



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

Darstellungen der Männlichkeit in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“

Relatore
Prof. Marco Rispoli

Laureanda
Giulia Lotito
n° matr. 2063240 / LMLCC

Anno Accademico 2023 / 2024

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
2. Aschenbach und die Todesfiguren: Krise des Körpers und der Männlichkeit	5
2.1 Die Figur des Gustav von Aschenbach: zwischen Zucht und Sinnlichkeit	6
2.2 Der Wanderer am Friedhof	13
2.3 Der falsche Jüngling	17
2.4 Der Gondolier	20
2.5 Der Straßensänger	23
3. Tadzio als androgyne Figur	28
3.1 Griechische Anklänge	34
4. Männlichkeit als Performance: Aschenbachs Entwicklung	46
4.1 Performativität von Geschlecht: Eine kritische Untersuchung sozialer Konstruktionen	47
4.1.1 Der Verfall des Künstlers: Aschenbachs Verweiblichung	50
4.1.2 Aschenbachs Erwachen: Zwangsheterosexualität und homoerotisches Begehren	58
4.1.3 Subversive Elemente in Geschlechtsdarstellungen	65
4.2 Aschenbach als Vertreter untergeordneter Männlichkeit	67
4.3 Hegemoniale Ideale und der Verfall des Körpers: Gustav von Aschenbachs Alterskrise	72
5. Fazit	80
6. Bibliographie	84

1. Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist die Analyse der Darstellungen der Männlichkeit in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* aus dem Jahr 1912.

In der Entstehungszeit der Novelle lässt sich eine Infragestellung wichtiger Elemente des Patriarchats beobachten. In der Jahrhundertwende finden soziale, ökonomische und politische Veränderungen statt.

Seit der Moderne wurde der Mann als aktiv und als repräsentativ für die Gesellschaft angesehen, während die Frau, die sich ausschließlich um den Haushalt und die Kindererziehung kümmerte, eine passive Rolle in der Gesellschaft einnahm. Diese Elemente, die für die patriarchalische Geschlechterordnung grundlegend waren, wurden insbesondere seit der Jahrhundertwende in Frage gestellt. Obwohl wesentliche Elemente des Patriarchats bis heute in die sozialen, kulturellen und politischen Strukturen eingeschrieben sind, hat es seit der Jahrhundertwende seine Dominanz zu verlieren begonnen.

Die Frauenbewegung, die Industrialisierung und die Verstädterung führten zu bedeutenden Veränderungen in den Geschlechterrollen. Frauen haben in sozialen, politischen, wirtschaftlichen und sexuellen Bereichen mehr Einfluss gewonnen. Die Frauenbewegung war kein auf Deutschland beschränktes Phänomen, sondern agierte in einem internationalen Rahmen.

In der Jahrhundertwende wurde das Ideal der Männlichkeit von vielerlei Seiten in Frage gestellt: „Die Feinde der normativen Maskulinität schienen überall zum Angriff zu blasen: die Frauen versuchten, aus ihrer traditionellen Rolle auszubrechen, und immer mehr ‚weibische‘ Männer und ‚unweibliche‘ Frauen traten auf den Plan.“¹ Es handelte sich nicht nur um Männer mit weiblichem Aussehen oder Auftreten. Vor allem seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts beanspruchten homosexuelle Männer und Frauen immer mehr Raum. Unmännliche Männer, die mit Verweiblichung und häufig mit Homosexualität in Zusammenhang gebracht wurden, stellten eine ständige Bedrohung für die normative Männlichkeit dar. Darüber hinaus verstärkten die homosexuellen Skandale wie die Eulenburg-Affäre, in die die höchsten Kreise der Gesellschaft verwickelt waren, den Eindruck, dass sich die Männlichkeit in einer Krise befand.

¹ George L. Mosse. *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1997. S. 108.

In den meisten Werken Thomas Manns kommen Homosexuelle, Androgyne, physisch oder psychisch schwache, kränkliche Männer vor, Außenseiter, die nicht den traditionellen männlichen Stereotypen entsprechen. Der ausgewählte Text dieser Arbeit fungiert als Zeugnis dieser Krise der Männlichkeit, da die beiden Hauptfiguren - Aschenbach und Tadzio - Figuren sind, die vom Stereotyp abweichen. Der berühmte 50-jährige Schriftsteller Gustav von Aschenbach wird zu Beginn der Novelle als pflichtbewusster und disziplinierter Mann beschrieben. Seine Entwicklung im Laufe des Textes offenbart jedoch die Zerbrechlichkeit dieses Bildes.

Nach der Einführung der Figur Aschenbachs, seines familiären Umfelds und seines Künstlertums werden im ersten Kapitel einige Passagen der Novelle analysiert, in denen sich der Schriftsteller in der Gegenwart der „Todesfiguren“ befindet. Die Begegnung des Künstlers mit jeder dieser Figuren verdeutlicht Aschenbachs problematisches Verhältnis zu seiner Männlichkeit und seinem Körper.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Androgyne, das um 1850 noch ein Symbol der Solidarität und Brüderlichkeit war, gemeinhin mit Effemination assoziiert und als Symbol der Perversion und Laster angesehen. Diese Veränderung ist auf die zunehmende Wichtigkeit zurückzuführen, die der rigiden Trennung der Geschlechter im Laufe des 19. Jahrhunderts beigemessen wurde. In der Literatur des Fin de Siècle wuchs jedoch das Interesse an dem androgynen Motiv. Das androgyne Ideal der vollkommenen Harmonie war bei vielen Künstlern en vogue. In *Der Tod in Venedig* wird der 14-jährige Pole Tadzio als Junge mit traditionell weiblichen Körpermerkmalen wie Zärtlichkeit und Weichheit beschrieben. Selbst die weiblichen Elemente in seiner Kleidung deuten auf eine gewisse Anmut und Raffinesse hin. Die körperliche Darstellung des 14-Jährigen enthält eine Kombination aus männlichen und weiblichen Merkmalen. So verkörpert Tadzio, wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit analysiert wird, in vielerlei Hinsicht das Ideal des Androgynen, einer Figur, die sich einer strengen Geschlechtszuordnung entzieht. Es handelt sich um eine Art von Schönheit, die nicht dem männlichen Stereotyp entspricht; weich anstatt hart.

Außerdem erinnern die Beschreibungen von Tadzios Aussehen, wie noch zu erörtern sein wird, an griechische Skulpturen. Aschenbachs Rhetorik kennzeichnet den Jungen in einer Weise, die an den Archäologen und Kunsthistoriker Winckelmann erinnert. Er hat sich mit dem Wesen der Schönheit und deren Darstellung in der Kunst befasst.

Winckelmann zufolge stellt die griechische Kunst durch ihre Harmonie und Proportion die höchste ästhetische Vollkommenheit dar. Nach Ansicht des Kunsthistorikers gab es eine enge Verbindung zwischen physischer und moralischer Schönheit: die Harmonie der griechischen Formen deutet auf einen überlegenen moralischen Charakter hin. Winckelmann, dessen Kunstkritik eine entscheidende Rolle bei der Einleitung der Epoche des deutschen Neoklassizismus spielte, war der Ansicht, dass die ideale Form durch den männlichen Körper verkörpert wird.

Im zweiten Kapitel werden auch die klassischen Referenzen in der Novelle ausführlich analysiert. Die Mythologisierung von Tadzio ist nicht nur für den Helden selbst nützlich, sondern ist auch eine geschickte Strategie, um die Beziehung zwischen den beiden Figuren für das zeitgenössische Publikum akzeptabler zu machen.

Im letzten Kapitel wird Aschenbachs Entwicklung mithilfe der Performativitätstheorie von Judith Butler analysiert und es wird diskutiert, wie Manns Novelle mit traditionellen Geschlechtervorstellungen spielt. Butler ist eine bedeutende Vordenkerin der Geschlechterforschung und der feministischen Theorie. Sie ist die Autorin der Bücher *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) und *Körper von Gewicht* (1993). In diesen Werken argumentieren Sie, dass Geschlecht und Geschlechtsidentität nicht vordefiniert oder festgelegt sind, sondern im Laufe der Zeit durch wiederholte performative Handlungen wie Akte, Gesten, Kleidung und sprachliche Zuschreibungen entstehen.

Die Performativitätstheorie lässt sich auch auf das Konzept der Zwangsheterosexualität übertragen. Dieser Begriff, der von Adrienne Rich geprägt wurde, wurde später von Judith Butler aufgegriffen. Mit diesem Begriff bezieht sich die Philosophin auf die gesellschaftlichen Normen und Erwartungen, die Heterosexualität als die einzige „natürliche“ und akzeptable Form von emotionalen und sexuellen Beziehungen betrachten. Diese Normen haben mehrere bedeutende Auswirkungen auf die Gesellschaft: sie können die Vielfalt alternativer Formen des sexuellen und geschlechtlichen Ausdrucks einschränken und dazu führen, dass diejenigen, die sich nicht in das heterosexuelle Schema einpassen, unter Druck gesetzt werden, sich anzupassen oder zu isolieren.

Durch die Anwendung des Konzepts der Gender-Performativität auf die Figur des Gustav von Aschenbach - ein angesehener Schriftsteller, der sich während seines Aufenthalts in Venedig mit seinen homosexuellen Neigungen auseinandersetzt - werden die

Spannungen zwischen seinem Versuch, ein öffentliches Bild aufrechtzuerhalten, das den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht, und seinem „verbotenen“ Begehren untersucht. Seine Leidenschaft für den jungen Tadzio führt den Helden dazu, die gesellschaftlichen Normen zu brechen, an die er sich bis zu seinem Aufenthalt in Venedig gehalten hat. Im Text wird der Leser Zeuge einer Veränderung seiner Gender-Performance, die eng mit der Veränderung seiner Sexualitätsperformance verknüpft ist. Thomas Mann beschäftigt sich mit Fragen zu Geschlechternormen, Identität und sozialen Rollen. Diese Themen stehen seit Jahrzehnten im Mittelpunkt der Gender Studies und sind noch immer aktuell.

Eine zweite interessante Perspektive für die Analyse der Aschenbach-Figur in der Gesellschaft ist die der vier Formen von Männlichkeit, die die australische Soziologin Raewyn Connell eingeführt hat. Connell unterscheidet zwischen hegemonialer Männlichkeit - ein dominantes kulturelles Modell, an dem sich Männer orientieren - und den drei Formen nicht-hegemonialer Männlichkeit: untergeordnete, marginalisierte und komplizenhafte Männlichkeit. Die Hauptfigur der Novelle ist eine komplexe Figur, die zu Beginn der Novelle versucht, dieses hegemoniale Ideal zu verkörpern, sich aber im Laufe des Textes immer weiter davon entfernt.

Schließlich werden einige Verhaltensweisen des Künstlers als Symptome der Midlife-Crisis analysiert. Einigen Wissenschaftlern zufolge war sich Mann der Debatten über das Altern der Männer um die Jahrhundertwende bewusst. Aschenbachs Krise wird durch die negativen Vorstellungen und Stereotypen über das Alter verstärkt, die in der Gesellschaft weit verbreitet sind. So spiegeln sowohl Aschenbachs negative Überlegungen zu seinem Aussehen als auch die Maskerade ein Gefühl von verinnerlichtem Ageismus wider.

Durch die Figur des Gustav von Aschenbach nimmt Thomas Mann Themen vorweg, die in der heutigen Gesellschaft hochaktuell und relevant sind.

2. Aschenbach und die Todesfiguren: Krise des Körpers und der Männlichkeit

Die Novelle hinterfragt die Vorstellung vom idealisierten männlichen Körper durch die Geschichte von Gustav von Aschenbach und stellt die gesellschaftlichen Normen in Frage, die das Bild des idealen Mannes zu definieren versuchen.

Zu Beginn der Novelle wird die Arbeitsmoral des Protagonisten entsprechend stereotypen Männlichkeitsvorstellungen beschrieben. Der gefeierte Dichter Gustav von Aschenbach wird von Anfang an als ein fleißiger und tüchtiger Mensch dargestellt, der sein ganzes Leben der Kunst gewidmet hat.

Im Laufe des Textes wird jedoch die Zerbrechlichkeit seiner Selbstzucht und seines Selbstbewusstseins durch seine innere Zerrissenheit und seinen körperlichen Verfall allmählich deutlich. Aschenbachs problematisches Verhältnis zu seinem Alter und die Zerbrechlichkeit seines männlichen Körpers lassen sich am besten durch den Umgang des Protagonisten mit anderen Figuren erkunden. Aschenbachs Begegnung mit ihnen führt dazu, dass der Protagonist, der sich bis zu seiner Reise nach Venedig an die gesellschaftlichen Normen der Männlichkeit gehalten hat, die Grenzen der traditionellen Geschlechterrollen durchbricht.

Während seines Aufenthalts in Venedig durchläuft der erfolgreiche Schriftsteller von Aschenbach einen Prozess der Selbstfindung. Diese Reise führt jedoch zu einer persönlichen und künstlerischen Krise, die ihn dazu bringt, sich mit neuen Aspekten seiner Identität auseinanderzusetzen. Seine Leidenschaft für den 14-jährigen Tadzio führt zum Zerfall von Aschenbachs auf Disziplin und Selbstbeherrschung basierenden Identität.

Aschenbach beginnt sich sowohl innerlich als auch äußerlich zu verändern.

Im Folgenden wird die Hauptfigur vorgestellt und sein familiäres Umfeld und Künstlertum analysiert. Die wachsende Unzufriedenheit des Schriftstellers mit seinem eigenen Körper und sein Bemühen, eine ideale Männlichkeit darzustellen, werden untersucht.

Anschließend werden Passagen aus der Novelle analysiert und es wird gezeigt, wie die Begegnung des Schriftstellers mit den Todesfiguren die Zerbrechlichkeit seiner Männlichkeit offenbart.

2.1 Die Figur des Gustav von Aschenbach: zwischen Zucht und Sinnlichkeit

Bereits auf der ersten Seite der Novelle wird betont, dass Aschenbach, ein über fünfzigjähriger Schriftsteller, der in seiner Karriere eine gewisse Reife erreicht hat, gealtert ist:

Überreizt von der schwierigen und gefährlichen, eben jetzt eine höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernden Arbeit der Vormittagsstunden, hatte der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerkes in seinem Innern, jenem „motus animi continuus“, worin nach Cicero das Wesen der Beredsamkeit besteht, auch nach der Mittagsmahlzeit nicht Einhalt zu tun vermocht und den entlastenden Schlummer nicht gefunden, der ihm, bei zunehmender Abnutzbarkeit seiner Kräfte, einmal untertags so nötig war. (9)

Der Schriftsteller braucht üblicherweise ein Schläfchen, um sich nach der intellektuellen Anstrengung zu erholen. Dies deutet auf ein Nachlassen seiner körperlichen Ausdauer hin, die oft mit Jugend und Vitalität assoziiert wird, und damit auf ein Zeichen des Alterns. Was die körperliche Erscheinung des erfolgreichen Schriftstellers betrifft, so wird er als eine „fast zierliche[...] Gestalt“ (30) beschrieben, „etwas unter Mittelgröße“ (ebd.), mit „zarten Schultern“ (22) und stark ergrautem Haar.

Diese Eigenschaften entsprechen nicht den traditionellen Stereotypen von starker, kräftiger Männlichkeit.

