abfallen, sondern auch für die Frage, wie wir heute mit diesen Stereotypen umzugehen gedenken.

Fragen wir uns nach der Bedeutung, die das polnische Element in der Novelle annimmt, so lassen sich eine explizit künstlerpsychologische und poetologische, Aschenbachs Schriftsteller- und Lebensproblematik betreffende Ebene und eine verschlüsselt zeitgeschichtliche Ebene unterscheiden und miteinander in Verbindung bringen.

Tadzio als Realitätsrest

Es scheint erwiesen, daß die Tadzio-Figur der Novelle sich einer authentischen Begegnung des Autors Thomas Mann mit einem jungen Polen dieses Namens verdankt.¹ Zieht man die offenkundige starke literarische Transformation des sonstigen autobiographischen Materials in der Novelle in Betracht (vgl. die erfundene Figur des Gustav von Aschenbach, die gleichwohl unüberschbare Anspielungen auf Probleme und Nöte des Autors selbst enthält²), so läßt sich nicht übersehen, daß der Knabe Tadzio zumindest in Namensgebung und Nationalität ein auffallend wenig verwandeltes Realitätsfragment in Figuren- und Motivkonstellation der Novelle geblieben ist. Das ist nicht ohne Sinn. Zwar

1 Vgl. den Antwortbrief der Russin Olga Meerson vom 2. Juli 1911 an Thomas Mann auf dessen – offenbar nicht erhaltene – Anfrage, abgedruckt in Reed, T. J.: Thomas Mann. »Der Tod in Venedig«. Text, Materialien, Kommentar. München 1983 (Hanser Literatur-Kommentare 19), S. 86f. Zitate aus »Der Tod in Venedig« und aus Reeds Kommentaren folgen dieser Ausgabe; die Seitenzahlen sind nach dem Zitat in () gesetzt. In den Zitaten kennzeichnen [] Zusätze bzw. Auslassungen, *kursiv* gedruckte Passagen Hervorhebungen des Verfassers, – R.F.

2 Vgl. Reed (wie Anm. 1), S. 130.

werden alle Attribute und Prädikate der Figur mit erhöhter literarischer Bedeutung aufgeladen, und nichts davon kann als bloßer Zufall der Biographie des Autors verbucht werden, also auch nicht Volkszugehörigkeit, Namensform und Muttersprache des Knaben. Aber die literarische Verwandlung des Zufalls in schicksalhafte Notwendigkeit geschieht nicht restlos. Es bleibt vielmehr eine Kluft zwischen der Bedeutungszuweisung und deren Gegenstand. Dieser sperrt sich als ein Stück konkreter und darum letztlich fremd bleibender, unaßlicher Realität gegen die vollkommene Ausdeutung in Aschenbachs süchtigen Mythologisierung, und in verschwiegener Komik verschwistern sich darin tiefes Fatum mit skandalöser Fatalität.

Tadzio und das »Östliche« im Schriftsteller Aschenbach (1)

Für den Sinnaufbau der Novelle ist es zentral, daß Tadzios ethnische Zugehörigkeit eine östliche Tiefenschicht von Aschenbachs eigener Herkunft und Persönlichkeit in Bewegung setzt. In dieser Hinsicht schwingen in der Novelle naturalistische Traditionen nach.

Über Aschenbach erfahren wir, daß er aus der schlesischen Provinzstadt L. (Liegnitz) gebürtig ist, väterlicherseits von preußisch-schlesischen »Offizieren, Richtern, Verwaltungsfunktionären« sowie auch einem Prediger abstammt, Vertreter einer »straffen, anständig kargen« Lebensweise (S. 13), zugleich ist er mütterlicherseits Enkel eines »böhmischen Kapellmeisters« (S. 14).³ »Die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen« (S. 14). Daß auf diese Weise Deutsches, Böhmisches und ersichtlich auch Jüdisches⁴ auf die Figur Aschenbachs projiziert und ihr *damit* auch eine bestimmte Sensibilität für Polnisches zugesprochen wird, entspricht einer ganzen deutschen Tradition literarischer Verarbeitung »slavischer« Motive⁵.

3 Aschenbachs Großvater, der »böhmische Kapellmeister«, könnte eine Reminiszenz an den Vater (»ein kleiner Kapellmeister an der tschechisch-polnischen Grenze«; »Der Stechlin«, Kap. 13) von Th. Fontanes Dr. Niels Wrschowitz sein.

4 Die »hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn«, die »gedrungene, edel gebogene Nase«, der Mund, »groß, oft schlaff, oft plötzlich schmal und gespannt« (S. 19) sind offenbar Gustav Mahler entliehen, vgl. Reed (wie Anm. 1), S. 128 und 134.

5 Vgl. Fontane, welcher in »Vor dem Sturm« dem polnischen Fraulein von Ladalinski den eher russischen Vornamen »Kathinka« gibt; die halbpolsche Titelfigur des Romans »Cécile«, geb. Woronesch von Zacha, »in deren bloßem Namen [...] eine ganze slavische Welt harmonisch zusammenklingt«; oder den Niels Wrschowitz im »Stechlin«, in dem Tschechisches und Polnisches zusammenkommt (Wrschowitz

Daß die Novelle ihrem Helden die Begegnung mit dem Polenknaben gleichsam schicksalhaft vorzeichnet, deuten die Gründe für die Wahl des ersten Reiseziels an, das Aschenbach nach dem Ausbruch seiner Reiselust zunächst »versehentlich« ansteuert. Es handelt sich um eine »seit einigen Jahren gerühmte Insel der Adria, unfern der istrischen Küste gelegen, mit farbig zerlumptem, in wildfremden Lauten redenden Landvolk und schön zerrissenen Klippenpartien« (S. 20). Die »wildfremde« Sprache der istrischen Inselbewohner, auf die er sich freut, ist kein Italienisch (das spricht und versteht Aschenbach ohne Schwierigkeiten), sondern ein südslavisches Idiom, was nicht jeder deutsche Leser, wohl aber Aschenbach weiß. Es ist also das Slavische, das ihn von Anfang an lockt in seinem Bestreben, durch diese Reise die verlorene »feurig spielende Laune« (S. 12) in seiner literarischen Kunst wiederzufinden. Auch heißt die Insel, in italienischer Sprachform, Pola, eine Namensform, deren literarische Lautverbindung zum Namen »Polen« und dessen Ableitungen evident ist.