Außerdem deuten seine gesundheitlichen Probleme in der Kindheit auf körperliche Gebrechlichkeit hin. Aufgrund seines schwachen Gesundheitszustands konnte er keine öffentliche Schule besuchen. Da er zu Hause beschult wurde, hatte er in seiner Kindheit und Jugend keine Möglichkeit, sich mit Gleichaltrigen in der Schule und beim Spielen zu treffen. Aschenbach musste schon früh erkennen, dass „er einem Geschlecht angehörte, in dem nicht das Talent, wohl aber die physische Basis eine Seltenheit war, deren das Talent zu seiner Erfüllung bedarf, — einem Geschlechte, das früh sein Bestes zu geben pflegt und in dem das Können es selten zu Jahren bringt“ (21-22).

Daher versucht Aschenbach, seine körperliche Schwäche durch strenge Selbstdisziplin und ein besonderes Engagement für die Kunst zu kompensieren. Die Tatsache, dass er diese Schwierigkeiten durch Disziplin zu überwinden versucht, könnte als Versuch interpretiert werden, seine Widerstandsfähigkeit und innere Stärke zu demonstrieren - Ideale, die mit traditioneller Männlichkeit verbunden sind:

Aschenbach sah in seiner körperlichen Hinfälligkeit einen Aufruf zur [künstlerischen] Produktivität [...] er versuchte das, was ihm an Vitalität, an Robustheit fehlte, durch größere Selbstdisziplinierung auszugleichen. [...] Haltung und Leistung wurden zu den Zentralbegriffen seines Lebens.²

In Bezug auf seine Familiensituation heiratete er in jungen Jahren „ein Mädchen aus gelehrter Familie“(30), mit der er eine Tochter hatte. Nach dem frühen Tod seiner Frau lebt der Schriftsteller jedoch ohne Partner. Sein Leben verläuft wie das eines Einzelgängers, geprägt von emotionaler und sozialer Isolation, ohne engere menschliche Beziehungen.

Das Fehlen dieser tieferen menschlichen Bindungen verschlimmert das Gefühl der emotionalen Isolation des Protagonisten und treibt ihn dazu, in der Einsamkeit die Grenzen seiner Sexualität auszuloten. Wie der australische Schriftsteller Robert Aldrich unterstreicht, werden seine sexuellen Impulse angeblich unterdrückt, heimlich befriedigt oder auf Fantasien beschränkt.³

Einige der Eigenschaften, die Aschenbach zugeschrieben werden - ein einsames Leben, dass seine Natur „von nichts weniger als robuster Verfassung“(21) ist, das Fehlen einer Beziehung mit einer Frau -, sind solche, die oft Homosexuellen zugeschrieben werden.⁴ Weitere Hinweise auf Aschenbachs unterdrückte Homosexualität finden sich in seinen Werken. Tobin bemerkt, dass die Figuren in seinen Werken mit dem Heiligen Sebastian verglichen werden, einer oft erotisch aufgeladenen und ästhetisch schönen Ikone des penetrierten Mannes, die seit Generationen bei homosexuellen Männern beliebt ist.⁵

² Hans W. Nicklas. *Thomas Manns Novelle Der Tod In Venedig: Analyse Des Motivzusammenhangs Und Der Erzählstruktur*. N. G. Elwert Verlag. Marburg. 1968. S. 23.

³ Robert Aldrich. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*. Routledge Verlag. London. 1993. S. 8.

⁴ Vgl. Ebd.

⁵ Robert D. Tobin. „The Life and Work of Thomas Mann: A Gay Perspective.“ In Naomi Ritter (Hrsg.). *Death in Venice*. Bedford Verlag. Boston. 1998. S. 232.

Aufgrund der Unmöglichkeit des Heiligen Sebastian, sich aufzulehnen, und seiner gelassenen Akzeptanz trotz körperlicher Leiden und innerer Qualen wurde diese Figur aus der christlichen Religion als Ikone des homosexuellen Begehrens und der homosexuellen Identifikation betrachtet.⁶ Man muss bedenken, dass zur Zeit der Veröffentlichung der Novelle *Homosexuelle* als verweichlicht, krank und irrational galten und daher verachtet und diskriminiert wurden. So wie der Heilige diese körperlichen Leiden ertragen musste, so waren auch Homosexuelle im Laufe der Geschichte mit Schwierigkeiten und Einschränkungen konfrontiert. Außerdem identifizieren sie sich mit dieser Ikone, da sie wie der Heilige täglich mit einer gewissen Würde und Entschlossenheit inneren Schwierigkeiten und Diskriminierungen begegnen. Die Haltung des Heiligen angesichts dieser Qualen wird zu einem Symbol der Resilienz. Der Heilige Sebastian wird für die homosexuelle Gemeinschaft zu einem Symbol der Beharrlichkeit, der Stärke und der Identität: „Ikonen wie [...] der Heilige Sebastian [lassen sich] einem tradierten identifikatorischen Bilderreservoir der Homosexualität zuordnen-[...], über das Homosexuelle der gesamten abendländischen Tradition verfügen“.⁷

In der Novelle, wie Christopher Schelletter betont:

Den Heiligen Sebastian führt Thomas Mann somit nicht nur als «Signal» homoerotischen Erzählens an, sondern auch als Symbol für den Stoizismus, für Aschenbachs «Leben der Selbstüberwindung und des Trotzdem» (111).⁸

Die Helden in Aschenbachs Werken, die an den Archetyp des Heiligen Sebastian erinnern, zeigen seine Verbundenheit mit den Idealen der Selbstbeherrschung und des Widerstands. Der vom Autor bevorzugte Heldentypus spiegelt die Konzeption „einer intellektuellen und jünglinghaften Männlichkeit“ wider, „die in stolzer Scham die Zähne aufeinanderbeißt und ruhig dasteht, während ihr die Schwerter und Speere durch den

⁶ Marita Keilson-Lauritz. „Ganymed trifft Tazio. Überlegungen zu einem Kanon der Gestalten.“ In: Gerhard Härle [u. a.] (Hrsg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Springer Verlag. Stuttgart. 1997. S. 31.

⁷ Gerhard Härle. *Die Anwesenheit des eigentlich Abwesenden. Versuch über Erotik und Ikonologie*. In: Gerhard Härle, Wolfgang Popp und Annette Runte (Hrsg.). *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung. Stuttgart. 1997. S. 22.

⁸ Christopher Schelletter. *Zur Intertextualität homoerotischen Erzählens in Thomas Manns Der Tod in Venedig und Mishima Yukios Bekenntnisse einer Maske*. In: Alexander Honold und Arne Klawitter (Hrsg.). *Thomas Mann, «Der Tod in Venedig» und die Grenzgänge des Erzählens: Interkulturelle Analysen*. Schwabe Verlag. Basel. 2023. S. 195.

Leib gehen."(S. 24) Der Heilige Sebastian wurde wegen seines christlichen Glaubens von zahlreichen Speeren und Pfeilen durchbohrt. Sein Bild, das Ausdauer und Würde im Ertragen von Schmerzen zeigt, könnte auch für Aschenbach ein Vorbild im Umgang mit körperlicher Zerbrechlichkeit sein. Dieser Held könnte ein Ideal von innerer Stärke, männlicher Ehrbarkeit und Ausdauer verkörpern, das sich Aschenbach zum Vorbild nehmen möchte.

Es ist zu erwähnen, dass der Autor der Novelle häufig das Bildnis des Heiligen Sebastian schätzte.⁹ In seiner Nobelpreis-Dankesrede erklärt Thomas Mann, dass der Heilige Sebastian sein Lieblingsheiliger ist, und weist auf die Eigenschaften hin, die der Heilige symbolisiert: „[J]ener Jüngling am Pfahl, den Schwerter und Pfeile von allen Seiten durchdringen, und der in Qualen lächelt. Anmut in der Qual – dies Heldentum ist es, das Sankt Sebastian symbolisiert“.¹⁰ Thomas Manns Wertschätzung für diese Figur war so stark, dass er Aschenbach die gleiche Sebastian-Manie zuschrieb.

Der Schriftsteller, „an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten“ (139) werden, hat die Selbstzucht von seinen Vorfahren väterlicherseits übernommen. Aschenbachs Vorfahren, Männer von „anständiger Männlichkeit“(110), die hohen gesellschaftlichen Ämter wie „Offiziere, Richter, Verwaltungsfunktionäre“ (19-20) bekleideten, bilden eine Familientradition von ehrbaren Männern. Sie widmeten sich mit großem Eifer ihren öffentlichen Aufgaben. Die Beschreibung ihres Lebens spiegelt die Ideale des Bürgertums des frühen 20. Jahrhunderts wider, das großen Wert auf Disziplin und Pflichterfüllung legte.

Sein Vater, ein hoher Justizbeamter, ist ein weiteres Beispiel in Aschenbachs Familie für einen Menschen, der Idealen wie Strenge, Gewissenhaftigkeit und Disziplin entspricht. Die Erwähnung eines Predigers der „innigere[n] Geistigkeit“(20) unter seinen Vorfahren in der Novelle fügt der Familiengeschichte jedoch eine tiefere Nuance hinzu, indem sie Elemente der Spiritualität einführt.

Außerdem brachte seine Mutter, die Tochter eines böhmischen Kapellmeisters, ein „rascheres, sinnlicheres Blut "(ebd.) in die Familiengeschichte ein. Die „Vermählung

⁹ Klaus Harpprecht. *Thomas Mann. Eine Biographie*. Rowohlt Verlag. Reinbek. 1995. S. 922.

¹⁰ Thomas Mann. *Gesammelte Werke In Dreizehn Bänden*. Bd. 11. 2. Durchges. Aufl. S.Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1974. S. 410.

dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit dunkleren, feurigeren Impulsen“(ebd.) führte zur Entwicklung eines besonderen Künstlers mit einer komplexen, von Gegensätzen geprägten Identität. Diese Vereinigung schuf die Basis für seine „Mischlingsnatur aus Geist und Sinnlichkeit“. ¹¹ In Aschenbachs Charakterzügen spiegeln sich sowohl die rationalen Aspekte, die mit der Sphäre des Geistes verbunden sind, als auch, wie auf den folgenden Seiten zu sehen sein wird, die eher emotionalen und sinnlichen. In diesem Fall schließt die Polarität sowohl das Geschlecht „Mann/Frau“ als auch die Gegensätze „Geist/Natur“.

Seine Mutter spielt eine wichtige Rolle bei der Herausbildung von Aschenbachs Identität, sowohl in physischer als auch in kreativer Hinsicht. In den ersten Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit kommt der ungestüme Teil seines Charakters zum Vorschein, der von seiner Mutter geerbte Teil. Tatsächlich lässt sich in seinen Werken eine gewisse Impulsivität erkennen. Das beweist Aschenbachs Wahl, sich mit Themen zu beschäftigen, deren Ungewissheit er erkannte, wie z.B. das Wesen der Kunst:

Er hatte dem Geiste gefröhnt, mit der Erkenntnis Raubbau getrieben Saatfrucht vermählen, Geheimnisse preisgegeben, das Talent verdächtigt, die Kunst verraten [...] hatte er, der jugendliche Künstler, die Zwanzigjährigen durch seine Zynismen über das fragwürdige Wesen der Kunst, des Künstlertums selbst in Atem gehalten. (26)

Die künstlerischen Fähigkeiten Aschenbachs erwiesen sich als entscheidend für seinen Erfolg als Schriftsteller. Paradoxe Weise erlangte Aschenbach Ruhm und Ehrenadel dank Eigenschaften, die dem Weiblichen und dem Fremden zugeschrieben werden. Diese weiblichen Eigenschaften erweisen sich also als wesentlich und tragen zu seiner Berühmtheit in seiner deutschen Heimat bei. Aschenbach spielt eine gesellschaftliche Rolle, die den Idealen der Männlichkeit entspricht. Er ist ein berühmter und erfolgreicher Schriftsteller, vor allem aufgrund seiner künstlerischen Fähigkeiten, die von seiner Mutterfigur, die seine weibliche Seite repräsentiert, herrühren. Andererseits erzielte er diese Erfolge durch die „männliche“ Disziplin, die er von seinem Vater geerbt hatte. Sein Künstlertum ist nicht nur das Ergebnis einer angeborenen Begabung, sondern auch von ständigem Engagement und strenger Disziplin. Sein Künstlersein ist,

¹¹ Thomas Mann. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1956. S. 565.

in den Worten des Germanisten H. Wiegmann: „hart errungene Meisterschaft, Moralität der Leistung, ästhetisches Asketentum“.¹²

Die Novelle schlägt vor, dass Dieses Paradoxon darauf hindeutet, dass die Merkmale, die traditionell mit einem bestimmten Geschlecht assoziiert werden, stärker miteinander verbunden und komplexer sind, als es die gesellschaftlichen Normen vorschreiben.

Neben seinen künstlerischen Fähigkeiten stammen auch „die Merkmale fremder Rasse“ (20) in seinem Äußeren von seiner Mutter. Aschenbachs romanische Züge hat er von seiner Mutter geerbt, die aus dem Süden stammt. Auch seine körperlichen Schwächen sind nach Ansicht des Schriftstellers auf seine Mutter zurückzuführen.

Der Schriftsteller hat den mütterlichen Einfluss lange Zeit durch Zucht unterdrückt. Wie C. Zlotnick-Woldenberg betont, gibt es eine Trennung zwischen dem leidenschaftlichen und künstlerischen Ich, das er von seiner Mutter geerbt hat und das er verleugnet, und dem disziplinierten, intellektuellen und moralischen Ich, das er von seinem Vater geerbt hat und das er annimmt.¹³ Aschenbach versucht, das weibliche Element in sich zu isolieren, als wäre es ein „Fremdkörper“. Sein Werdegang ist geprägt von einer vollständigen Verleugnung des Dionysischen, das in der Novelle durch die Mutterfigur verkörpert wird.

Allerdings wird Aschenbach nach der Begegnung mit dem Fremden auf dem Friedhof von einer plötzlichen Reiselust gepackt. Das ist ein wichtiger Wendepunkt in der Handlung, denn es ist der Augenblick, in dem der Protagonist beginnt, seinen inneren Sehnsüchten zu folgen:

So geht Aschenbach nach Italien, um dort sein wahres Ich zu finden, um sich in Venedig von allem Zwang und der Vergewaltigung seiner selbst zu befreien. Im Süden sucht er dem bisher unterdrückten Erbteil seiner Mutter gerecht zu werden, und durch die Hingabe an die sinnliche Schönheit die durch eine naturwidrige Askese bewirkte Erstarrung seines Ichs zu überwinden.¹⁴

¹² Hermann Wiegmann. *Die Erzählungen Thomas Manns: Interpretationen Und Realien*. Aisthesis Verlag. Bielefeld. 1992. S. 190.

¹³ Carrie Zlotnick-Woldenberg. „An object-relational interpretation of Thomas Mann's "Death in Venice"“. In: *American journal of psychotherapy* 51. 1997. S. 543.

¹⁴ Ilse B. Jonas. *Thomas Mann und Italien*. Universitätsverlag Winter GmbH Verlag. Heidelberg. 1969. S. 58.

Aschenbach gestand sich ein, dass diese Versuchung, die sich so unerwartet eingestellt hatte, nichts anderes als ein „Flucht drang“ (16) war. Es war ein Drang „hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und leidenschaftlichen Dienstes“ (ebd.). Nach einem unbefriedigenden Aufenthalt in Pula beschloss er, Venedig als nächstes Ziel zu wählen. Die Entscheidung, seine Reise in Venedig fortzusetzen, ist jedoch kein Zufall. Venedig mit seiner reichen Kulturgeschichte, seinem dekadenten Charme und seiner einzigartigen Stimmung ist ein Ort, der Aschenbach kreative Impulse für seine Arbeit geben könnte.

Darüber hinaus ist Venedig mit seiner offenen und liberalen Atmosphäre eine ideale Stadt, um die Monotonie zu durchbrechen und neue Erfahrungen zu erleben. Die bisher untersuchten Aspekte des Familienlebens und der Kunst des Schriftstellers deuten darauf hin, dass Aschenbachs Entscheidung, eine Reise nach Venedig zu unternehmen, eher sinnliche als künstlerische Gründe hatte. Wie Michael Moon bemerkt, galt Venedig in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts als der Ort, an dem Männer der Oberschicht ihren unterdrückten homoerotischen Sehnsüchten nachgaben und homosexuelle Touristen kamen häufig in Kontakt mit Männern aus der Unterschicht der Gondoliere und Matrosen, von denen einige der Prostitution nachgingen.¹⁵ Außerdem wird diese Stadt, wie Ritter anmerkt, seit Shakespeare mit moralischer Verderbtheit assoziiert.¹⁶ Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Protagonist, der sein ganzes Leben lang seine sexuellen Triebe unterdrücken musste, Venedig als nächstes Reiseziel wählt. Die Wahl dieser Stadt könnte somit als Gelegenheit für den Schriftsteller interpretiert werden, Aspekte seiner homoerotischen Sexualität in einem kulturellen Kontext zu erkunden, der toleranter zu sein scheint.

Daher kann die Sehnsucht nach Reisen auch als homosexuelles Verlangen gedeutet werden. Der Schriftsteller kann den Drang, der sein ganzes Leben lang durch Disziplin gemildert wurde, nicht mehr zügeln. Wie Aldrich feststellt, mussten die Vorstellungen, die mit männlicher Homosexualität verbunden waren, insbesondere in der Zeit vor der sexuellen Befreiung sorgfältig verschleiert werden.¹⁷

¹⁵ Vgl. Michael Moon. „Sexuality and Visual Terrorism in“ *The Wings of the Dove*. In: *Criticism* 28. 1986. S. 439.

¹⁶ Naomi Ritter. *Introduction: Biographical and Historical Context*. In: Naomi Ritter (Hrsg.). *Death in Venice*. Bedford Verlag. Boston. 1998. S. 14.

¹⁷ Robert Aldrich. *The Seduction of the Mediterranean*. S.7.

Zu Beginn der Novelle wird der Schriftsteller als disziplinierter und rationaler Mann dargestellt, der emotionale Impulse und weibliche Einflüsse unterdrückt. Die beiden Kräfte befinden sich jedoch in einem prekären Gleichgewicht. Allmählich übernimmt der andere Teil seiner selbst, der weibliche Teil, den er bisher verdrängt hatte, die Oberhand. In der Zeit, in der die Novelle veröffentlicht wurde, fanden soziale, ökonomische und politische Veränderungen statt, die zu einer Infragestellung wichtiger Elemente des Patriarchats und damit zu einer Krise der Männlichkeit führten. Homosexuelle, die immer mehr Raum beanspruchten, wurden als Bedrohung für die traditionelle Männlichkeit angesehen. Homosexualität ging mit Vorstellungen wie Verweichlichung, Unmännlichkeit einher, ein Klischee, auf das Thomas Mann in seiner Charakterisierung von Aschenbach anspielte. Aschenbach weist, wie alle Protagonisten des Frühwerks von Thomas Mann, Körper und Verhaltensauffälligkeiten auf, die das traditionelle männliche Rollenbild transzendieren.¹⁸ Das liegt daran, dass die vermeintliche "Unmännlichkeit" des Homosexuellen ein Stück der ihm aufgenötigten Rolle ist.

Im Laufe der Novelle begegnet der Dichter mehreren Figuren, den sogenannten „Todesboten“, die seine Männlichkeit bedrohen. Sie nehmen die zukünftigen Ereignisse der Handlung vorweg und begleiten den Leser bei Aschenbachs unausweichlichem und verzweifeltem Abenteuer in die Entwürdigung und tödliche Krankheit. Diese Wanderer Figuren verkörpern das erste Versagen der geistigen Disziplin Aschenbachs.¹⁹

2.2 Der Wanderer am Friedhof

Zu Beginn des Textes wird die Verteidigung seiner Männlichkeit durch eine zufällige Begegnung mit einer Fremden erschüttert.

Aschenbach unternimmt einen seiner üblichen Spaziergänge. Nach einem Spaziergang durch den Englischen Garten beschließt er aufgrund von Müdigkeit und drohendem Gewitter, mit der Tram nach Hause zu fahren. Während er am nördlichen Friedhof auf die Tram wartet, taucht plötzlich ein fremd aussehender Mann auf:

¹⁸ Karl Werner Böhm. *Zwischen Selbstzucht und Verlangen: Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg. 1991. S. 241.

¹⁹ Terence J. Reed. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. Hanser Verlag. München und Wien. 1983. S. 157.

Mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnasig, gehörte der Mann zum rothaarigen Typ und besaß dessen milchige und sommersprossige Haut. Offenbar war er durchaus nicht bajuwarischen Schlages: wie denn wenigstens der breit und gerade gerandete Basthut, der ihm den Kopf bedeckte, seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh. Freilich trug er dazu den landesüblichen Rucksack um die Schultern geschnallt, einen gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff, wie es schien, einen grauen Wetterkragen über dem linken Unterarm, den er in die Weiche gestützt hielt, und in der Rechten einen mit eiserner Spitze versehenen Stock, welchen er schräg gegen den Boden stemmte und auf dessen Krücke er, bei gekreuzten Füßen, die Hüfte lehnte. (11-12)

Seine Erscheinung ist von einer Zweideutigkeit geprägt, die die apollinisch-dionysische Dualität widerspiegelt. Die Gegenüberstellung von Apollonischem und Dionysischem in der Novelle ist ein Verweis auf Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*.²⁰ In diesem philosophischen Text konstruiert der Philosoph das Gegensatzpaar der sich komplementierenden Kräfte des Apollinischen und Dionysischen: mit dem Apollinischen wird die Nüchternheit, die Form und Ordnung, die Mäßigung, das *Principium individuationis* in Verbindung gebracht, während das Dionysische für Rausch, ekstatische Freiheit und Verzückung steht.

Gesichtszüge wie die sommersprossige, milchige Haut und das Fehlen eines Bartes deuten auf jugendliche Unschuld hin, die nach I. Traschen an Tazio erinnern.²¹

Das rote Haar des Mannes verleiht seiner Figur eine zusätzliche Dimension, indem es eine Aura der Sinnlichkeit hervorruft. Tatsächlich wird diese Haarfarbe oft mit Leidenschaft und Vitalität assoziiert. Außerdem erinnert die Stupsnase visuell an die Maske der Satyrn in der antiken griechischen Tragödie. In der griechischen Theatertradition waren diese Figuren mythologische Wesen, die für ihr spielerisches und sinnliches Wesen bekannt waren und oft mit dem Gott Dionysos in Verbindung gebracht wurden. In der Beschreibung hält der fremde Wanderer einen Stock mit einer Eisenspitze in der Hand. Dies könnte an den Thyrsos erinnern, einen Stock, der dem Gott der Freude und des Wahnsinns Dionysos und den Bakchanten zugeschrieben wird. Dank der Bakchanten, seinen Anhängern, die der Gott besitzt, kann Dionysos das Leben der Menschen beeinflussen.

²⁰ Vgl. Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. In: Giorgio Colli; Mazzino Montinari (Hrsg.) *Kritische Studienausgabe*. De Gruyter Verlag. München. 1999. S. 11-156.

²¹ Isadore Traschen. „The Uses Of Myth In ‘Death In Venice.’“ In: *Modern Fiction Studies* 11. 1965. S. 168.

Diese Züge des Fremden machen laut I. Traschen deutlich, dass die latenten Triebkräfte eine zweideutige Mischung aus Raffinesse und Grobheit sind, die sich später in Aschenbach als Homosexualität und Bestialität manifestieren werden.²²

Diese plötzliche Begegnung kann als ein entscheidender Moment interpretiert werden, in dem sich der zunehmende Einfluss von Dionysos auf den Schriftsteller zu manifestieren beginnt. Die beiden wechseln nicht einmal ein Wort miteinander, nur einen Blick. Das Gefühl, das Aschenbach empfindet, als sein Blick den des Fremden trifft, könnte als Beginn einer tiefgreifenden Veränderung im Leben des Protagonisten gedeutet werden, die auf den allmählichen Einfluss von Dionysos auf sein Leben hinweist.

Die beherrschende Haltung des Fremden und sein erhabener und erhöhter Standort verleihen ihm eine Aura der Autorität. Seine Haltung und der „kalte Blick“ lösen bei Aschenbach eine starke Reaktion aus. Der Dichter, „peinlich berührt“ (13), zieht seinen Blick zurück und wendet sich ab. Diese Reaktion zeigt, wie verletzlich Aschenbach gegenüber dieser geheimnisvollen Gestalt ist, denn er unterwirft sich ihrem Einfluss und ihrer Dominanz.

Diese Szene stellt einen momentanen Kontrollverlust des Protagonisten dar und verdeutlicht einen deutlichen Kontrast zwischen der üblichen Entschlossenheit des Schriftstellers und dem emotionalen Impuls, den der Fremde in ihm auslöst.

Darüber hinaus ruft Aschenbachs Begegnung mit dem Fremden nach Ansicht einiger Wissenschaftler ein sexuelles Erwachen in ihm hervor. Der Wissenschaftler E.S. Brinkley weist darauf hin, dass im wilhelminischen Deutschland der verlängerte Blick ein primäres Mittel der gegenseitigen Anerkennung für Männer war, die sexuellen Kontakt suchten.²³

Diese Interpretation wird auch von dem Wissenschaftler R. Tobin geteilt, demzufolge der Blickkontakt darauf hinweist, dass die Fremdheit des Mannes mit der sexuellen Sphäre zu tun hat.²⁴ Darüber hinaus, erklärt der Wissenschaftler, deutet auch der Englische Garten in München auf Homosexualität hin, da es sich um einen Park handelt, der seit dem späten 18. Jahrhundert ein Treffpunkt für Homosexuelle war.²⁵

²² Vgl. ebd.

²³ Edward S. Brinkley. „Fear Of Form: Thomas Mann’s *Der Tod in Venedig*.” In: *Monatshefte* 91. 1999. S. 9.

²⁴ Robert D. Tobin. *Why Is Tadzio a Boy? Perspectives on Homoeroticism in *Death in Venice**. In: Clayton Koelb (Hrsg.). *Death in Venice: A Norton Critical Edition*. Norton Verlag. New York. 1994. S. 220.

²⁵ Ebd.

Das wandernde und geheimnisvolle Auftreten des Fremden regt Aschenbachs Fantasie an und weckt in ihm die Lust auf Abenteuer: „eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so angst entwöhnt und verlernt“ (13). Der Drang nach Abenteuer und Freiheit von den bisher akzeptierten Einschränkungen treibt ihn auf einen Weg der Selbstentdeckung.

Das Verlangen nach Reisen ruft in Aschenbachs Fantasie eine wilde, dekadente Landschaft voller sexualisierter Bilder hervor. Der Schriftsteller stellt sich „eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer“ (14) vor. In dieser Landschaft sah er „aus geilem Farrengewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben, [...] wunderlich ungestalte Bäume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, grünschattig spiegelnde Fluten versenken“ (ebd.). Als er „zwischen den knotigen Rohrstämmen des Bambusdickichts die Lichter eines kauernenden Tigers funkeln“ sah, pochte sein Herz „vor Entsetzen und rätselhaftem Verlangen“ (ebd.). Die Metapher der sexuellen Kopulation der tropischen Pflanzenwelt unterstreicht Aschenbachs Wunsch nicht nur nach einer Reise an einen fremden Ort, sondern auch nach einer fremden, d.h. homosexuellen Erfahrung. Tatsächlich nimmt diese sexualisierte Vision asiatischer Pflanzen und Bäume sein bevorstehendes sexuelles Verlangen nach dem jungen Tadzio vorweg. Die phallische Symbolik der haarigen Palmenstängel und die sexualisierte Vision der Flora unterstreichen Aschenbachs Wunsch nach Körperlichkeit und Vereinigung. Diese Vision ist also eine Art Wunschtraum. Die Tatsache, dass das phallische Aussehen von Baumstämmen mit homosexuellem sexuellem Verlangen verbunden ist, wird auch von Tobin bestätigt. Er stellt fest, dass sogar „die Vögel von fremder Art“ (ebd.) möglicherweise auf homosexuelle Männer hinweisen, die in dieser historischen Periode als exzentrische Junggesellen betrachtet wurden.²⁶ Außerdem stellt er fest, dass die unförmigen Schnäbel dieser Vögel als phallisch interpretiert werden können.²⁷ Dieser Sumpf ist verführerisch und bedrohlich zugleich. Der Schriftsteller empfindet widersprüchliche Gefühle: Das gleichzeitige Gefühl des Entsetzens und der Sehnsucht

²⁶ Ebd. S. 222.

²⁷ Vgl. Ebd.

verdeutlicht den inneren Konflikt zwischen seinem öffentlichen Selbst und seinen tiefsten Sehnsüchten. Außerdem verstärkt dies den Eindruck eines latenten homosexuellen Verlangens.

Das verführerische Element der Landschaft steht für die faszinierende Anziehungskraft des Unentdeckten. In diesem Fall erhält das Unbekannte eine sexuelle Bedeutung und umgekehrt drängt den Schriftsteller dazu, neue emotionale und physische Grenzen zu erkunden und sich auf Erfahrungen einzulassen, die gesellschaftliche oder persönliche Konventionen in Frage stellen könnten. Andererseits weist das bedrohliche Element des Sumpfes auf die Gefahr hin, die mit solchen Erkundungen verbunden ist.

Dieses Nebeneinander von widersprüchlichen Gefühlen bedroht das Konzept der idealisierten jugendlichen Männlichkeit, ein Bild, das Aschenbach darzustellen wünscht, das ihm aber unerreichbar ist.

Darüber hinaus gibt es in dieser Vision, wie Martina Hoffmann betont, „eine Art antizipierende Zusammenführung zweier Themenkomplexe zu einem für die Novelle konstituierenden Hauptmotiv“.²⁸ Zum einen kann die Schilderung einer feuchtmodrigen Ursumpflandschaft als Seuchenlandschaft gelesen werden, mit deutlichen Bezügen zum Ursprungsland der Cholera. Andererseits wird auf den Anblick eines „kauern den Tigers“ (14) verwiesen, der in der Mythologie als Zugtier des Wagens des Dionysos hervorgehoben wird.²⁹ Dies symbolisiert den Einfluss des Dionysischen in Aschenbachs künstlerischem Leben, metaphorisch verbunden mit der Cholera.

2.3 Der falsche Jüngling

Auf dem Schiff nach Venedig erschrickt Aschenbach plötzlich beim Anblick eines als Jüngling verkleideten Mannes in Gesellschaft einer Gruppe von Jungen:

Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. (36)

²⁸ Martina Hoffmann. *Von Venedig nach Weimar*. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M. 1999. S. 30.

²⁹ Vgl. Ebd.

Er reagiert mit Entsetzen und Abscheu auf diese Szene: er mustert den alten Mann mit Verachtung und kritisiert insgeheim seine Verkleidung. Laut Aschenbach, der alte Mann in der Gesellschaft der lebhaften jungen Leute „zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der ihren spielte“ (36).