Nach Korrektur seines Irrtums langt Aschenbach in Venedig an und begegnet gleich nach dem Einzug ins Hotel vielen Sprachen, darunter dem Polnischen. Er versteht zwar kein Wort von dieser Sprache (S. 49), aber er vermag sie, im Unterschied zum damaligen und heutigen Normalleser und auch Normalgermanisten, immerhin zu erkennen. Einige »polnische Erinnerungen« (S. 39) versetzen ihn in die Lage, den dem schönen Polenknaben geltenden Laut »Adgio«, »Adgiu« als »Tadzio«, »Tadziu« zu identifizieren. Jedenfalls bringt die Begegnung mit Tadzio und der polnischen Sprache eine Komponente und ein Erbteil seiner eigenen Person in Bewegung, wenn auch von sehr weit her, auf hervorstechend unangemessene Weise, denn gerade mit dem Polnischen ist Aschenbachs östliche Wesensschicht ja doch am wenigsten verbunden. Aber trotz dieser Inkongruenz besteht ein Bezug zwischen dem Polnischen an Tadzio und dem Östlich-Slavischen in Aschenbach selbst, welcher das Zufällige an der Volkszugehörigkeit des schönen Knaben literarisch einschränkt, ohne es völlig zu beseitigen.

Wie in der Novelle explizit und mit hoher Ironie ausgeführt wird, hat Aschenbach sich in seinem künstlerischen Werdegang sowohl sublimiert, als auch überanstrengt. Angetrieben von dem fremden östlichen Element in seinem Wesen, hat er sich in äußerster Anspannung vom stürmischen jugendlichen Ver-

erklärt zwar: »Ich bin Tscheche«, aber Fontane läßt den Musiker Deutsch mit eindeutig polnischem und nicht mit tschechischem Akzent sprechen und charakterisiert ihn als Liebhaber der polnischen Komponisten Chopin und Ogiński. In der reichen deutschen und skandinavischen Literatur, in der der deutsche und polnische Schriftsteller Stanisław Przybyszewski als Person dargestellt, parodiert, karikiert wird (vgl. Klim, G.: Stanisław Przybyszewski. Biographie. Paderborn 1992), tritt er bald als Pole (Arno Holz), bald als Russe (Strindberg), bald als Tscheche (Dauthendey) auf.

neiner von Konventionen in Kunst und Leben zum repräsentativen Schriftsteller eines sehr zeitgemäßen und vielgeehrten »Heldentums der Schwäche« emporgearbeitet und sich, zum Meister geworden, entschlossen, »das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen [...]« (S. 18). Jedenfalls hat er den Weg des Aufstiegs zu asketischer Selbstsublimierung gewählt. Was ihm in seiner letzten Lebensphase, in der Begegnung mit Tadzio und dem von diesem verkörperten polnischen Element zustößt, ist die Vollenendung dieses Aufstiegs in einem ekstatischen Abstieg, der sein künstlerisches Vermögen noch einmal steigert. In seinen letzten Lebenstagen verfaßt er, inspiriert von Tadzios Anblick, einen später vielbeachteten kurzen Essay (S. 52f.). Es handelt sich also gleichermaßen um ein offenkundig skandalöses, auch moralisch zutiefst fragwürdiges Abgleiten wie auch um jenen göttlich-heiligen Abstieg ins moralisch, existentiell und geschlechtlich Chaotische, Dionysische, der nach einer Interpretation neuplatonischen Gedankenguts die intensivste Phase der künstlerisch-metaphysischen Ekstase darstellen kann.⁶

Daß dem Autor einer vielbeachteten Epopöe über Friedrich den Großen dieser Abstieg in Dekadenz und Ekstase in der Begegnung gerade mit einem polnischen Knabengott der Schönheit und des Todes widerfährt, ist, wie bereits gesagt, in der semantischen Struktur der Novelle selbst zwar als eine Art Zufall mit Bedeutung ausgezeichnet, steht aber auf merkwürdige Weise zugleich auch in einem Zusammenhang mit der literarischen Situation der Entstehungszeit des Werks. Um 1900 bildet sich eine deutsche, skandinavische und russische Rezeption von Polnischem im Geist der Unbürgerlichkeit und der Dekadenz heraus,

- 6 Der russische symbolistische Dichter Vjačeslav Ivanov entwickelt um die gleiche Zeit aus seinen Studien zum Dionysos-Kult, seiner Auseinandersetzung mit Dante, Goethe, Schiller und Puškin sowie insbesondere mit Nietzsche und mit Vladimir Solov'ev seine Konzeption von der Ekstase des Künstlers, der seine Individualität opfert, um im metaphysischen Aufstieg seines *animus* zur überpersönlichen Erfahrung des Göttlichen zu gelangen und im Abstieg seiner *anima* die außerpersönliche Versöhnung seiner göttlichen Erfahrung mit der Materie seiner Kunst und mit seinen Mitmenschen zu erzielen; dieser Abstieg kann zugleich auch ins zweigeschlechtlich Dionysische, Chaotische und Unterweltliche führen und die stärkste Ekstase darstellen. Vgl. dazu Terras, Victor: The aesthetic categories of *ascent* and *descent* in the poetry of Vjačeslav Ivanov. In: Thomas Eekman/Dean S. Worth (Ed.): Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22-26, 1975. Columbus/Ohio 1983 (UCLA Slavic Studies, Vol. 4), S. 393-408, sowie Fieguth, Rolf: K voprosu o kategorii »vozvyšennogo« u Vjačeslava Ivanova [Zur Frage nach der Kategorie des »Aufstiegs« bei V. I.]. In: *CAHIERS DU MONDE RUSSE* 35 (1994), S. 155-170. Diese Konzeption hatte mit Sicherheit ihre Pendanten auch im deutschen Sprachraum der Zeit (dem Ivanov sehr nahe stand); wenig Aufschluß bietet hierzu die Studie von Colin, René-Pierre: Les privilèges du chaos. »La Mort à Venise« et l'esprit décadent. Tausson Charente 1991.

ein, wie man es nennen könnte, polnisch-slavisches Dekadenzsyndrom, auf welches der Autor von »Der Tod in Venedig« in seiner Darstellung polnischer Menschen ungemein paradox antwortet.

Exkurs: Zum polnisch-slavisches Dekadenz-Syndrom um 1900

Vor 1848 hatten Teile des deutschen Bürgertums, darunter der junge Fontane⁷, den Typus des traurigen, geschlagenen edlen polnischen Helden geliebt. Das war am Ende des Jahrhunderts kaum noch erinnerte Vergangenheit; statt dessen standen zwei andere polnische Typen im Vordergrund: einerseits Kraskewskis und Sienkiewicz's martialisch und humorvoll geschilderte historische polnische Haudegen⁸, andererseits die vielerlei »aus dem Sattel geworfenen« polnischen Adelssprossen, die im Personal der Romane Tolstoj's, Dostoevskij's⁹ oder Fontanes¹⁰ ihr Wesen treiben, dort oft eine national und moralisch zweideutige Rolle spielen und besonders gern mit dem Charme des windigen Verführers und Liebhabers ausgestattet werden.