Die Reaktion des Schriftstellers ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass der alte Mann mit seinem Verhalten, seiner Kleidung und seinem Schminken gegen die gesellschaftlichen Normen verstößt. Indem er sich als junger Mann verkleidet, versucht er, sein Alter zu verschleiern. Aschenbach, der stark an die gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit gebunden ist und Nüchternheit und Disziplin verkörpert, ist daher über das Verhalten des alten Mannes verunsichert.

Wie Bauer erklärt, wurden solche Erscheinungen und Verhaltensweisen mit Frauen assoziiert, in einer Zeit, in der man Mode und Make-up als weiblich und Dandytypen als unmännlich empfand.³⁰ Aschenbach stört sich jedoch daran, dass der alte Mann versucht, jünger auszusehen, weniger daran, dass er sein Äußeres durch Schminke und bunte Farben verändert und sich damit vom männlichen Idealbild entfernt.

Die amerikanische Wissenschaftlerin Kathleen Woodward weist darauf hin, dass in der Novelle eine düstere, wenn nicht gar tragische Vision des alternden Körpers in der Maskerade dargestellt wird. Außerdem betont der Text, wie starr und einschränkend die gesellschaftlichen Kleider- und Verhaltenskodizes in Bezug auf das Alter sind.³¹

Aschenbachs Reaktion auf diese exzentrische Figur ist jedoch nicht nur auf die Tatsache zurückzuführen, dass der alte Mann sein wahres Alter verleugnet. Der Dichter empfindet eine implizite Angst, da der falsche Jüngling für ihn etwas Unbekanntes darstellt, nämlich die Zukunft und das Unbekannte. Obwohl Aschenbach sich dessen nicht bewusst ist, deutet sein Unterbewusstsein ihm an, dass der falsche Jüngling eine Projektion von ihm selbst ist und dass die Zeit kommen wird, in der er genau wie der alte Mann geschminkt und verkleidet sein wird. Die Darstellung des Greises als Symbol für die Zukunft des Schriftstellers unterstreicht die Verletzlichkeit Aschenbachs und verdeutlicht seine Angst vor dem Unbekannten und der Veränderlichkeit des Lebens. Diese Reaktion würde also den unbewussten Widerwillen des Schriftstellers widerspiegeln, Veränderungen zu

³⁰ Esther K. Bauer. „Masculinity in Crisis: Aging Men in Thomas Mann’s ‘Der Tod in Venedig’ and Max Frisch’s ‘Homo Faber.’” In: *The German Quarterly* 88. 2015. S. 28.

³¹ Kathleen Woodward. „Youthfulness as a Masquerade.” In: *Discourse* 11. 1988, S. 123.

akzeptieren, die eine Bedrohung für seinen Ordnungssinn darstellen könnten. Die Vision des falschen Jünglings, der sich mit viel jüngeren Jungen unterhält, ist also nicht nur ein komisches Detail, sondern nimmt Aschenbachs innere und äußere Verwandlung vorweg, wenn er Tadzio durch die venezianischen Calli folgt. Die Figur führt das Verkleidungsmotiv ein, das am Ende der Novelle in Aschenbachs Figur wiederkehren wird, wenn er sich allmählich selbst in einen falschen Jüngling verwandelt. Der adrett gekleidete alte Mann deutet seine spätere künstliche Verjüngung voraus und „nimmt Aschenbachs spätere Liebesverfallenheit und Entwürdigung allegorisch vorweg“.³² Der Schriftsteller ahnt jedoch nicht, dass ihm diese Erniedrigung noch bevorsteht. Somit, wie L. Sundheimer betont, fungiert diese Figur „als eine Art zeitverschobenes Alter Ego des Protagonisten“.³³

Wie die Wissenschaftlerin Esther Bauer hervorhebt, versucht der falsche Jüngling, und wie wir später analysieren werden, Aschenbach, die privilegierte Rolle des Jünglings zu spielen, um Erfahrungen von Altersdiskriminierung zu vermeiden. Doch durch seine Verkleidung versucht er gleichzeitig, die Idee zu unterlaufen, dass Physiologie oder Chronologie das soziale Alter bestimmen sollten.³⁴

Symbole wie die rote Krawatte, die der alte Mann trägt, finden sich in der Szene der Verjüngung des Schriftstellers wieder. Dieses Detail mag unwichtig erscheinen. Dieses scheinbar unbedeutende Accessoire, das die beiden tragen, ist jedoch bedeutsam, denn Krawatten in dieser Farbe waren von der Jahrhundertwende bis in die 1920er Jahre eine Art Kennzeichen für männliche Homosexualität.³⁵ Darüber hinaus ist sein unangenehmes Verhalten durch eindeutige sexuelle Anspielungen gekennzeichnet: „Er leckt die Mundwinkel, und die gefärbte Bartfliege an seiner Greisenlippe sträubt sich empor“ (42). Bevor er das Schiff verlässt, kann sich Aschenbach den Zudringlichkeiten des schrecklichen alten Mannes nicht entziehen: „unsere Komplimente dem Liebchen, dem allerliebsten, dem schönsten Liebchen . . .“ (ebd.). Nach Tobins Ansicht deutet er mit

³² Hans-Georg Schede. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Reclam Verlag. Stuttgart. 2005. S. 23.

³³ Lena Sundheimer. *Wandlungen der Unterwelt bei Thomas Mann und James Joyce*. Diss. Universitäts- und Landesbibliothek Bonn. 2013. S. 43.

³⁴ Esther K. Bauer. „Masculinity in Crisis“. S. 28.

³⁵ Robert D. Tobin. *Queering Thomas Mann's Der Tod in Venedig*. In: Stefan Börnchen, Georg Mein, Gary Schmidt (Hrsg.). *Thomas Mann: Neue Kulturwissenschaftliche Lektüren*. Brill Fink Verlag. München. 2012. S. 74.

diesem Substantiv an, dass Aschenbach zu seiner Gruppe von Menschen mit abweichenden sexuellen Neigungen gehören könnte.³⁶

Darüber hinaus könnte dieser Ekel auch aus der Angst des Protagonisten herrühren, gewisse Aspekte seiner selbst und unterdrückte Wünsche und Gefühle zu entdecken. Die Verkleidung des alten Mannes könnte die soziale Maske verdeutlichen, die Aschenbach in seinem Alltag trägt und hinter der sich einige verborgene und komplexere Aspekte seiner Identität verbergen, die über die starren sozialen Normen hinausgehen. Sein ganzes Leben lang hat sich der Schriftsteller gegen einen Prozess der Selbsterkundung gewehrt, der die Anerkennung dunklerer Züge impliziert, hauptsächlich aufgrund der Angst vor sozialer Verurteilung. Die Figur des falschen Jünglings löst auch deshalb Ekel in ihm aus, da sie ihn zwingt, sich mit seiner eigenen Komplexität auseinanderzusetzen.

Wie erwähnt, ist Aschenbach über das Erscheinungsbild dieser Figur schockiert, weil er seine wahre Identität verleugnet. Dies ist eine verständliche Reaktion eines Schriftstellers, der stark an starre gesellschaftliche Normen und Verhaltenserwartungen gebunden ist. Analysiert man diese Reaktion jedoch genauer, kann man feststellen, dass die Figur des Greises eine Art Spiegel darstellt, der die Komplexität des inneren Selbst des Künstlers widerspiegelt und ihn dazu drängt, die weniger bekannten Aspekte seiner Identität zu erkunden. So offenbart sie einerseits einen Konflikt zwischen dem Streben nach äußerer Konformität und dem Wunsch, die innere Authentizität zu erkunden. Andererseits entspringt Aschenbachs Abneigung der Furcht vor unvermeidlichen zukünftigen Veränderungen. Beides deutet auf das Bewusstsein oder die Angst vor einer Seite des Selbst hin, die noch entdeckt werden muss.

Aschenbachs Begegnung mit dieser Figur verdeutlicht die Komplexität der Geschlechteridentitäten und stellen die binären Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit in Frage.

2.4 Der Gondolier

Nachdem er das Schiff verlassen hat, steigt Aschenbach in die Gondel, die ihn in die aus dem Meer aufsteigende Stadt bringen wird. Auf der Gondel erlebt Aschenbach eine ungewohnte Gelassenheit: „Genuß einer so ungewohnten als süßen Lässigkeit“ (43).

³⁶ Ebd. S. 73.

Dies steht in deutlichem Gegensatz zu seinem früheren, von Disziplin und Selbstbeherrschung geprägten Leben.

Die physische Stärke des Gondolieres und sein entschlossenes, autoritäres Verhalten bedrohen die Männlichkeit des Schriftstellers:

Es war ein Mann von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie, seemännisch blau gekleidet, mit einer gelben Schärpe gegürtet und einen formlosen Strohhut, dessen Geflecht sich aufzulösen begann, verwegen schief auf dem Kopfe. Seine Gesichtsbildung, sein blonder, lockiger Schnurrbart unter der kurz aufgeworfenen Nase ließen ihn durchaus nicht italienischen Schlages erscheinen. Obgleich eher schwächling von Leibesbeschaffenheit, so daß man ihn für seinen Beruf nicht sonderlich geschickt geglaubt hätte, führte er das Ruder, bei jedem Schläge den ganzen Körper einsetzend, mit großer Energie. (44-45)

Wie der amerikanische Philosoph V. Venable feststellt, rührt die „Angst“ des Schriftstellers von der Erscheinung des Gondolieres her, dessen verwahrlostes Äußeres seine wahre Identität sowohl vor den Lesern als auch vor Aschenbach verbirgt und seine Lebhaftigkeit und rücksichtslose Frechheit deutlich bedrohlich erscheinen lässt.³⁷ Sogar die Position der beiden in der Gondel drückt diese Diskrepanz in der Autorität der beiden aus: Während der Gondoliere auf dem erhöhten Teil des Schiffes steht, sitzt der Schriftsteller.

Der Schriftsteller ist allein auf der Gondel mit dem „sonderbar unbotmäßigen, unheimlich entschlossenen Menschen“ (46), der einem von ihm nicht gewünschten Weg einschlägt. Aschenbach findet „die schroffe, überhebliche, einem Fremden gegenüber so wenig landesübliche Art des Menschen“ (45) inakzeptabel und unleidlich. Er ist machtlos in dieser unvorhergesehenen Situation, die im krassen Gegensatz zu seiner üblichen Starrheit und Rationalität steht. Allerdings, wie G. Schmidt feststellt:

Aschenbachs Gefühl von Hilflosigkeit gegenüber dem Gondoliere - gekoppelt an einen heimlichen Genuss - zeugt doch gerade von einer Angst vor der Entmännlichung und Entmachtung, die in Verbindungen mit homoerotischen Phantasien vorkommt.³⁸

Obwohl er die Absichten des Gondolieres nicht kennt, ist er eher von der Ungewissheit und dem Unerwarteten fasziniert: „es war das Klügste, den Dingen ihren Lauf zu lassen, und es war hauptsächlich höchst angenehm“ (46). Die Haltung des Protagonisten deutet auf seine unbewusste Neigung hin, etwas Neues zu erleben.

³⁷ Vernon Venable. „Poetic Reason In Thomas Mann.“ In: *The Virginia Quarterly Review* 14. 1938. S. 68.

³⁸ Gary Schmidt. *Literarische Deutungen eines Lebens und biographische Interpretationen eines Textes: Der Tod in Venedig in Thomas-Mann-Biographien*. In: C. Klein (Hrsg.). *Grundlagen der Biographik*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart. 2002. S. 157.

Das Beharren des Gondolieres darauf, die Gondel gegen Aschenbachs Willen zum Lido zu lenken, schafft einen Machtkonflikt, der die Männlichkeit des Protagonisten in Frage stellt. Obwohl der Schriftsteller sich bemüht, den Anschein von Selbstbehauptung und Beherrschung aufrechtzuerhalten, handelt es sich, wie I.M. Ezergailis feststellt, lediglich um ein atavistisches Ritual, eine pflichtbewusste Erfüllung erinnerter Konventionen.³⁹ Er unterwirft sich der Autorität des brutal wirkenden Gondolieres: da er sich dem Mann gegenüber machtlos fühlt, sitzt er regungslos auf dem Gondelsitz.

Er lässt die Ereignisse ihren Lauf nehmen. Aschenbach zeigt seine Passivität vor allem dann, wenn er die Möglichkeit in Betracht zieht, sich in den Fängen eines Verbrechers zu befinden. Der Schriftsteller zeigt eine merkwürdige Anfälligkeit für die Faszination des Verbrechers: „Die Vorstellung einem Verbrecher in die Hände gefallen zu sein, streifte träumerisch Aschenbachs Sinne, -unvermögend, seine Gedanken zu tätiger Abwehr aufzurufen“ (46). Seine Sorglosigkeit spiegelt laut Tobin sowohl das „gefährliche Leben“ von Aschenbachs Helden, des „geborenen Betrügers“, als auch das Leben der Homosexuellen am Ende des 19. Jahrhunderts wider, die ständig von Erpressung bedroht waren.⁴⁰

Der Gondoliere, der keine Konzession besitzt, ist auf der realistischen Ebene ein Betrüger und auf der mythischen Ebene eine Charon-Figur, die Aschenbach in den Hades führt. In dieser Szene werden die Zerbrechlichkeit und Verletzlichkeit des Schriftstellers deutlich. Aschenbachs strenge Disziplin wird durch die Stärke und Frechheit des Gondolieres bedroht. Der Machtkonflikt zwischen den beiden stellt die Männlichkeit des Protagonisten in Frage und verdeutlicht seine Verletzlichkeit angesichts des Unerwarteten. Die Szene zeigt eine innere Spannung des Schriftstellers zwischen dem Wunsch nach Selbstbeherrschung und der Faszination für das Unbekannte. Darüber hinaus zwingt Aschenbachs Gefühl der Machtlosigkeit, verbunden mit einer angedeuteten homosexuellen Anziehung zu dem Gondoliere, ihn dazu, sich mit sich selbst auseinanderzusetzen.

³⁹ Inta M. Ezergailis. *Male and Female*. S. 57.

⁴⁰ Robert D. Tobin. *Why Is Tadzio a Boy?*. S. 225.

2.5 Der Straßensänger

Die Reihe der Todesfiguren wird vom Straßensänger vervollständigt. Er gehört zu einer kleinen Gruppe von vier Straßensängern, die im Vorgarten des Gasthofes auftreten, um die Gäste zu unterhalten. Schwächling gebaut und mager, mit roten Haaren, einer Stupsnase und einem großen Adamsapfel stellt er die endgültige Metamorphose des „rothaarigen Typ“ (11) und die versteckte sexuelle Versuchung dar.⁴¹

Darüber hinaus ist das Auftreten des Straßensängers, der als Bariton-Buffer und Gitarrist fungiert, von einer eigentümlichen Fremdartigkeit und Zweideutigkeit geprägt:

Sein bleiches, stumpfnäsiges Gesicht, aus dessen bartlosen Zügen schwer auf sein Alter zu schließen war, schien durchpflügt von Grimassen und Laster, und sonderbar wollten zum Grinsen seines beweglichen Mundes die beiden Furchen passen, die trotzig, herrisch, fast wild zwischen seinen rötlichen Brauen standen. (117)

Er schien kein Einheimischer zu sein, sondern vielmehr zur „Rasse der neapolitanischen Komiker [...], brutal und verwegen, gefährlich und unterhaltend“ (117) zu gehören.

Seine unheimliche und abstoßende Erscheinung erinnert an den falschen Jüngling, den Aschenbach auf dem Schiff nach Venedig traf. Die beiden haben eines gemeinsam: Sie bedienen sich der Verkleidung und der Täuschung. So wie der alte Mann sein wahres Aussehen durch Schminke verbirgt, so verbirgt der Sänger seine Krankheit, indem er während seines Auftritts vorgibt, fröhlich zu sein. Tatsächlich könnte der Kohlengeruch, der von seiner Kleidung ausgeht, darauf hindeuten, dass der Sänger infiziert ist. Allerdings ist der Straßensänger, wie von Benno von Wiese betont, auch durch Clownerie und Grimassenschneiden mit dem geschminkten Greis verbunden;⁴² tatsächlich gibt es eine Handlung, die sich in der Novelle wiederholt: wenn der Gitarrist seine Zunge schlüpfrig im Mundwinkel spielen lässt.

Die Haltung des Straßensängers ist einerseits frech und anmaßend. Beim Sammeln von Münzen achtet er jedoch darauf, eine gewisse Distanz zum Publikum, zu den „Anständigen“ (118) zu wahren. Daher wirkt er in dieser Szene demütig und kriecherisch. Das alberne Lied, das er mit seiner Gruppe vorträgt „gewann in seinem Munde, durch sein Mienenspiel, seine Körperbewegungen, seine Art, andeutend zu blinzeln und die Zungen schlüpfrig im Mundwinkel spielen zu lassen, etwas Zweideutiges, unbestimmt

⁴¹ Harry Slochower. „Thomas Mann's 'Death in Venice.'“ In: *American Imago* 46. 1989. S. 270-271.

⁴² Benno von Wiese. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Bagel Verlag, Düsseldorf. 1959. S.321.

Anstößiges“ (117). In seinem letzten Lied singt er einen Lachrefrain, der so künstlich und falsch ist wie der Sänger selbst. Dieser Refrain entwickelt sich zu einem grotesken Chaos und das Lachen wird zu Schreien. Sie wirken ansteckend auf das Publikum, das beginnt, gemeinsam mit dem Straßensänger zu lachen. Ihr künstliches Lachen war „Hohngelächter“ (120). Der Straßensänger ist sich der Dekadenz und Degradierung bewusst, in der sich die Stadt Venedig aufgrund der Cholera befindet. Der Ausnahmezustand führte zu einer gewissen Entsittlichung der unteren Schichten, die sich in „Unmäßigkeit, Schamlosigkeit und wachsender Kriminalität“ (127) äußerte. Er spottete über die Ahnungslosigkeit der Gesellschaft, die sich zu infizieren drohte. Wie der Germanist Benno von Wiese feststellt, „ist wie ein mythisches Hohngelächter der Hölle, das sich der gesamten Umwelt hemmungslos mitteilt“.⁴³ Aschenbach reagiert mit Abscheu und Unruhe auf diese Szene: „er saß aufgerichtet wie zum Versuche der Abwehr oder Flucht“ (121). Das Chaos und die Dekadenz, die diese Szene kennzeichnen, bedrohen das Selbstvertrauen und das Gefühl der Selbstbeherrschung des Schriftstellers.

Die soeben analysierten Figuren sind sowohl auf einer realistischen als auch auf einer symbolischen Ebene zu verstehen. Aus realistischer Sicht sind sie im Leben Aschenbachs und für die Entwicklung der Handlung unbedeutend. Ihre flüchtige Anwesenheit, ihre kurze Interaktion mit dem Schriftsteller und ihr schnelles Verschwinden weisen auf die unbedeutende Rolle hin, die sie im Verlauf der Handlung spielen. Betrachtet man ihre Verkörperungen als ganz reale Personen, geht ihre Funktion im Text nicht über die einer zufälligen und unbedeutenden Begegnung des täglichen Lebens hinaus. Symbolisch betrachtet, ist ihre Anwesenheit in der Novelle jedoch von entscheidender Bedeutung. Sie verkörpern nämlich den Tod selbst und fungieren als Boten eines unausweichlichen Schicksals.

Thomas Mann hat eine neue Technik zur Nutzung der poetischen Bedeutung entwickelt: „a technique in which no symbol is allowed univocal connotation or independent status, but refers to all the others and is bound rigorously to them by means of a highly intricate

⁴³ Ebd.

system of subtly developed associations.“⁴⁴ Die Fähigkeit des Autors der Novelle, die Bedeutung der Todesfiguren zu verschleiern und den Protagonisten daran zu hindern, ihre Bedeutung vollständig zu verstehen, ermöglicht eine tiefere Lektüre. Im Laufe des Textes werden sie dem Helden implizit offenbart, ohne dass er sich dessen bewusst ist. Daher sind sie beim ersten Lesen auch für den Leser unklar, der ihre Bedeutung anhand von Hinweisen und Symbolen, die im Text verstreut sind, erschließen muss. Diese stilistische Wahl verleiht der Handlung ein geheimnisvolles und komplexes Element, da der Leser aufgefordert wird, über die Natur dieser Symbolik tiefer nachzudenken. Nach der Identifizierung dieser Symbole werden sie zu einer einzigen paradoxen Bedeutung verschmolzen. In der Novelle sind diese scheinbar völlig unverbundenen Todesfiguren durch eine geheime Verwandtschaft miteinander verbunden:

Von dem Augenblick an, da Aschenbach seinen Spaziergang durch den Englischen Garten unternimmt, bis zu seinem Zusammenbruch am venezianischen Strand hängt alles in einem Netz notwendiger Beziehungen zusammen.⁴⁵

Diese Figuren, die scheinbar nur dazu dienen, die Atmosphäre des Textes zu erzeugen, und die in keinerlei Beziehung zueinander und zur Entwicklung der Handlung zu stehen scheinen, bilden in der Tat die Struktur ihrer Entwicklung.⁴⁶

Im Folgenden wird die symbolische Verbindung zwischen den Todesfiguren analysiert, die auf eine tiefe Verwandtschaft hinweist. Die Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Figuren werden erklärt. Analysiert man das Verhalten und das äußere Erscheinungsbild (Kleidung, Accessoires) dieser „Todesboten“, die Aschenbachs Männlichkeit im Laufe der Novelle in Frage stellen, so stellt man fest, dass sie ähnliche oder gleiche Elemente aufweisen:

Alle drei geben sich herrisch, anmaßend herausfordernd, ein Zug von Brutalität ist ihnen eigen. Je geringer ihre soziale Stellung scheint, um so provokanter gebärden sie sich. Der Wanderer läßt es bei abweisendem Blickkontakt, der Gondolier ignoriert reaktionslos die Wünsche seines Fahrgastes und der dem Bettlerdasein nahestehende Straßenmusikant

⁴⁴ Vernon Venable. „Poetic Reason In Thomas Mann.“ S. 64. „Eine Technik, bei der keinem Symbol eine eindeutige Konnotation oder ein unabhängiger Status zugestanden wird, sondern das Symbol auf alle anderen verweist und durch ein hochkomplexes System subtil entwickelter Assoziationen strikt an sie gebunden ist.“

⁴⁵ Terence J. Reed. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*. S. 152.

⁴⁶ Vernon Venable. „Poetic Reason In Thomas Mann.“ S. 65.

treibt es bis zu offener Verhöhnung des sozial weit höherstehenden Hotelgastes. Gleich ist ohne Zweifel ihre Funktion. Sie begleiten Aschenbach auf dem Wege ins Chaos.⁴⁷

Untersucht man diese Figuren körperlich genauer, erkennt man, dass sich die Eigenschaften des Fremden in dem Straßensänger widerspiegeln. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden sind zahlreich: beide sind bartlos und mager, haben rotes Haar und rötliche Brauen, einen hageren Hals und einen großen Adamsapfel. Darüber hinaus, haben sowohl der Wanderer als auch der Gondoliere und der Straßensänger eine kurze aufgeworfene, stumpfe Nase. Außerdem lässt der Straßensänger, wie oben erwähnt, seine Zunge in den Mundwinkel spielen, genau wie der falsche Jüngling. Was die Kleidung betrifft, so trägt der falsche Jüngling einen gelblichen Anzug, ähnlich dem des Fremden am Friedhof. Darüber hinaus tragen sowohl der falsche Jüngling als auch der Gondoliere, der Aschenbach nach Venedig bringt, einen Strohhut, der dem des fremden Wanderers ähnelt.

Außerdem zeigen drei dieser Figuren für kurze Zeit ihre Zähne. Zu Beginn des Textes erscheinen die Lippen des Fremden „zu kurz, sie waren völlig von den Zähnen zurückgezogen, dergestalt, daß diese, bis zum Zahnfleisch bloßgelegt“ (12-13). Der Gondoliere bleckte vor Anstrengung seine weißen Zähne, während der Straßensänger seine starken Zähne als Zeichen tückischer Unterwürfigkeit entblöbte. Nach Ansicht von B. von Wiese ähneln ihre Gesichter in diesem kurzen Augenblick Totenköpfen.⁴⁸

Ein weiteres Element, das alle die Figuren verbindet, ist die Fremdheit. Der Fremde in München war „durchaus nicht bajuwarischen Schlage“ (11), der Straßensänger schien „von der Rasse der neapolitanischen Komiker“ (117) und die Gesichtszüge des Gondolieres „ließen ihn durchaus nicht italienischen Schlages erscheinen“ (45).

Diese Figuren führen ein Leben ohne Regeln und Gewissheit. In diesem dekadenten Kontext verkörpert jeder von ihnen eine Art der Auflehnung gegen die Normalität und stellt die gesellschaftlichen Konventionen und Gewissheiten in Frage, die Aschenbach zuvor akzeptiert hatte. Das Aussehen dieser Figuren hat etwas Groteskes und Unheimliches an sich; laut von Wiese haben alle diese Figuren etwas Seltsames an sich und scheinen in der Welt isoliert zu sein.⁴⁹ Jeder von ihnen verkörpert eine Besonderheit

⁴⁷ Hans Gehrke; Martin Thunich. *Thomas Mann, Tonio Kröger und Der Tod in Venedig. Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge*. Beyer Verlag. Hollfeld. 1985. S. 72.

⁴⁸ Benno von Wiese. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. S. 316.

⁴⁹ Ebd. S. 315.

oder eine Abweichung von der Norm und stellt diese Seltsamkeit auf unterschiedliche Weise dar: Nicht nur ihr äußeres Erscheinungsbild ist seltsam, sondern auch ihr exzentrisches Verhalten oder ihre ungewöhnlichen Einstellungen. Der Leser bemerkt gewisse Parallelen zwischen diesen Figuren: sie haben meist etwas „Kühnes, ja Freches, sind aber auch wieder hart, schwächig und dürr.“⁵⁰

Wie bemerkt, sind diese Figuren dem Schriftsteller für einen kurzen Augenblick sehr nahe. Allerdings lösen sie sich wieder in Nichts auf: Der seltsamen Fremden wird vom Straßentrubel verschluckt, der Gondoliere von der Lagune, der Straßensänger vom nächtlichen Garten und von dem falschen Jüngling ist nicht einmal bekannt, ob er in Venedig gelandet ist.

Darüber hinaus sind diese Figuren, die der Unvernunft und der Ungewissheit frönen, nichts anderes als Verdichtungen von Aschenbachs Innerem. Sie haben nur deshalb Macht über ihn, weil sie aus seinem Unbewussten aufsteigen.⁵¹ I. Traschen stellt fest, dass die Todesfiguren die wechselnden Formen seines Unbewussten sind: Der Schriftsteller begegnet derselben Person nicht nur in verschiedenen Formen, sondern auch in verschiedenen Stadien der Jugend, parodiert im Fall des jungen Greises.⁵²

Wie erklärt, verdeutlicht Aschenbachs Begegnung mit jeder dieser Figuren das problematische Verhältnis des Schriftstellers zu seiner Männlichkeit und seinem männlichen Körper. Aschenbach erlebt eine Bedrohung, wenn er sich in der Gegenwart dieser Menschen befindet. In jeder Szene befindet sich der Schriftsteller entweder allein in ihrer Gesellschaft (wie beim Gondoliere und dem Wanderer am Friedhof) oder in unmittelbarer Nähe (wie beim Straßensänger) oder in einem Raum, dem er nicht entfliehen kann, wie z. B. dem Schiff (bei dem alten Gecken, aber auch beim Gondoliere). In all diesen Fällen ist der Schriftsteller nicht in der Lage, seine Herrschaft über den von ihm besetzten Raum zu behaupten. Die soziale Stellung des Schriftstellers, seine Selbstbeherrschung und Disziplin erweisen sich als unzureichend. In diesen Szenen wird deutlich, wie schwierig es für den Schriftsteller ist, mit ungewöhnlichen Situationen umzugehen.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Ebd. S. 312.

⁵² Isadore Traschen. „The Uses Of Myth In ‘Death In Venice’“. S. 170.

3. Tadzio als androgyne Figur

Der vierzehnjährige Tadzio verkörpert in vielerlei Hinsicht das Ideal des Androgynen. Er wird mit zarten Gesichtszügen und einer fast ätherischen Schönheit beschrieben und entzieht sich einer strengen Geschlechtszuordnung. Seine Figur verkörpert eine Kombination aus männlichen und weiblichen Merkmalen und erzeugt eine Zweideutigkeit, die die Hauptfigur, Gustav von Aschenbach, fasziniert. Vor der Analyse der Darstellung des Androgynen in *Der Tod in Venedig* ist es notwendig, den Begriff "Androgynie" einzuführen. Der Begriff „androgyn“ ist griechischen Ursprungs und setzt sich aus den beiden Wörtern „andros“ (Mann) und „gynä“ (Frau) zusammen. "Androgyn" bezeichnet dasjenige, was zugleich „männlich“ und „weiblich“ ist. Männlichkeit und Weiblichkeit, die im Allgemeinen als zwei entgegengesetzte Merkmale menschlichen Seins betrachtet werden, werden als in einer Person vereint vorgestellt. Dieses Konzept hat seine Wurzeln im platonischen Mythos, der besagt, dass die Menschen ursprünglich sowohl männliche als auch weibliche Merkmale hatten. Sie wurden jedoch von Zeus wegen ihres Übermuts in zwei Hälften zerteilt. Daher sind sie auf ewig dazu bestimmt, nach der Vereinigung mit ihrer verlorenen Hälfte streben. Eine andere mythische Darstellung des Androgynen findet sich in der Figur des Hermaphroditus, dem schönen Sohn von Aphrodite und Hermes. Dem Mythos zufolge verliebte sich die Nymphe Salmacis unerwidert in ihn. Um seine Liebe zu erhalten, betete sie zu den Göttern, ihre Körper zu vereinen. Sie erfüllten ihren Wunsch und ihre Körper wurden verschmolzen. Der Hermaphrodit gilt nämlich als Symbol der Androgynie. Tatsächlich wird er insbesondere in der hellenistischen Zeit allgemein mit weiblichen Brüsten und männlichen Genitalien dargestellt.⁵³

Um 1900 wurde Androgynität gemeinhin als Effemination übersetzt.⁵⁴ In dieser Zeit wird Androgynität als Störung betrachtet. Nicht die Idee der Versöhnung und Komplementarität, von neuhumanistisch nobilitierter Androgynität, dominiert, sondern die einer gesellschaftlichen und kulturellen Störung als Effeminierung des einzelnen und

⁵³ Jenny March. *Cassel's Dictionary of Classical Mythology*. Cassel & Co Verlag. London. 2001. S. 388.