Von diesem Typus führt ein direkter Weg zu einem dritten Typus, oder besser einer verzweigten dritten Familie von Typen, der Sippe der polnischen oder sonstwie slavischen *décadents*, *bohémien*s, Übermenschen und Außenseiter. Sicherlich ist es bei strenger Analyse notwendig, zwischen den oft weit auseinander-

7 Vgl. Sommer, Dieter: Das Polenbild Fontanes als Element nationaler Selbstverständigung und -kritik. In: WEIMARER BEITRÄGE 16 (1970), H. 11, S. 173-190, sowie Walter Müller-Seidels Beitrag in diesem Band (ursprünglich 1979).

8 Vgl. u. a. Józef Ignacy Kraskewski (1812-1887): Am Hofe Augusts des Starken. Die Gräfin Cosel. 3 Bde. Wien 1893, sowie Henryk Sienkiewicz's historische Trilogie »Mit Feuer und Schwert«, Frankfurt 1887, »Pan Wolodyjowski, der kleine Ritter«, Einsiedeln 1902, und »Sturmflut«, Leipzig 1900.

9 Zur ersten Orientierung seien empfohlen Bialokozowicz, B.: Lwa Tolstoj'a związki z Polską [Lew Tolstoj's Verbindungen zu Polen]. Warszawa 1966, sowie Żakiewicz, Z.: Z problematyki polskiej w twórczości F. Dostojewskiego [Zur polnischen Problematik im Werk F. Dostojewskij's]. Opole 1966 (Zeszyty WSP w Opolu. Filologia Rosyjska, I, S. 61-85). Eine vergleichende Untersuchung des Polenbildes der russischen und der deutschen Hochliteratur wäre wünschenswert. Für unseren Zusammenhang ist die Frage von Bedeutung, weil Tolstoj und Dostojewskij, wie überhaupt die russische Literatur, um 1900 in Deutschland außerordentlich wirksam sind, was ganz besonders für Thomas Mann gilt – vgl. hierzu Hofman, A.: Th. Mann und die Welt der russischen Literatur. Berlin 1967.

10 Vgl. hierzu außer den zitierten Arbeiten von D. Sommer und W. Müller-Seidel noch Grawe, Christian: Führer durch die Romane Theodor Fontanes. Ein Verzeichnis der darin auftauchenden Personen, Schauplätze und Kunstwerke. Frankfurt am Main 1980 (Ullstein Buch 4603).

anderstrebenden Einzelexemplaren dieser Familie die entsprechenden Differenzierungen vorzunehmen; literarhistorische Entwicklungsschritte und auch Rezeptionsprozesse vollziehen sich jedoch oft nicht so sehr in gezieltem Bezug auf begrifflich wohldefinierte Sachverhalte, als vielmehr in Bezug auf sehr ungefähre Syndrome.

Dieses polnisch-slavisches Dekadenz-Syndrom erhielt seit Stanisław Przybyszewskis¹¹ Eintritt in die deutsche Literatur 1892 und in die skandinavische Kulturszene besondere Aktualität. Sie nährte sich zuvörderst aus den grellen Essays, Romanen, Theaterstücken und Lebensskandalen dieses »polnischen Satanisten« selbst, aber auch aus anderen polnischen Produktionen, für die er einen besonderen Resonanzboden schafft. Zu erwähnen sind hier die dekadenzkritischen Romane des damals hoch angesehenen Henryk Sienkiewicz (»Ohne Dogma«, dt. 1892; »Quo vadis«, dt. erstmals 1898), Józef Weyssenhoffs maßiger, aber nicht effektloser Roman »Ein Übermensch. Leben und Gedanken des Herrn Siegmund von Podfilipski« (dt. zuerst 1898); einen eigentümlichen Höhepunkt fand diese Serie in dem stark von Friedrich Nietzsche und von Joris-Karel Huysmans angelehnten, todessüchtigen Künstler- und Dekadenzroman »Edelfäule« (dt. 1908) von Waclaw Berent¹², der sich das Bohème-Leben viertel-, halb- und ganz polnischer Künstler in Berlin und in dem Thomas Mann besonders nahestehenden München¹³ zum Vorbild genommen hatte.

Das Bild vom zeitgenössischen polnischen oder »slavischen« Dekadenten wurde durch deutsche oder ausländische Schriftsteller vor allem auch in ihren literarischen Verarbeitungen der Skandalgestalt des Stanisław Przybyszewski weitergetragen (Th. Fontane, »Der Stechlin«¹⁴; Arno Holz, »Socialaristokra-

11 Zu diesem Schriftsteller die ausführliche und materialreiche Monographie von Klim (wie Anm. 5).

12 Vgl. die Bibliographie von Kuczyński, K. A.: Polnische Literatur in deutscher Übersetzung. Von den Anfängen bis 1985. Darmstadt (Deutsches Polen-Institut) 1987.

13 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang ein in Deutschland tätiger polnischer Künstler, Józef Brandt (1841-1915), seit 1862 in München ansässig, später Besitzer eines großen Ateliers und Leiter einer inoffiziellen Münchener Schule jüngerer polnischer Maler, dessen Genre- und Historienbilder auf ukrainische und vor allem polnische Motive höchste und »allerhöchste« Anerkennung in Stuttgart, München, Berlin und Wien fanden. Seine repräsentative und monumentale polnische Geschichtsmalerei soll in Themenwahl und Darstellungsweise auf die Geschichtsromane Sienkiewicz's eingewirkt haben. Um Brandt versammelten sich zahlreiche junge polnische Maler, die der Schwabinger Bohème ein eigenes Kolorit verliehen. Vgl. Polski Słownik Biograficzny (PSB), I, Kraków 1935 ff., Stichwort »Brandt«. Berent kannte diese Münchener Szene persönlich aus seiner Studienzeit in der bayerischen Residenzstadt, auch Thomas Mann wird sie vertraut gewesen sein.

14 Mir scheint, daß in Theodor Fontanes Figur Dr. Niels Wrschowitz, die in Kap. 13

ten« [NEULAND, Oktober 1896-Januar 1897]¹⁵; O. J. Bierbaum, »Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive«, Berlin 1897; Franz Servaes, »Gärungen. Aus dem Leben unserer Zeit«, Dresden und Leipzig 1898; A. Strindberg, »Inferno. Autobiographische Schrift«, übersetzt von Christian Morgenstern, Berlin 1898; Max Dauthendey, »Maja. Skandinavische Bohème-Komödie in drei Akten«, Leipzig 1911; Bruno Wille, »Das Gefängnis zum preußischen Adler«, Jena 1914; Th. Mann, »Zauberberg« (Kap. 7, »Die große Gereiztheit«).