⁵⁴ Vgl. Josef Halban. „Die Entstehung der Geschlechtscharaktere. Eine Studie über den formativen Einfluss der Keimdrüse“. In: *Archiv für Gynäkologie* 70. 1903. S. 290.

des Volkskörpers.⁵⁵ War der Androgyne vor 1850 ein Symbol für Brüderlichkeit und Solidarität, so wurde er am Ende des Jahrhunderts zu einem Symbol für Laster und sexuelle Perversion.⁵⁶ Der Wandel des Konzepts des Androgynen während des 19. Jahrhunderts spiegelt die zunehmende Wichtigkeit wider, die der deutlichen Trennung zwischen den Geschlechtern zu dieser Zeit beigemessen wurde. Um die Jahrhundertwende wurden die hegemonialen idealen Geschlechterpositionen, die als klar und vernünftig galten, in Frage gestellt. Wie George L. Mosse hervorhebt, war das androgyne Ideal der vollkommenen Harmonie jedoch bei vielen Künstlern, insbesondere bei den Homosexuellen, noch vorhanden.⁵⁷ Sie betrachteten das Androgyne als ein Symbol für Jugend, Anmut und Schönheit, das eine sich ständig verändernde sexuelle Identität widerspiegelt. Das Ideal eines zarten, jugendlichen, weiblichen Körpers wurde hier mit männlichen Genitalien kombiniert, die die männliche Kraft darstellen.⁵⁸ Trotz der gesellschaftlichen Veränderungen entstand also in der Jahrhundertwende ein wachsendes Interesse für das androgyne Motiv in der Literatur.

Tadzios Schönheit spiegelt nicht die Geschlechterstereotypen der Jahrhundertwende wider, sondern enthält Elemente, die als zeitlos und universell angesehen werden können. Die körperliche Darstellung des 14-Jährigen enthält oft Merkmale, die sowohl mit Männern als auch mit Frauen assoziiert werden können:

Das englische Matrosenkostüm, dessen bauschige Ärmel sich nach unten verengerten und die feinen Gelenke seiner noch kindlichen, aber schmalen Hände knapp umspannten, verlieh mit seinen Schnüren, Maschen und Stickereien der zarten Gestalt etwas Reiches und Verwöhntes. Er saß, im Halbprofil gegen den Betrachtenden, einen Fuß im schwarzen Lackschuh vor den andern gestellt, einen Ellenbogen auf die Armlehne seines Korbsessels gestützt, die Wange an die geschlossene Hand geschmiegt, in einer Haltung von lässigem Anstand und ganz ohne die fast untergeordnete Steifheit, an die seine weiblichen Geschwister gewöhnt schienen. (53)

Die weiblichen Elemente in Tadzios Kleidung, wie die Puffärmel, die Schleife, die Borten und die Stickereien, dienen als visuelle Elemente, die auf eine gewisse Zartheit und ästhetische Raffinesse hinweisen. Der Junge wird mit traditionell weiblich kodierten

⁵⁵ Ursula Geitner. „Männer, Frauen und Dionysos um 1900: Aschenbachs Dilemma“. In: *Kritische Ausgabe* 1. 2005. S. 6.

⁵⁶ A. J. L. Busst. *The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century*. In: Ian Fletcher (Hrsg.). *Romantic Mythologies*. Routledge Verlag. London. 1967. S. 38-39.

⁵⁷ George L. Mosse. *Das Bild des Mannes*. S. 92.

⁵⁸ L. S. A. M. von Römer. *Über die androginische Idee des Lebens*. In: Magnus Hirschfeld (Hrsg.). *Jahrbuch für Sexuelle Zwischenstufen*. Vol. 5. Max Spohr Verlag. Leipzig. 1903. S. 921.

physischen Eigenschaften wie Weichheit und Zärtlichkeit ausgestattet. Darüber hinaus trägt die Beschreibung von Tadzios sichtbaren Körperteilen zur Charakterisierung der Figur als Androgyne mit einer fast ätherischen Schönheit bei. Schmale Hände und feine Gelenke sind körperliche Merkmale, die traditionell mit Weiblichkeit und Jugend assoziiert werden, und ihre Beschreibung trägt zu einem Bild von Tazio als zarter Figur bei. Diese Details stehen im Einklang mit Tadzios Wahrnehmung als Verkörperung idealer Schönheit und klassischer Kunst. Außerdem sieht sein langes, lockiges Haar, das sich in den Nacken lockt, aus, als wäre es nie geschnitten worden. Dieses Bild erweckt ein Gefühl von Natürlichkeit und Reinheit und deutet auf jugendliche Unschuld hin. Ein weiteres Element der Weiblichkeit wird durch ihre Körperhaltung vermittelt. Tazio nimmt nicht die starre Haltung seiner Schwestern ein, sondern eine Haltung von gelassener Anmut, die durch den Begriff "lässig" auf die weibliche Welt verweist.⁵⁹

Tazio ist ausschließlich von Frauen umgeben: seiner Erzieherin, seiner Mutter und seiner drei Geschwister. Sie überschütten den 14-Jährigen mit Aufmerksamkeit und verwöhnen ihn, nur aufgrund seiner Jugend und seiner besonderen Schönheit. Dies steht in krassem Gegensatz zur strengen Erziehung, die den Mädchen zuteil wurde und die sich auch in ihrem äußeren Erscheinungsbild widerspiegelt. Tadzios Schwestern werden als anonyme, charakterlose Figuren dargestellt, deren formlose Erscheinung sie in Aschenbachs Augen nicht voneinander unterscheiden lässt: ihre Herrichtung „war bis zum Entstellenden herb und keusch“, sie hatten „nonnenhaft leer[e] und nichtssagend[e]“ Gesichter und trugen „eine gleichmäßig klösterliche Tracht“ (52), die jede Gefälligkeit verhinderte und unterdrückte. Dieser Kontrast hebt Tadzios Rolle als Ausnahme von der Monotonie und Mittelmäßigkeit seiner Umgebung hervor. Seine außergewöhnliche Schönheit macht ihn im Gegensatz zur Banalität seiner Schwestern zu einer strahlenden und lebendigen Figur. Außerdem sieht der Junge im Gegensatz zum ungeschlechtlichen Aussehen der Mädchen außerordentlich weiblich aus. Wenn Tazio mit seiner Familie zusammen ist, unterscheidet Aschenbach die Grenzen des Jungen von allen anderen.

⁵⁹ Ina Miske Ezergailis. *Male and Female: An Approach to Thomas Mann's Dialectic*. S. 61.

In einer Epoche und Gesellschaft, in der starre und traditionelle Normen die Geschlechterrollen klar definieren, zeichnet sich die Figur des Tadzio durch seine Zweideutigkeit, durch seine Unbestimmtheit aus. Das macht ihn verführerisch für Aschenbach, der sich nach dem Unerwarteten und Unkonventionellen sehnt, da Tadzio eine Gelegenheit darstellt, diese Normen in Frage zu stellen und etwas Neues zu erleben. Der 14-jährige Tadzio wird mit Eigenschaften dargestellt, die traditionell mit verführerischen Frauenfiguren assoziiert werden. Indem er eine zerstörerische Anziehungskraft auf Aschenbach ausübt, agiert er als "homme fatal". Die Übernahme einer traditionell weiblichen Rolle durch Tadzio hebt auch die Zwangsheterosexualität auf.⁶⁰ Wie Ralph Tegtmeier betont:

Ähnlich wie die Figur der *Femme fatale*, ist auch der Androgyn in diesem Punkt eine äußerst vieldeutige Erscheinung. Sein Überhobensein über die gewöhnliche Sexualität, seine Freiheit von der Bindung an den Kampf der Geschlechter vermittelt ihm eine Qualität der Distanz, die oft mit der erotischen Grausamkeit der *Femme fatale* eine seltsame Beziehung eingeht.⁶¹

Die Figur des 14-Jährigen verkörpert eine Zweideutigkeit, die ihn für den Protagonisten der Novelle verführerisch macht. Seine Androgynität, seine rätselhafte Schönheit und seine unklare Sexualität verleihen ihm etwas Geheimnisvolles, das Aschenbachs Verlangen und Angezogenensein noch verstärkt. Daher trägt gerade die Unbestimmtheit von Tadzios Sexualität zu seiner Anziehungskraft bei. Doch was das Androgyne so verführerisch macht, ist auch das, was es unerreichbar macht. Es ist eine Figur, die tiefe Leidenschaften und fleischliche Begierden weckt, aber nie ermöglicht, sie vollständig zu erfüllen. Es ist auch diese Unnahbarkeit, die ihn zu einer "unmöglichen" Figur macht, die die Leidenschaft der Hauptfigur antreibt. Seine Anwesenheit ist eine ständige Quelle der Anziehung und Sehnsucht, aber auch der Frustration und Unzufriedenheit, da er für Aschenbach immer unerreichbar bleibt:

Seine Dämonie als erotisches Prinzip gewinnt der Androgyn dabei vor allem durch den Aspekt der Unerfüllbarkeit allen erotischen Verlangens. Er ist mithin eine ‚unmögliche‘ Gestalt, eben ein ‚unwirklicher Sexus‘, ruft Triebe und Verlangen wach, ohne sie stillen zu können oder zu dürfen.⁶²

⁶⁰ Christina Markoudi. „Homosexuelle Wege der Identitätsfindung in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*“. In: *Revista de Filología Alemana* 16. 2008. S. 149.

⁶¹ Ralph Tegtmeier. *Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècles*. In: Ursula Prinz (Hrsg.). *Androgyn - Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Reimer Verlag. Berlin. 1986. S. 116.

⁶² Ebd.

Auch die US-amerikanische Soziologin Camille Paglia bezeichnet Tadzio als „Androgyn“.⁶³ Ihr zufolge verkörpert der Knabe das, was sie als „the beautiful boy“ bezeichnet. Mit diesem Begriff bezeichnet sie eine Figur mit folgenden Eigenschaften in der griechischen Antike: ein Androgyne- eine Figur, die gleichzeitig männlich und weiblich ist - der eine männliche Muskulatur, aber auch Weiblichkeit besitzt. Immer bartlos, diese Figur war wie eingefroren in der Zeit. Seine Schönheit konnte nicht lange währen und wurde daher von der apollinischen Skulptur vollständig eingefangen. Er war begehrt, aber nicht begehrend und besetzte eine vor- oder übergeschlechtliche Dimension, das griechische Schönheitsideal.⁶⁴ Wie Robert Aldrich feststellt, war das Androgyne, das zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen liegt, sowie der Jugendliche, der sich in einer Übergangsphase zwischen Kindheit und Erwachsensein befindet, für die Griechen von gewisser Faszination.⁶⁵ Die androgyne Figur wurde als ebenso sinnlich empfunden wie die erwachsenen Figuren, sowohl die männlichen als auch die weiblichen.

Darüber hinaus steht die androgyne Schönheit des Jungen in starkem Kontrast zu Aschenbachs alterndem Körper. Diese Kluft lässt Aschenbach seine eigene Vergänglichkeit und Unvollkommenheit erkennen und bringt ihn dazu, sich mit seiner eigenen Sterblichkeit auseinanderzusetzen.

Tadzio, mit seiner jugendlichen Androgynität, übernimmt eine wichtige symbolische Rolle bei der Erfüllung von Aschenbachs Bedürfnis, weibliche Aspekte in sein Leben zu integrieren. Ihre androgyne Schönheit und Anmut stellen ein idealisiertes Bild des Weiblichen dar, das der Schriftsteller sucht. Tadzios Jugendlichkeit und Zartheit in Kombination mit seiner Androgynität machen ihn zu einem starken Symbol für die Weiblichkeit, die Aschenbach in seinem Leben vermisst. Mit jugendlicher Schönheit kann er, im Vergleich zu seinen weniger androgyn konnotierten Geschwistern und dem Schriftsteller, dieses Bedürfnis ausfüllen, ohne dabei selbst aktiv handeln zu müssen.⁶⁶ Seine reine Anwesenheit erfüllt diesen Zweck, indem sie von Aschenbach mit einem

⁶³ Camille Paglia. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Verlag. London und New Haven. 1992. S. 596.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 110; 114; 115; 118;

⁶⁵ Robert Aldrich. *The Seduction of the Mediterranean*. S. 20.

⁶⁶ Lioba Schlösser. *Perspektiven filmischer Überwindung der bipolaren Geschlechternorm durch Rekurs auf mythisches Potenzial*. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 2023. S. 196.

Gefühl von Vollkommenheit erfüllt. Wie Lioba Schlösser erklärt: „Alles, was der harten, klaren Realität entgegensteht und somit in die Sphäre des Heiligen gehört, wird durch Tadzios kindliche und platonische Androgynie symbolisiert.“⁶⁷

Tadzios Alter deutet darauf hin, dass er sich mitten in der Pubertät befindet, also in einer Übergangsphase, in der er die ersten physischen Veränderungen in Bezug auf seine Sexualität erlebt. Gerade weil sich der Junge in einem Zwischenstadium vor der vollen Manifestation einer eindeutigeren Geschlechterdichotomie befindet, stellt er eine Möglichkeit dar, über eine schöne und natürliche Körperlichkeit zu fantasieren:

Der Jüngling bildet, gerade in seiner Unbestimmtheit, eine offene Projektionsfläche für Phantasien von einer natürlichen, schönen Körperlichkeit und freien Subjektivität. Zum anderen können seine Jugend und seine im positiven Sinne verstandene Naivität den über die Antike formulierten Erneuerungsanspruch vertreten. Gleichzeitig wird ihm aufgrund des flüchtigen und labilen Charakters der Adoleszenz ein melancholischer Zug verliehen.⁶⁸

Die Pubertät ist eine Phase schneller und unvermeidlicher Veränderungen, die durch biologische Entwicklung gekennzeichnet ist. Es ist jedoch auch eine Übergangsphase, die uns an die Vergänglichkeit der Jugend erinnert. In der Novelle jedoch, als Aschenbach bemerkt, dass Tadzios Zähne nicht recht erfreulich waren, macht er eine Bemerkung: „Er ist sehr zart, er ist kränklich [...] Er wird wahrscheinlich nicht alt werden.“ (69) Diese Bemerkung über die vermeintliche Unvergänglichkeit von Tadzios jugendlicher Schönheit deutet darauf hin, dass diese Jugendlichkeit möglicherweise nicht dem normalen Prozess des Alterns und des Verfalls unterliegt. Außerdem verkörpert Tazio für Aschenbach die Vollkommenheit, obwohl er sich in einer Übergangsphase befindet. Seine Schönheit und Jugendlichkeit sind so verführerisch, dass Aschenbach den Knaben als bereits vollkommen idealisiert. Daher wird seine jugendliche Unbestimmtheit für Aschenbach zu einem Symbol der Reinheit und Vollkommenheit.

Wie analysiert, spiegelt Tadzios Schönheit nicht die Geschlechterstereotypen der damaligen Zeit wider, sondern enthält Elemente, die als zeitlos und universell gelten können. Seine androgynen Schönheit macht ihn für den Helden der Novelle verführerisch und unterscheidet ihn von seinen Geschwistern und Spielkameraden, indem sie ihm eine

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Mechthild Fend. *Grenzen der Männlichkeit*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2003, S. 47.

Aura der Reinheit und Vollkommenheit verleiht, die Aschenbach sowohl anzieht als auch quält. Schließlich symbolisiert Tadzio eine Zweideutigkeit, die für Aschenbach faszinierend und unerreichbar ist, was seine Besessenheit noch verstärkt.

3.1 Griechische Anklänge

Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewann der männliche Körper durch das erneute Interesse an der griechischen Antike neue Aufmerksamkeit. Dieser Prozess ist stark mit dem Namen Winckelmann verbunden. Johann Joachim Winckelmann, Archäologe und Kunsthistoriker, lobte in seinem ästhetischen Ansatz die antiken griechischen Skulpturen. Er stellte eine enge Verbindung zwischen physischer und moralischer Schönheit her. Nach Ansicht des Kunsthistorikers verkörperten die alten Griechen das Ideal menschlicher Schönheit, und diese körperliche Schönheit wiederum repräsentierte moralische Tugenden. Die Harmonie, Selbstkontrolle und Proportion der griechischen Formen deuteten nach Winckelmann auf einen überlegenen moralischen Charakter hin. Winckelmann trug maßgeblich zu einem Perspektivwechsel in der Betrachtung des männlichen Körpers bei: „Winckelmanns Ideale wurden Teil des Bildungsprozesses, des bürgerlichen Drangs zu Selbsterziehung und Charakterbildung, der in Mitteleuropa gute ‚citoyen‘ hervorbringen sollte.“⁶⁹ Die Skulpturen, die Winckelmann als Exempel wählte, waren meist die von jungen Athleten, die aufgrund ihres Körperbaus und ihrer Haltung Kraft und Virilität verkörperten.⁷⁰ Für Winckelmann wurde die ideale Form durch den männlichen Körper verkörpert:

Da ferner die Menschliche Schönheit, zur Kenntniß, in einen allgemeinen Begriff zu fassen ist, so habe ich bemerkt, daß diejenigen, welche nur allein auf Schönheiten des Weiblichen Geschlechts aufmerksam sind, und durch Schönheiten in unserem Geschlechte wenig, oder gar nicht, gerühret werden, die Empfindungen des Schönen in der Kunst nicht leicht eingebohren, allgemein und lebhaft haben. Es wird dasselbe bey diesen in der Kunst der Griechen mangelhaft bleiben, da die größten Schönheiten derselben mehr von unserm, als von dem andern Geschlechte, sind.⁷¹

⁶⁹ George L. Mosse. *Das Bild des Mannes*. S. 51.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 43.

⁷¹ Johann Joachim Winckelmann. *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*. Hoffmann Verlag. Stuttgart. 1847. S. 227.

In dem Text spielen sowohl Winckelmann als auch Lessing, Kritiker des 18. Jahrhunderts, die sich mit der Natur der Schönheit und ihrer Darstellung in der Kunst befassten, eine Rolle bei Aschenbachs Wahrnehmung von Tadzio.⁷²

Wie R. Tegtmeier feststellt, wird Tadzios Schönheit „auf viel differenziertere Weise „androgynisiert“, indem nämlich die Bezüge zum Mythischen eher unterschwellig oder wie beiläufig angedeutet und in die Schilderung integriert werden“.⁷³ Thomas Mann verwendet eine mystische Darstellung des 14-Jährigen, um eine vordergründige Sexualisierung seiner Androgynität zu vermeiden. Dadurch ist es möglich, in der Schönheit von Tadzio ein Gefühl von Reinheit und Idealisierung zu bewahren, die etwas Höheres und Kunstvolleres ist.

Aschenbach erkennt in dem 14-Jährigen die klassische Schönheit. Als der Künstler den 14-jährigen Jungen zum ersten Mal sieht, assoziiert er Tadzios körperliche Schönheit mit Darstellungen antiker griechischer Skulpturen von Jugendlichen:

Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reinsten Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnlich Geglücktes angetroffen zu haben glaubte. (52)

Vor allem dank der Forschungen von Paul Zanker lässt sich feststellen, dass Aschenbach, wenn er den Kopf von Tadzios mit „griechische Bildwerke aus edelster Zeit“ vergleicht, höchstwahrscheinlich an ein Werk des frühkaiserlichen Klassizismus denkt.⁷⁴ In der Novelle kommt es auch zu einer Gegenüberstellung mit dem Dornauszieher:

Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim Dornauszieher lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken. (53)

Mit „Dornauszieher“ bezieht sich der Schriftsteller auf die Figur eines jugendlichen Hirten, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht, und zwar, wie aus der Beschreibung der Frisur hervorgeht, auf die Bronzestatue in den Kapitolinischen Museen, die mit einem

⁷² Gary Johnson. „'Death in Venice' and the Aesthetic Correlative“. In: *Journal of Modern Literature* 27. 2004. S. 89.

⁷³ Ralph Tegtmeier. *Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècles*. S. 117.

⁷⁴ Vgl. Paul Zanker. *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*. Philipp von Zabern Verlag. Mainz. 1974. S. 33.

klassizistischen Kopf versehen ist.⁷⁵ Elemente des Aussehens des Jungen wie die parischem Marmor gleichende Hautfarbe, die gerade herabfallende Nase, die statuenhafte Erscheinung erinnern an griechische Skulpturen. Außerdem erweckt Tadzios bald friesartige Erscheinung gegen den Hintergrund des Meeres, des Himmels, Fragmente mediterraner Natur zusammen mit der neuen, entspannten Lebensweise das Gefühl vor, mit griechischer Welt in Berührung zu sein.⁷⁶

Für den Schriftsteller ist Tazio wie ein Kunstwerk, das man bewundern kann:

Da er dem Schauenden sein genaues Profil zuwandte, erstaunte dieser aufs neue, ja erschrak über die wahrhaft gottähnliche Schönheit des Menschenkinds. Der Knabe trug heute einen leichten Blusenanzug aus blau und weiß gestreiftem Waschstoff mit rotseidener Masche auf der Brust und am Halse von einem einfachen weißen Stehkragen abgeschlossen. Auf diesem Kragen aber, der nicht einmal sonderlich elegant zum Charakter des Anzugs passen wollte, ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, — das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors, mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden Geringel des Haares dunkel und weich bedeckt. (59)

Alle Attribute, die Winckelmann dem „klassischen“ Werk zuschreibt, sind in der Beschreibung des Jungens versammelt:⁷⁷

Tazio erscheint Aschenbach in Winckelmann-Nachfolge als »Statue«, als Verkörperung nicht nur von Schönheit und Form, nicht bloß sinnend betrachtet, bewundert und hold zur Anbetung aufgerichtet – der schöne Knabe gibt sich Aschenbach zugleich als Ausdruck von »Zucht« zu erkennen.⁷⁸

Aschenbach widmete sein Leben der Kunst und vernachlässigte seine emotionalen Bedürfnisse, um sich ausschließlich der Schaffung von Schönheit zu widmen. Im Gegenteil, Tazio verkörpert diese Schönheit, ohne dass er sich dafür anstrengen musste, sie zu besitzen. Tazio verkörpert „adelige Reinheit, Einfachheit und Ebenmassigkeit der Formgebung“, nämlich das, wozu Aschenbach vermittels des

⁷⁵ Dietrich Boschung. *Der Tod und der Jüngling: Tadzios Antike Präfigurationen*. In: K. Bergdolt, S. Meine, G. Blamberger, Björn Moll u.a (Hrsg.). *Auf schwankendem Grund*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn. 2014. S. 137-138.

⁷⁶ Vgl. Franz H. Mautner. „Die Griechischen Anklänge in Thomas Manns ‘Tod in Venedig.’“ In: *Monatshefte* 44. 1952. S. 21.

⁷⁷ Erich Meuthen. *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 2013. S. 199.

⁷⁸ Ursula Geitner. „Männer, Frauen und Dionysos um 1900“. S. 7.

"Wunders der wiedergeborenen Unbefangenheit" gefunden hatte.⁷⁹ Tadzios Schönheit spiegelt eine natürliche Harmonie wider, frei von jeglicher Künstlichkeit oder bewusster Anstrengung. Da es sich um eine unmittelbare und natürliche Schönheit handelt, ist sie frei von moralischen Qualitäten. Aschenbachs Ästhetik hingegen ist durch eine moralische Prägung gekennzeichnet, da sie durch die Überwindung von Herausforderungen und Schwierigkeiten und das ständige Streben nach Vollkommenheit erreicht wurde. Es war „ein Leben der Selbstüberwindung und des Trotzdem“. Wie Franz Maria Sonner hervorhebt, misstraute Aschenbach diesen natürlichen Unmittelbarkeiten in jeder Hinsicht, da alles, wozu sie fähig sind, unter dem Begriff " Ungenügsamkeit " zusammengefasst werden kann.⁸⁰ Die Frage nach einem möglicherweise verborgenen Schmerz hinter Tadzios Schönheit lässt Aschenbach jedoch über die Möglichkeit nachdenken, die Schönheit des Jungen in einem vertrauteren Kontext zu sehen, wo er mit den Schwierigkeiten des Lebens konfrontiert ist. Er ist sich nicht sicher, ob der Junge wirklich leidet, aber er hat das Bedürfnis, diese Frage zu stellen. In Tadzio begegnet Aschenbach die Unmittelbarkeit der Vollkommenheit, die Sonner als Grenzfall der ästhetischen Ethik bezeichnet hat.⁸¹ Für Aschenbach ist Tadzio zunächst eine lebende Plastik, eine Verkörperung vollkommener und zeitloser Schönheit und assoziiert seine Vollkommenheit mit derselben schöpferischen Kraft, die ihn in seiner schriftstellerischen Arbeit inspiriert.

Wenn Aschenbach auf das antike Griechenland verweist, um die Wirkung des Jungen auf ihn auszudrücken, beginnt er, Parallelen zwischen Tadzios Schönheit und den Idealen der klassischen Ästhetik zu ziehen. Zudem ist der Schriftsteller der Meinung, dass er weder in der Natur noch in der bildenden Kunst eine solche göttliche Schönheit gesehen hat, denn diese Schönheit lässt sich nicht allein auf die Grenzen seines Intellekts zurückführen. Es ist eine Schönheit, die ihn tief berührt: Sie weckt sein Verlangen. Obwohl Aschenbach die libidinöse Natur seiner Anziehung erkennt, versucht er, sie unter dem Deckmantel der Kunst und der klassischen Kultur zu verbergen. Indem er sein Verlangen nach Tadzio in den Kontext der klassischen Ästhetik stellt, versucht der

⁷⁹ Franz Maria Sonner. *Ethik und Körperbeherrschung: Die Verflechtung von Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig" mit dem zeitgenössischen intellektuellen Kräftefeld*. Westdeutscher Verlag, Opladen. 1984. S. 161.

⁸⁰ Ebd. S. 162.

⁸¹ Ebd.

Schriftsteller, seine Gefühle zu erhöhen und zu legitimieren. Auf diese Weise stellt Aschenbach sein Verlangen nach der 14-Jährigen als Suche nach einer höheren Schönheit und nicht als rein fleischliches Verlangen dar.

Laut dem Schriftsteller trägt Tadzio Züge verschiedener mythologischer Gestalten. Die mythischen Eigenschaften, die dem 14-jährigen Polen zugeschrieben werden, variieren je nach Aschenbachs Perspektive und der des Erzählers. Ersterer bietet ein idealisiertes Bild von Tadzio, indem er seinen physischen und Verhaltensmerkmalen Eigenschaften von mythischen Figuren wie Aphrodite Anadiomene zuschreibt, die als Verkörperung der vollkommenen Schönheit gilt. Der Junge wird in der Pose der griechischen Göttin beschrieben, die aus dem Schaum des Meeres geboren ist:

Vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann: dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter. (66)

Die Verwendung dieser klassischen Referenzen, u.a. Kritobulos, Ganymed, Phaedrus, Hyakinthos, Narziß, Aphrodite, führt den Leser dazu, den Knaben als „gedankenlosen[r] Gegenstand“ wahrzunehmen. Die Mythologisierung von Tadzio dient dazu, das homoerotische Begehren des 50-jährigen Schriftstellers zu etwas Höherem und Idealisiertem zu verklären. Dadurch wird es für das Publikum akzeptabler.

Der Gedanke, dass Tadzio nicht lange leben wird, löste in Aschenbach keine negativen Gefühle aus, sondern beruhigte ihn. Gustav von Aschenbachs Erwartung, dass Tadzio nicht alt werden würde, entspricht dem mythologischen Modell, in dem Jünglinge von außergewöhnlicher Schönheit oft früh zu sterben bestimmt sind. Dieses Konzept wird durch mythologische Beispiele wie Hyakinthos und Narcissus verdeutlicht, Figuren aus der griechischen Mythologie, die oft mit außergewöhnlicher Schönheit assoziiert werden. Ihre Schönheit macht sie zum Objekt der Sehnsucht und des Neids von Göttern und damit anfällig für Tragödien. In der Mythologie sterben sie jung und bewahren dadurch ihre ewige Schönheit. In der Novelle spiegelt sich dieses mythologische Modell in Aschenbachs Wunsch wider, dass Tadzio seine Jugend und Schönheit bewahrt. Dieser tragische Wunsch kann als Versuch gesehen werden, Tadzio vor einem noch tragischeren Schicksal zu retten: dem, den Höhepunkt seiner Schönheit zu überschreiten und seine

jugendliche Pracht zu verlieren. In der *Geschichte der Kunst des Altertums* stellt Winckelmann fest, dass das Ideal ewige Jugend ist: „Was konnte menschlichen Begriffen von sinnlichen Gottheiten würdiger und für die Einbildung reizender sein als der Zustand einer ewigen Jugend und des Frühlings des Lebens, wovon uns selbst das Andenken in späteren Jahren fröhlich machen kann?“⁸²

Tadzio wird mit mythologischen Figuren wie Narziss, Hyakintos und Ganymed verglichen. Es handelt sich um außergewöhnlich schöne und jugendliche Figuren, die eine Atmosphäre griechischer Knabenliebe evozieren. Die Erzählung wird auf die mythologische Ebene verlegt, wo die Knabenliebe durch den göttlichen Rang von Apollo und Zeus, den erwachsenen Liebhaber, nobilitiert wird.⁸³ Als Aschenbach eines Abends unerwartet den Blick von Tadzio begegnet, erwidert dieser ihn mit dem selbstbezogenen Lächeln des Narziss: „Es war das Lächeln des Narziß, der sich über das spiegelnde Wasser neigt, jenes tiefe, bezauberte, hingezogene Lächeln, mit dem er nach dem Widerscheine der eigenen Schönheit die Arme streckt“. Aschenbach, die Tadzio beobachtet, ist für den Knaben wie ein Spiegel, der ihn seine eigene Schönheit wahrnehmen lässt. Tadzio beginnt bald, bewusst seine bewundernden Blicke zu suchen, die seine Schönheit bestätigen. Aschenbachs distanzierteres Verhalten führt Tadzio jedoch zu einer Liebesbeziehung mit sich selbst. Die Verzerrtheit dieses Lächelns steht für die Verkehrtheit dieser selbstbezogenen Liebe.

Eine zweite Figur, mit der der Knabe verglichen wird, ist Hyakinthos. Hyakinthos war in der griechischen Mythologie ein Geliebter des Gottes Apollon. Da Zephyros eifersüchtig auf die Liebe Hyakinthos' zu Apoll war, lenkte er Apollons Diskus an den Kopf des Hyakinthos und tötete ihn. Der Mythos von Hyakinthos nimmt die bevorstehende Tragödie in Aschenbachs Leben vorweg, indem er andeutet, dass übermäßiges Verlangen und Liebe zu fatalen Folgen führen können:

[U]nd Hyakinthos war es, den er zu sehen glaubte, und der sterben mußte, weil zwei Götter ihn liebten. Ja, er empfand Zephyrs schmerzenden Neid auf den Nebenbuhler, der des Orakels, des Bogens und der Kithara vergaß, um immer mit dem Schönen zu spielen; er sah die Wurfscheibe, von grausamer Eifersucht gelenkt, das liebliche Haupt treffen, er empfing, erblassend auch er, den geknickten Leib, und die Blume, dem süßen Blute entsprossen, trug die Inschrift seiner unendlichen Klage. (97)

⁸² Johann Joachim Winckelmann. *Geschichte Der Kunst des Altertums*. E-Book Edition. Berlin. 2003. S. 135.