Da Thomas Manns Tagebücher der Zeit vor der Entstehung von »Tod in Venedig« verbrannt wurden, läßt sich seine Kenntnis von diesen Dingen in den uns interessierenden Jahren nicht präzise rekonstruieren. Daß er Sienkiewicz – und sei es aus Rezensionen – früher zur Kenntnis genommen hat als 1916¹⁶ und daß Przybyszewski ihm auch lange Jahre vor dem Ersten Weltkrieg ein fester Begriff war, darf vorausgesetzt werden. Przybyszewski war jahrelang Angehöriger der radikalsten deutschen Literaturszene gewesen und zog 1906 nach München, wo Thomas Mann ihn zwar nicht kennenlernte, aber sicherlich von ihm hörte. Eine gerade für Thomas Mann nicht unwichtige Rolle dürfte es fernher gespielt haben, daß Stefan George in jenen Jahren seinen polnischen Dich-

und 34 des »Stechlin« auftritt, zumindest einige Züge Stanislaw Przybyszewskis eingeflossen sind. Als Beobachter der jungen literarischen Szene kannte Fontane den auffälligen Deutsch-Polen nachweislich; dieser publizierte 1892 die Broschüre »Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche« sowie 1893 den Roman »Totenmesse« im Verlag des Fontane-Sohns Friedrich. O. J. Bierbaum schickt 1895 an Th. Fontane Przybyszewskis Entwurf zum 10. Kapitel des Romans »Im Malstrom« mit der Bitte um Meinungsäußerung für einen Abdruck in der Zeitschrift PAN (Klim [wie Anm. 5], S. 298f.). Auf den Polen Przybyszewski, der in den 1890er Jahren in der deutschen, exilpolnischen, tschechischen (er arbeitet ab 1895 regelmäßig an A. Procházkas Prager MODERNÍ REVUE mit) und skandinavischen Kulturszene aktiv ist, verweisen bei Fontanes Wrschowitz die Herkunft von der »tschechisch-polnischen Grenze«, der polnische Akzent, der Konnex zum Klavierspiel und zu Chopin, die radikale Kunstauffassung (»Kritik ist wie große Revolution. Kopf ab aus Prinzip. Kunst muß haben ein Prinzip. Und wo Prinzip ist, ist Kopf ab« – »Der Stechlin«, Kap. 13), die enge motivische Verbindung zu dem gegen den königlichen Bruder Friedrich II. frondierenden Hohenzollernprinzen Heinrich und dessen Nekrophilie (das gleiche Motiv kommt in Przybyszewskis »Totenmesse« vor), und nicht zuletzt wohl auch Niels Wrschowitz' masochistische Idiosynkrasie gegen alles Skandinavische (Przybyszewskis ursprünglich enge Verbindung zu Skandinavien schlägt nach 1893 in eine heftige Feindschaft Strindbergs gegen P. um). Die Przybyszewski-Anklänge schließen nicht aus, daß die Figur auch noch Züge anderer Zeitgenossen Fontanes reflektiert.

15 Zu diesen und den nachfolgenden Angaben über literarische Bearbeitungen der Gestalt Przybyszewskis vgl. jetzt auch G. Klim (wie Anm. 5).

16 Eine Notiz zu »Quo vadis« ist in Thomas Manns elftem Notizbuch, wohl aus dem Jahr 1916, erhalten (Notizbücher 7-11. Frankfurt am Main 1992, S. 288).

terfreund, Waclaw (»Venceslaus«) Rolicz-Lieder, in den BLÄTTERN FÜR DIE KUNST durch eigene Übersetzungen und durch Gedichte an und auf ihn in literarischen Kreisen bekanntmachte. Den literarischen Typus des polnischen Dekadenten hat Thomas Mann also in der Entstehungszeit von »Der Tod in Venedig« jedenfalls gekannt; direkte Anklänge daran finden sich in seiner Schilderung des »Seelenzergliederers« Dr. Krokowski im »Zauberberg«.

Tadzio und das »Östliche« im Schriftsteller Aschenbach (2)

Auffallend ist nun, daß Thomas Mann bei der Schilderung seiner polnischen Figuren in »Der Tod in Venedig« jeden Anklang an das Stereotyp vom »dekadenten Polen« vermeidet und alle »Dekadenz« aufseiten Aschenbachs ansiedelt. Man kann darin den Willen zu einem bewußten Kontrast gegenüber der sonst bei russischen und deutschen Autoren üblichen Polandarstellung sehen; es hat aber auch seinen tieferen Sinn im engeren Zusammenhang der Novelle selbst: Zwischen dem verzückten Aschenbach und dem Objekt seiner Süchte wird allein durch die Darstellung von Tadzio und seiner polnischen Familie eine Mauer der Unnahbarkeit und unüberwindlichen Fremdheit aufgebaut.

Die strenge aristokratische Züchtigkeit von Tadzios Mutter und Schwestern wird überdeutlich hervorgehoben.

»Die Herrichtung der drei Mädchen, von denen die Älteste für erwachsen gelten konnte, war bis zum Entstellenden herb und keusch. Eine gleichmäßig klösterliche Tracht, schieferfarben, halblang, nüchtern und gewollt unkleidsam von Schnitt, mit weißen Fallkrägen als einziger Aufhellung, unterdrückte und verhinderte jede Gefälligkeit der Gestalt. Das glatt und fest an den Kopf geklebte Haar ließ die Gesichter nonnenhaft leer und nichtssagend erscheinen.« (S. 31f.)¹⁷

Diese Polinnen werden, wie gesagt, im Kontrast zu den damals literarischen deutschen Vorstellungen von der Nachbarnation geschildert. Das hier abgewiesene Stereotyp wird nur durch ein knappes Stichwort in Erinnerung gerufen, nämlich durch das »phantastisch Luxuriöse«, das sich an Tadzios ansonsten wie eine höhere deutsche Beamtegattin aussehender Mutter lediglich durch ihren reichen Schmuck kundtut.¹⁸ Nichts Snobistisches, Vitales, Absonderliches, Phantastisches oder sonst irgendwie »Liederliches« haftet diesen Polinnen an.

17 Sehr viel lieblicher hat allerdings die Mutter den Knaben herausstaffiert.

18 Die Mutter wird »als eine große Frau, grauweiß gekleidet und sehr reich mit Perlen geschmückt« geschildert. »Die Haltung dieser Frau war kuhl und gemessen, die Anordnung ihres leicht gepuderten Haares sowohl wie die Machart ihres Kleides von jener Einfachheit, die überall da den Geschmack bestimmt, wo Frömmigkeit als

Dies gilt auch für den reizenden Knaben Tadzio. In den wenigen Blicken, die der verliebte Aschenbach von ihm erhascht, liegt nicht mehr als unschuldige und narzißtische Gefallsucht des Knaben, und Aschenbach macht ihn in seinen Gedanken gerade darum zum Inbegriff der göttlich-unnahbaren Schönheit. Die Erotik, die Tadzio für Aschenbach ausstrahlt, verbindet ihn mit dem Charme etwa von Fontanes halb- und ganz polnischen Verführern¹⁹; die Darstellungsweise selbst entfernt Tadzio auf das Entschiedenste von diesem deutschen Stereotyp.

Die züchtige, betont anti-erotische und anti-dekadente Darstellung des weiblichen Teils der polnischen Familie, Mutter und Schwestern, verfolgt in der Novelle selbst ihre besonderen Zwecke. Sie reflektiert zum einen Aschenbachs homoerotisch fixierten Blick, und sie schafft zum anderen einen geradezu anti-ästhetischen Wahrnehmungshintergrund, vor dem Tadzios göttergleiche klassische Knabenschönheit besonders strahlend zur Geltung gebracht werden kann. Zugleich ist dies der – am Ende von Mutter und Schwestern gegen Aschenbachs Blicke und Annäherungen mißtrauisch verteidigte – Raum von Tadzios Unnahbarkeit für Aschenbach.

Skandalon und Sacrum von Aschenbachs Abstiegs-Ekstase werden in der Schwebe gehalten durch die unaufhebbare Fremdheit, die Aschenbach vom Objekt seiner Verückung trennt. Diese Fremdheit und Unnahbarkeit wird vom Autor auffallend betont. Zwischen dem heilig-dekadenten Durchbruch der »dunkleren, feurigeren Impulse« in Aschenbachs Wesen, der im kläglichen Zusammenbruch seiner Persönlichkeit endet, und dem sozialen Erscheinungsbild Tadzios und seiner polnischen Familie bleibt eine unüberwindbare Kluft.

Fremdheit und Unnahbarkeit werden bestätigt und geistig auf paradoxe Weise überwunden durch Aschenbachs vielfältiges Erlebnis der ihm letztlich ganz unverständlichen polnischen Sprache, die er von Tadzio, seinen Angehörigen und Spielkameraden hört; sie wird zur Begleiterscheinung seines Liebesentzückens und seiner damit einhergehenden künstlerischen Inspiration.

Bestandteil der Vornehmheit gilt. Sie hätte die Frau eines hohen deutschen Beamten sein können. Etwas phantastisch Luxuriöses kam in ihre Erscheinung einzig durch ihren Schmuck, der in der Tat kaum schätzbar war und aus Ohrgehängen, sowie einer dreifachen, sehr langen Kette kirschengroßer, mild schimmernder Perlen bestand.« (S. 33)

¹⁹ Vgl. Kathinka und Pertubal von Ladalinski in »Vor dem Sturm«, die Hauptfigur von »Cécile«, den »halben Polen« Crampas in »Effi Briest«, und noch den Czako im »Stechlin«. Die dunkle erotische Verlockung, die in der deutschen Literatur nicht selten von Menschen polnischer oder sonst slavischer Herkunft ausgeht, setzt sich später in Thomas Manns »Zauberberg« fort, wo Hans Castorps Liebesgefühle zugleich der Russin Clawdia Chauchat wie auch der mit ihrer Person verbundenen Erinnerung an einen früheren Schulkameraden mit dem slavischen Vornamen Pribislav gelten.

Der verschwommene Wohllaut des Polnischen und die Namensform »Tadzio«

Wie bereits angedeutet, hat Aschenbachs venezianisches Erlebnis des Polnischen seine Vorstufe in seiner Vorfreude auf die »wildfremden Laute«, in denen das slavische Landvolk der istrischen Insel Pola redet. Er empfindet demnach von Anfang an auch eine sprachliche Sehnsucht nach dem Slavischen, als dem ihm »Wildfremden« und seinem eigenen Wesen dennoch nicht völlig Unvertrauten. Diese Sehnsucht steht in offenkundigem Zusammenhang mit seiner »tief entschlossenen Leugnung der Erkenntnis und des Wissens« (S. 17f.), gilt also tieferen und prekäreren Schichten als der bloßen Neigung zu bestimmten auditiven Sensationen.

Die Sehnsucht nach dem slavischen Sprachklang wird ihm in Gestalt von Tadzios Polnisch erfüllt, das den deutschen Schriftsteller anzieht wie alles an dem Knaben. Freilich erlebt er diese Sprache zunächst nicht als »wild«, sondern als »weich verschwommen« (S. 35) und dann als »verschwommenen Wohllaut, den die Fremdheit zur Musik erhebt«:

»Aschenbach verstand nicht ein Wort von dem, was er [Tadzio] sagte, und mochte es das Alltäglichsste sein, es war verschwommener Wohllaut in seinem Ohr. So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik, eine übermütige Sonne goß verschwenderischen Glanz über ihn aus, und die erhabene Tiefsicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund.« (S. 49)

Man darf sich übrigens wohl die Vermutung erlauben, daß in dieser Passage, die im Stil der auf Aschenbach bezogenen erlebten Rede gehalten ist, durch die taktvolle Häufung von sch-Lauten (Aschenbach; verstand; verschwommener; verschwenderischen; Erscheinung) sich eine gewisse Klangnachahmung des Polnischen andeutet. Zugleich arbeitet der Erzähler aber auch mit einem hier verschwiegene deutschen Negativ-Stereotyp vom Polnischen: Schon der Ausdruck »verschwommener Wohllaut« enthält einen heimlich humoristischen Hinweis auf die nicht allzu hohe Meinung, die vor allem die Deutschen aus den damaligen Grenzgebieten zu Polen vom Wohllaut dieser, wie die Polen selbst manchmal sagen, »raschelnden« (szeleszczący) Sprache haben; um das Maß voll zu machen, wird sie dann schließlich aus der höchst subjektiven Perspektive des verliebten Aschenbach auch noch »durch Fremdheit zur Musik erhoben«.

Der völkerpsychologische Humor, der darin steckt, hat aber seine sehr viel ernstere Kehrseite. Indem dieses von Aschenbach unverstandene, fremde, verschwommene Sprechen zur Musik²⁰ erhoben wird, erfährt es eine Umdeutung

²⁰ An dieser Stelle kann lediglich darauf hingewiesen werden, daß das Motiv der polnischen Sprache sich hier mit den zahlreichen musikalischen Motiven der Novelle verbindet, die zusammen nicht zuletzt auch assoziative Verbindungen zwischen den

zu einer urtümlich vorsprachlichen, ganz irrationalen Gegebenheit, welche zugleich Inspirationsquelle und Feindin der artikulierten Sprachkunst ist. Man mag sich hier daran erinnern, daß die romantische Epoche die Idee vom Slavischen als dem »sprachlichen Naturlaut« kannte, im Unterschied zu den angeblich verkünstelten »Kultursprachen«²¹ – eine Idee, die sehr leicht umschlagen konnte in ein deutsches Vorurteil von den »wildfremden« slavischen Sprachen, die von wirklicher Kultur nicht berührt seien.

Aschenbachs Geist antwortet auf das Irrationale, das in der Begegnung mit diesem Knaben und seiner Sprache in ihm wach wird, zunächst mit künstlerischer Inspiration, mit einem verschärften Sinn für den »Eros im Worte«, der ihm beim Abfassen eines kurzen Essays gegenwärtig wird:

»Der Gegenstand [des Essays] war ihm geläufig, war ihm Erlebnis²²; 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, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. 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. Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.« (S. 52f.)

Die »Lust des Wortes«, der »Eros im Worte« bezieht sich ersichtlich auf Aschenbachs deutsches Wort; er vermeint, die Schönheit Tadzios und »die Musik seiner Stimme«, sein Polnischsprechen also, ins Geistige, ins deutsche Wort zu übertragen. Pedanten mögen daran die stereotype kulturüberhebliche deutsche Herablassung gegenüber der polnischen Sprache bekritteln. Wesentli-

Motiven Venedig, Nietzsche und Wagner stiften; vgl. hierzu Bienkowska, Ewa: *W poszukiwaniu królestwa człowieka* [Auf der Suche nach dem Königreich des Menschen]. Warszawa 1981, S. 281–300 (»Muzyka wenecka«), die allerdings von der Verbindung mit der polnischen Sprache völlig absieht.

21 Vgl. das Vorwort des Übersetzers Orion Julius zu Feliński, Alojzy: *Fürstin Radziwill. Trauerspiel in fünf Akten*. Berlin 1831.

22 Das Thema des Essays wird uns Lesern übrigens vorenthalten.

cher ist hier Aschenbachs Versuch, den *in seiner eigenen Person* waltenden und im Medium polnischer Sprachmusik tönenden Eros durch die Kunst zu vergeistigen.

Aschenbachs andere Antwort auf das erotische Gefühl für den Knaben und für alles, was dessen Person ausmacht, ist der Versuch, sein Erleben durch Einkleidung in die altgriechische Mythologie zu adeln und zu bändigen. Dieser Versuch schlägt schließlich auf Aschenbach zurück, verheert und vernichtet seine Existenz und die »Kultur seines Lebens« (S. 74). An dieser Vernichtung ist erneut ein seltsam transformiertes Erleben des polnischen Sprachklangs beteiligt.

Um dies darzulegen, muß ein wenig ausgeholt werden.

Ausgangspunkt von Aschenbachs intensiverem Erlebnis der polnischen Sprache war, wie leicht nachzuvollziehen ist, der Vorname seines kleinen Gottes. Zunächst vernahm er nur ein unartikulierte »Adgio, Adgiu«, vermochte diese Laute aber »mit Hilfe einiger polnischer Erinnerungen« erstaunlich schnell in artikuliert Sprache umzuformen und festzustellen, »daß »Tadzio« gemeint sein müsse, die Abkürzung von »Tadeusz« und im Anrufe [Vokativ] »Tadziu« lautend« (S. 39). Tadzios gröber veranlagter polnischer Spielkamerad wird »Jaschu«²³ gerufen.

Diese vokativischen u-Endungen, die er häufig hört, und die »weichen Mitlaute« des Polnischen verfolgen Aschenbach bis in den Alptraum, der ihn vernichtet. Was er träumt, ist eine dionysische Orgie:

»[...] von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmetternd und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut, – alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: »Der fremde Gott!«²⁴ [...] Und in zerrissenem Licht [...] wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rote [...] Weiber [...] trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen. Männer [...] beugten die Nacken und hoben Arme und Schenkel [...], während glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stachelten, [...], von deren Sprüngen sie sich jauchzend schleifen ließen. Und die Begei-

23 Recte »Jasiu«, Vokativ von Jaś oder Jasio, sw. »Hänschen«. Die verabsolutierten Vokativformen auf -u waren übrigens eine Manie im Kreis der Männerfreunde um Stanisław Przybyszewski. Dieser selbst lief unter »Stachu« oder »Stasiu«. Johannes Schlaf unter »Jascu« [sic!], Edvard Munch unter »Edziu«, Richard Dehmel unter »Rysiu«, Max Dauthendey unter »Masiu« – vgl. Klim (wie Anm. 5), Kap. 11, 12 und *passim*.

24 Kursiv im Original.

sterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich, wie kein jemals erhörte: – hier klang er auf, in die Lüfte gerührt, 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. [...] Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen [...], als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges.« (S. 74f.)

Daß in dieser sehr leibhaftig geträumten Orgie der Namens- und Brunstruf, der dem fremden Gott gilt, den polnischen Vokativ »Tadziu« reproduziert, ist wohl unübersehbar.

Tadzios Namen erwächst aber aus dem Gesamtzusammenhang der Novelle auch noch eine andere Bedeutung. Zwischen dieser Namensform und dem Titel- und Schlüsselwort der Novelle, nämlich »Tod«, besteht offenkundig eine heimliche Lautverbindung. Diese Verbindung wird nicht auf der Ebene von Aschenbachs Bewußtsein hergestellt, sondern auf der des Autors und des Erzählers für den Leser und Interpreten parat gehalten.²⁵ Tatsächlich trägt der Knabe Aschenbach nicht nur ein mythologisch und neuplatonisch sublimiertes Erlebnis der Schönheit ein, sondern auch den moralischen und schließlich physischen Tod. Die weitgespannte Verbindung zwischen »Tadzio« und »Tod« deutet den langen literarischen Verwandlungsvorgang an, dem die ganze Figur und ihr ganzer Kontext im Bedeutungsgeschehen des Novellentexts vor den Augen des Lesers unterworfen wird, ein Vorgang, der mehr den Charakter einer extremen Verklärung als den einer Verformung des realen Ausgangsmaterials annimmt.²⁶

Das zufällig und bedeutungslos Polnische an dem schönen Knaben erfährt im semantischen Aufbau der ganzen Novelle also eine vielfältige Bedeutungsaufklärung. Das Zufällige wird zur unausweichlichen, todbringenden Notwendigkeit. Das Bedeutungslose wird in die unausdeutbare Fremdheit des Realen

25 Dies gilt auch für die oben erwähnte literarische Lautverbindung zwischen den Namen »Pola« und »Polen«. Eine sorgfältige Analyse der Erzählebenen der Novelle gibt Gut, Katrin: Thomas Manns »Der Tod in Venedig«. Realistische Verfahren und ihre Entwicklungstendenzen. Freiburg/Schweiz 1988 (Lizentiatsarbeit), die allerdings diese Laut-Äquivalenzen nicht kommentiert.

26 Die Verbindung zwischen »Tadzio« und »Tod« läßt sich zusätzlich dadurch erhärten, daß der Vorname des Knaben lautlich mit derselben Silbe anhebt wie »Thanatos«. Tadzio als Objekt der Liebe einer Hauptfigur hat seinen literarischen Nachfolger im »Zauberberg« in der Figur von Hans Castorps Schulkameraden Pribislav, dessen Nachname »Hippe« lautet – ein Wort, das zugleich das Attribut des Sensenmannes bezeichnet.

transformiert. Das Polnische an Tadzio indiziert von Anfang bis Ende das, was Aschenbach entzückt und schließlich tötet, was sich aber durch die Beziehung auf ihn selbst nicht verändert.

Die periphere zeitgeschichtliche Ebene

Was Aschenbach hier zustößt, hat als Parabel des prekären Künstlerschicksals anscheinend Bedeutung genug. Es mag mißlich erscheinen, gerade aus diesem dem Subjekt, der Schönheit und dem Tod verfallenen Werk den zart angedeuteten zeitgeschichtlichen Bezug grob herauszuzerren, doch wäre es andererseits auch unwahrhaftig, daran ganz vorbeizusehen. Ich werde in diesem Abschnitt die These vertreten, daß das polnische Motiv der Novelle, im Verein mit mehreren anderen (die Krisenmomente Italiens, des Balkans, der potentielle russisch-polnische Konflikt, die Überheblichkeit, geistige Realitätsferne und brüchige Moral Deutschlands), eine schwere zeitgeschichtliche Krisenerwartung und Krisenfurcht in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg indiziert. Meine Argumentation wird – der Gegenstand läßt es nicht anders zu – etwas umständlich geraten.

Die Handlung der Novelle ist auf ein unbestimmtes Jahr 19.. fixiert, »das unserem Kontinent monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte« (S. 8) – also eigentlich generell auf die Jahre zwischen 1900 und dem Erscheinen der Novelle bezogen.²⁷ Diplomatische und militärpolitische Krisen gab es in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg viele.²⁸ Die Krise Europas wird symbolisiert durch die Seuche, die Venedig befällt, wo die Opfer und Täter der befürchteten Katastrophe, die Sprecher »der großen Sprachen, der Balkanidiome, des Russischen und Polnischen« noch alle friedlich versammelt sind.²⁹ Der Haß der Völker aufeinander scheint sich noch weit vor seinem Ausbruch zu befinden, denn alles, oder doch fast alles in den venezianischen Hotelszenen bezeugt viel eher

27 Auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund verweist auch kurz Colin (wie Anm. 6), S. 20.

28 Reed (wie Anm. 1), S. 128, erwähnt in seinem Kommentar die Agadirkrise von 1911.

29 »Ein weiter, duldsam vieles umfassender Horizont tat sich auf. Gedämpft vermischten sich die Laute der großen Sprachen. [...] Man sah die trockene und lange Miene des Amerikaners, die vielgliedrige russische Familie, englische Damen, deutsche Kinder mit französischen Bonneten. Der slavische Bestandteil schien vorzuherrschen. Gleich in der Nähe ward polnisch gesprochen« (S. 31). »Es waren da mit ihm ungefähr zehn Genossen, Knaben und Mädchen, von seinem Alter und einige jünger, die in Zungen, polnisch, französisch und auch in Balkan-Idiomen durcheinander schwatzten« (S. 38).

das Durch- und Miteinander der Nationen – wenn nicht die Haßgebärde des polnischen Knaben gegen die russische Familie wäre:

«Links [...] kampieerte eine russische Familie [...]. Dankbar genießend lebten sie dort, [...] küßten einander auf die Wangen und kümmerten sich um keinen Beobachter ihrer menschlichen Gemeinschaft. [...] Kaum aber hatte er [Tadzio] die russische Familie bemerkt, die dort in dankbarer Eintracht ihr Wesen trieb, als ein Unwetter zorniger Verachtung sein Gesicht überzog. Seine Stirn verfinsterte sich, [...] und seine Brauen waren so schwer gerunzelt, daß [...] die Augen [...] böse und dunkel darunter hervor die Sprache des Hasses führten. [...] Dieser kindische Fanatismus, gerichtet gegen das gutmütigste Stück Leben, – er stellte das Göttlich-Nichtssagende in menschliche Beziehungen, er ließ ein kostbares Bildwerk der Natur, das nur zur Augenweide getaucht hatte, einer tieferen Teilnahme wert erscheinen; und er verlieh der ohnehin durch Schönheit bedeutenden Gestalt des Halbwüchsigen eine Folie, die gestattete, ihn über seine Jahre ernst zu nehmen.» (S. 36ff.)

Dies ist im mehrsinnigen Modus der erlebten Rede formuliert, in der sich Stimme und Bewußtsein des von der Menschennähe des kleinen Gottes verzauberten Aschenbach mit seinem und des Erzählers Wissen um die Brüchigkeit des europäischen Friedens begegnen.

Daß diese Haßgeste des kleinen Polen gegen Angehörige des anderen Volks, von dem damals die Polen unterdrückt werden, einen geheimen zeitgeschichtlichen Bezug enthält, läßt sich indirekt an der Funktion des Anfangs vom »Zauberberg«, Kapitel 7 (»Die große Gereiztheit«), bekräftigen. Der hier ganz unvermittelt eingefügte groteske Ehrenhandel zwischen allerlei polnischen Adligen, auf eine authentische Przybyszewski-Affäre zurückgehend, kündigt motivisch das Duell zwischen Naphta und Settembrini an, und dieses den Ausbruch des großen Krieges.

Zeitgeschichtlich ausdeuten – als Indiz der Furcht vor dem Ende des sozialen Friedens – läßt sich in »Der Tod in Venedig« auch das zweideutige, in dreiste Verspottung übergehende Konzert der Komödianten vor den verbliebenen Hotelgästen (mehrere andere sind wegen der Seuche heimgefahren).

In noch höherem Maße scheint mir indessen Aschenbachs Verhalten und Versagen selbst heimlich zum Symptom einer umfassenden zeitgeschichtlichen Gefährdung zu werden. T. J. Reed schreibt: »Wo [...] Aschenbachs tragisches Ende Privatsache blieb, symbolisieren Ansteckung, Rausch und Ende Leverkühns eine andere, üblere Krankheit im sozialen Bereich. Bei beiden ist dionysische Berausung und dämonisches Verfallensein im Spiel, bei Leverkühn liegt deren Bedeutung auf höherer Stufe: er ist ein gesteigerter Aschenbach« (S. 170). Reeds Abstufung ist zuzustimmen, aber Aschenbachs ebenso tragisches wie schmähliches Ende ist mitnichten ausschließlich Privatsache, auch wenn dieser selbst es so erlebt.

Aschenbach, der »Dichter des Friedrich«, ist kein Exzentriker (»ebenso weit entfernt vom Banalen wie vom Exzentrischen« [S. 14]), sondern einer der »Helden des Zeitalters« (S. 17). Sein Werdegang vom ungestümen – offensichtlich nietzscheanisch-dekadenten – Verneiner der Normen zum repräsentativen Lesebuchautor wird mit Formulierungen geschildert, die heimlich auch die Befindlichkeit des wilhelminischen Deutschland umfassen. Aschenbach, wohl vor 1860 geboren, »war jung und roh gewesen mit der Zeit« (S. 17), hatte sich anschließend einen »Heroismus der Schwäche« (S. 17) erarbeitet, und der Erzähler fragt beziehungsreich:

»Welches Heldentum aber jedenfalls wäre zeitgemäßer als dieses? Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechterhaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächig von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverrückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen.« (S. 17)

Diese Formulierungen verraten die Affinität Aschenbachs zu seinem Helden Friedrich dem Großen, aber das besagte »zeitgemäße Heldentum« bezieht sich offenbar auch auf die Lage Deutschlands, welches sich in wilhelminischer Zeit ja gleichfalls »eine Zeitlang die Wirkungen der Größe« abgewinnt. Die Verblendung des Landes wird hochironisch in folgender Charakteristik des reifenden Aschenbach versteckt:

»[...] es scheint, daß gegen nichts ein edler und tüchtiger Geist sich rascher, sich gründlicher abstumpft als gegen den scharfen und bitteren Reiz der Erkenntnis; und gewiß ist, daß die schwermütig gewissenhafteste Gründlichkeit des Jünglings Seichtheit bedeutet im Vergleich mit dem tiefen Entschlusse des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erheben Hauptes darüber hinwegzugehen [...]« (S. 17f.)

»Die Erkenntnis, das Wissen zu leugnen« – ist das nicht auch eine ahnungsvolle, scharf kritische Charakteristik einer politischen Geisteslage des kaiserlichen Deutschlands, das über die wissende Erkenntnis seiner eigenen Schwächen erhobenen Hauptes hinwegging? Diese Deutung liegt nahe, weil nicht ein mit seiner Gesellschaft radikal zerfallener Dichter, sondern ein wilhelminischer Groß- und Repräsentativschriftsteller dargestellt wird, der hier aus Kultur und Sittlichkeit ins tödlich Chaotische herausfällt und eine sorgfältig fabrizierte individuelle Kulturidentität verliert, welche der Identität des von ihm vertretenen Kulturlandes nicht unähnlich ist.³⁰

30 Thomas Mann selbst hat nachträglich sogar eine Verbindung zwischen Aschenbachs moralischem Zusammenbruch und dem späteren Faschismus und Nationalsozialismus hergestellt; vgl. Colin (wie Anm. 6), S. 36f. (Verweis auf Manns Tagebuchein-

Abschluß

Für das Thema unseres Bandes läßt sich aus der vorstehenden Untersuchung folgendes festhalten:

Das Polnische in »Der Tod in Venedig« findet in der Regel kaum Beachtung. Dies liegt sicher auch an dem komplexen, nach 1848 teils von Polemik, teils von Verblendung und Verdrängung gekennzeichneten Verhältnis der deutschen literarischen Öffentlichkeit zu besagtem Themenkreis. Mehr Gründe dafür finden sich jedoch vor allem in der Novelle selbst. Gustav von Aschenbach, subtil fingierter Repräsentativschriftsteller der wilhelminischen Ära, erfährt seine letzte künstlerische Ekstase und zugleich seine Niederfahrt ins Chaotische, in den moralischen Persönlichkeitszerfall und in den Tod in seiner völlig einseitigen Liebe zu dem schönen Knaben Tadzio. Manches an der Erzählung von Aschenbachs Verzückung und Ende leistet dem Eindruck Vorschub, wonach Tadzios polnische Volkszugehörigkeit bei alledem ein bedeutungsloser Zufall sei – ganz im Unterschied zu Beruf, gesellschaftlicher Stellung, Nationalität und Familienherkunft des Helden selbst, oder etwa zur hohen Symbolbeladenheit des Schauplatzes, der kranken Stadt Venedig und des Meeres, an dem sie liegt. Der Bedeutungsaufbau der Novelle ist nun im wesentlichen bestimmt durch eine Diskrepanz zwischen Anlaß und Wirkung, eine evidente Spannung zwischen äußerem Zufall und innerer Notwendigkeit, zwischen dem Bedeutungslosen und Unverständlichen, der wohlartikulierten, schönen künstlerischen Form und dem »erhabenen« undeutbaren Anderen, dem Fremden, dem Göttlichen, dem Tod. In diesen Diskrepanzen und Spannungen kommt dem Polnischen als dem zufälligen und bedeutungslosen Element aber eine besonders wichtige, literarische Funktion vor allem im Bereich der Künstlerproblematik zu, die im Zentrum des Werks steht; überdies spielt es aber auch eine wichtige Rolle in der selten hinreichend beachteten, mehr verheimlichten als herausgestellten zeitgeschichtlichen Dimension des Werks.

Thomas Mann setzt in diesem Betracht die polnischen Motive in der Novelle ähnlich ein, wie Dieter Sommer es für Fontane ausgeführt hat: zur kritischen Sichtung dessen, was man im Stil jener Zeit das »deutsche Wesen« nannte.³¹ Aschenbach, der von den Dämonen seiner tieferen Bewußtseinsschichten gefährdete Künstler, ist ja keine Randfigur seiner Gesellschaft, sondern ein eminent deutscher, für die wilhelminische Zeit besonders repräsentativer Schrift-

tragung über ein Gespräch mit Ferdinand Lion vom 26. Januar 1938 sowie auf sein Gespräch mit Agnes F. Meyer, zitiert in Lehnert, Herbert: Thomas Mann. Fiktion. Mythos. Religion. Stuttgart 1965, S. 134.

³¹ Vgl. Sommer (wie Anm. 7).

steller, gerade auch in seiner gemischten Herkunft, welche die ethnische Buntheit des damaligen Deutschlands reflektiert. Dies alles ist freilich im Goetheschen Sinne symbolisch gefaßt, und der Leser merkt es nicht, oder spät.

Thomas Manns »Der Tod in Venedig« ist für die Zeit zwischen 1848 und 1939 mit Sicherheit die prominenteste literarische Verarbeitung eines deutsch-polnischen Themas. Polnische Leser mag sie ähnlich befremden wie heutige deutsche Leser von französischen literarischen Texten zum Erbkönig-Wesen der Deutschen. Anzuführen ist, daß in ihr eine Thematik präfiguriert wird, die den bedeutendsten polnischen Prosaschriftsteller des Jahrhunderts, Witold Gombrowicz (1904-1969), zeitlebens bewegen wird: die lustvolle und problematische Spannung zwischen reif und unreif, hoch und niedrig, sublim und genierlich, alt und jung, zwischen der jungen Form und der überreifen alten Form, die sich von jener zersetzen läßt.

Gombrowicz hat Thomas Mann auf seine Weise verehrt. In der literarischen Beziehung dieses jüngeren Polen zum älteren Deutschen ist für einen Moment die Utopie einer von falscher Versöhnlichkeit freien und zugleich *produktiv interessierten* Beziehung zwischen den Mentalitäten beider Länder Wirklichkeit geworden. An der Vermehrung solcher Momente gilt es zu arbeiten.