⁸³ Dietrich Boschung. *Der Tod und der Jüngling: Tadzios Antike Präfigurationen*. S. 132.

Hier kündigt sich die tödliche Katastrophe an, die die Selbstvergessenheit des apollinischen Menschen, der liebt und begehrt, nach sich zieht.

Während Narziss und Hyakintos im Text eindeutig erwähnt werden, wird Ganymed evoziert, ohne direkt genannt zu werden. Im griechischen Mythos war Ganymed der „Schönste aller Sterblichen“. Er wurde von Zeus in Gestalt eines Adlers entführt und zum Mundschenken der Götter auf dem Olymp gemacht. Dietrich Boschung weist jedoch darauf hin, dass die Entführung Ganymeds aus der Welt der Sterblichen zu den Göttern nichts anderes als eine Allegorie des vorzeitigen Todes jugendschöner Männer ist, ein Euphemismus für einen vorzeitigen und unerwarteten Tod.⁸⁴ Außerdem hebt Aschenbach, wenn er Tadzio mit Ganymed vergleicht, die unvergleichliche Schönheit des Jungen hervor und hebt sich selbst in die Position eines Gottes, der Tadzio zu sich heraufzieht und ihn vergöttlicht.⁸⁵ Als Aschenbach am Strand seinen Aufsatz verfasst, stellt er sich vor, dass er Zeus ist, der sich in einen Adler verwandelt und Ganymed in den Himmel trägt:

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. (91)

Im dritten Kapitel wird der Kopf von Tadzio mit dem Kopf von Eros verglichen. Diese Beschreibung deutet darauf hin, dass der Junge eine irdische Inkarnation des Eros ist, der durch seine unwiderstehliche Schönheit zum Katalysator für die Liebe und das Begehren des Protagonisten wird. Indem Tadzio als unerreichbarer Gott idealisiert wird, bleibt Aschenbachs homosexuelle Leidenschaft für ihn geschützt und sicher vor jedem äußeren Urteil.

Allerdings vergleicht Aschenbach Tadzio nicht nur mit den erwähnten mythologischen Figuren, sondern wählt auch eine andere Strategie, die es ihm ermöglicht, sich seine Beziehung zu Tadzio vorzustellen. Aschenbach assoziiert Tadzio mit Phaedrus, dem von Sokrates im platonischen Dialog bewunderten Jungen. Mann nutzt diese Assoziation, um

⁸⁴ Ebd. S. 135.

⁸⁵ Hans-Georg Schede. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. S. 71.

die Komplexität von Aschenbachs Leidenschaft für Tadzio zu verdeutlichen, ohne dabei Homosexualität ausdrücklich zu unterstützen oder zu verurteilen. Aschenbachs innerer Kampf, seine homoerotische Leidenschaft für den 14-Jährigen zu verstehen und zu rationalisieren, stellt einen Konflikt zwischen seiner Vernunft und seinem emotionalen Antrieb dar. Tadzio ist eine idealisierte und unerreichbare Figur, die in Aschenbachs Innerem eine Anziehungskraft auslöst, die seine Instinkte und Sehnsüchte weckt, die aber gleichzeitig dazu bestimmt ist, unerfüllt und unrealisiert zu bleiben. So versucht Aschenbach, Tadzio zu idealisieren und zu einem Kunstwerk, zu einem Ideal der Schönheit und Vollkommenheit zu machen, indem er Sokrates' Konzepte der Liebe im platonischen Dialog modifiziert.

So dachte der Enthusiasmierte; so vermochte er zu empfinden. Und aus Meerrausch und Sonnenglast spann sich ihm ein reizendes Bild. Es war die alte Platane unfern der Mauern Athens, – war jener heiligschattige, vom Dufte der Keuschbaumb Blüten erfüllte Ort, den Weihbilder und fromme Gaben schmückten zu Ehren der Nymphen und des Acheloos. [...] Und unter Artigkeiten und geistreich werbenden Scherzen belehrte Sokrates den Phaidros über Sehnsucht und Tugend. (88;89)

Wie A. Braverman und L.D Nachman feststellen, entsprechen Sokrates und Phaedrus Aschenbach und Tadzio, denn auch hier handelt es sich um eine Anziehung eines alten Mannes zu einem Jüngling.⁸⁶ Im Gegensatz zur Hauptfigur der Novelle gab es jedoch Interaktionen zwischen dem Philosophen und Phaedrus, da der junge Athener an seinen philosophischen Diskussionen teilnahm. Dass das Verhältnis von Aschenbach zu Tadzio weit von der unbefangenen Intimität einer platonischen Lehrer-Schüler-Beziehung entfernt ist, zeigt seine Unfähigkeit, mit Tadzio eine wirkliche Bekanntschaft zu schließen.⁸⁷

Um 1900 wird das Modell einer Knaben-Liebe konzipiert, deren Bedeutung über die rein biologisch-banale Notwendigkeit von Familie, Reproduktion und Ehefrau weit hinausgeht.⁸⁸ Dieses Modell, das als kulturell und gesellschaftlich bedeutsam gilt, wurde

⁸⁶ Albert Braverman; Larry David Nachman. „The Dialectic of Decadence: An Analysis of Thomas Mann's Death in Venice“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 45. 1970. S. 297.

⁸⁷ Hans-Georg Schede. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. S. 30.

⁸⁸ Vgl. Benedict Friedlaender. *Die Liebe Platons im Lichte der modernen Biologie. Gesammelte kleinere Schriften über gleichgeschlechtliche Liebe*. Bernhard Zack Verlag. Berlin. 1909.

mit Rückgriff auf Platons Modell des Eros konzipiert, der homosozial bindet und auch als Katalysator für die Bildung gilt.⁸⁹ Wie Ursula Geitner erklärt:

In dieser platonisierenden Liebe, die sich in einem Kontinuum zwischen »Anziehung« und eigentlicher »Geschlechtlichkeit« bewegen kann, realisiert sich der Mann als durch und durch viriles Wesen, geistiger Arbeiter, eigentlicher Kulturträger, ausgestattet mit »sozialen Organen der Kollektivität« und nicht zuletzt »dem Staate« nützlich, wie es 1909 heißt.⁹⁰

Man kann vermuten, dass Aschenbach versucht, sich selbst davon zu überzeugen, dass er diesem Modell folgt: „wohl durfte er es männlich, durfte es tapfer nennen, und es wollte ihm scheinen, als sei der Eros, der sich seiner bemeistert, einem solchen Leben auf irgendeine Weise besonders gemäß und geneigt.“ (111)

Dies ist jedoch nur ein Mittel, seine Neigung zu Tadzio zu rationalisieren oder zu rechtfertigen und die Leidenschaft zu leugnen oder zu minimieren: „So war des Betörten Denkweise bestimmt, so suchte er sich zu stützen, seine Würde zu wahren“ (Ebd.)

Obwohl es Aschenbach im Laufe der Novelle gelingt, Tadzios Bild als griechische Gestalt zu bewahren, verliert er die Beherrschung über sein eigenes Bild.

Manns Strategie, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die edlen Ursprünge der Päderastie in der griechischen Kultur zu lenken, dient dazu, die Aufmerksamkeit von den zeitgenössischen Vorstellungen über Homosexualität abzulenken. Anstatt das Thema Homosexualität im Rahmen der damaligen Gesellschaft direkt anzusprechen, ästhetisiert Mann die Beziehung zwischen den beiden Figuren und macht sie so für das zeitgenössische Publikum akzeptabler. Dies macht es sowohl für den Leser als auch für die Hauptfigur selbst leichter, Aschenbachs Verliebtheit in Tadzio zu verstehen, da sie durch einen ästhetischen Filter dargestellt wird. Darüber hinaus bedeutete es für Mann, diese Erfahrung auf die Ebene der Schönheit, der Kunst und der Philosophie der vielleicht glorreichsten Epoche der Geschichte zu heben. Für den Leser, der sonst über eine solche „Perversion“ schockiert gewesen wäre, bedeutete dies, dass die Handlung irgendwie in einer Zeit und an einem Ort stattfand, wo „solche Dinge“ akzeptiert wurden.⁹¹ Daher kann die griechische Welt als ein Arkadien betrachtet werden, ein idealer und mythischer Ort, an dem homosexuelle Liebe und homosexuelles Begehren frei von

⁸⁹ Ursula Geitner. *Männer, Frauen und Dionysos um 1900*. S. 7.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ignace Feuerlicht. „Thomas Mann and Homoeroticism.“ In: *The Germanic Review* 53. 1982. S. 93.

sozialen oder moralischen Einschränkungen existieren können. Daraus ergibt sich ein Paradoxon: Einerseits ist die Homosexualität eine ideale Sexualität, die dem gesamten abendländischen Denken zugrunde liegt und zu den Meisterwerken der klassischen Philosophie geführt hat, andererseits wird sie in der Jahrhundertwende häufig verurteilt. Die abendländische Kultur ist also fast vollständig auf derselben Sexualität aufgebaut, die immer mehr verurteilt wird.

Tadzio hätte sich an Maximilian Kronberger erinnern können, den von Stefan Georges vergotteten Jungen.⁹² Die mythisierte Gestalt Maximin basiert auf dem Münchner Gymnasiasten Maximilian Kronberger, dem George mehrmals begegnete. Kronberger starb 1904 mit nur sechzehn Jahren. George schrieb Gedichte auf Maximin in dem Zyklus *Der siebente Ring*, der 1907 veröffentlicht wurde.⁹³

Um die Mitte des Lebens hat George den Menschen gefunden dessen Schönheit, Kraft, Glut, Reinheit, Fülle, Einfachheit, Adel, Anmut und Hoheit alles vergegenwärtigte was ihm je Geschichte bot, Zukunft verhiess. Sein eigenes Gebet, das göttliche Urbild und die menschliche Erscheinung waren eins geworden in Maximin.⁹⁴

In „Maximin. Ein Gedenkbuch“, das im selben Jahr erschien, fand die Stilisierung des Jungen zum ästhetischen Gott ihren sichtbarsten Ausdruck. Diesem Gedenkbuch kommt die Stellung eines Gründungstextes des George-Kreises zu:⁹⁵ Es erhebt Maximin zum jugendlich-heroischen Verehrungsobjekt, macht George zum prophetischen Mittler und setzt den George-Kreis als Verehrergemeinde ein.⁹⁶ Da Aschenbach ein hochgebildeter Gelehrter ist, ist es durchaus denkbar, dass er das Werk von Georges kannte und gelesen hat, vor allem, wenn man bedenkt, dass Georges eine wichtige Figur in der Literaturszene seiner Zeit war.

Der 14-jährige Pole könnte aber auch an Antinoos erinnern. Antinoos ist ein junger Grieche, der für seine außergewöhnliche Schönheit und als Geliebter des Kaisers Hadrian

⁹² Dietrich Boschung, *Der Tod und der Jüngling: Tadzios Antike Präfigurationen*. S. 138.

⁹³ Vgl. dazu Thomas Karlauf. *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma. Eine Biographie*. Karl Blessing Verlag. München. 2007. S. 342–364.

⁹⁴ Friedrich Gundolf. *George*. Georg Bondi Verlag. Berlin. 1920. S. 207.

⁹⁵ Vgl. Jürgen Egyptien. *Die ‚Kreise‘*. In: A. Aurnhammer [et al.] (Hrsg.) *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Bd. 1. De Gruyter Verlag. Berlin/Boston. 2012. S. 376.

⁹⁶ Ann-Christin Bolay. *Maximin und Cäsar. Adorationsmodelle im Stefan George-Kreis*. In: Ronald G. Asch, Michael Butter (Hrsg.) *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Ergon Verlag. Baden-Baden. 2016. S. 140.

bekannt ist, von dem er nach seinem frühen Tod vergöttert wurde. Der Junge begleitete den Kaiser auf seinen Reisen durch das Reich, so auch 129/130 n. Chr. nach Ägypten. In der Nähe von Hermopolis ertrank Antinoos jedoch auf mysteriöse Weise im Nil. Nach seinem frühen Tod wurde er auf Veranlassung des Kaisers vergöttert. Außerdem wurden ihm zu Ehren Kultstätten errichtet, Münzen mit seinem Porträt ausgegeben und Skulpturen und Reliefs von herausragendem künstlerischem Wert geschaffen. Das tatsächliche Antinoosporträt entspricht erstaunlicherweise der Beschreibung von Tadzios Gesicht⁹⁷: „bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenem Haar umringelt, mit der gerade abfallenden Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst“. (52)

Gary Johnson zufolge verbinden die Verweise auf den Mythos, den Ursprung der Form und die Geburt der Götter den 14-jährigen polnischen Jungen mit der klassischen Tradition, wie sie von den ästhetischen Kritikern des 18. Jahrhunderts verstanden wurde.⁹⁸ Aschenbachs viszerale Reaktion auf den Jungen ist von seiner Vorstellung von Schönheit geprägt, die in der klassischen Tradition, insbesondere der griechischen Skulpturen, verwurzelt ist. Das ästhetische Empfinden des Schriftstellers ist daher durch seine künstlerische Ausbildung geprägt. Allerdings gibt Aschenbach hier sein professionelles Auftreten als bloßer „Beobachter“ auf und übernimmt eine aktivere Rolle. Die ausführliche Beschreibung von Tadzios Figur, die jedes Detail seiner körperlichen Schönheit hervorhebt, deutet darauf hin, dass Aschenbach nicht nur passiv beobachtet, sondern eine gründliche und engagierte Analyse seiner Schönheit vornimmt. Wie Gary Johnson bemerkt, stellt der Schriftsteller eine Verbindung her zwischen dem, was er als Künstler macht, und dem, was er möchte, dass Tazio darstellt.⁹⁹ Er versucht, ihm eine tiefere Bedeutung zu geben und spiegelt damit seine Rolle als Künstler wider, der mit seiner Kunst sowohl ästhetische als auch geistige Schönheit einfangen und vermitteln will. Wie Robert Tobin hervorhebt, deutet die folgende Passage der Novelle darauf hin, dass Aschenbach niemals so empfänglich für Tadzios Schönheit gewesen wäre, wenn seine kulturelle Tradition ihn nicht dazu

⁹⁷ Dietrich Boschung, *Der Tod und der Jüngling: Tadzios Antike Präfigurationen*. S. 142.

⁹⁸ Gary Johnson. „'Death in Venice' and the Aesthetic Correlative.“ S. 89.

⁹⁹ Ebd. S. 92

veranlasst hätte, solche ästhetischen Erfahrungen zu verstehen:¹⁰⁰ „Sein Geist kreite, seine Bildung geriet ins Wallen, sein Gedächtnis warf uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals von eigenem Feuer belebte Gedanken auf“. (88)

Schließlich erfüllt diese Mythisierung des Jungen das Ziel einer „Neutralisierung des Knabenkrpers“.¹⁰¹ Durch die Mythologisierung und Idealisierung der Schönheit von Tadzio versucht Aschenbach, seine Leidenschaft für den Jungen zu rechtfertigen. Da er Tadzio auf eine abstraktere Ebene hebt, ermöglicht er es, seine Leidenschaft für den Jungen als ein Suchen nach idealer Schönheit und nicht als einen körperlichen oder sexuellen Trieb zu interpretieren. Dieser Prozess der Idealisierung würde dem Schriftsteller erlauben, sein Selbstbild als respektabler und disziplinerter Autor zu schtzen.

¹⁰⁰ Robert Deam Tobin. *Queering Thomas Mann's Der Tod in Venedig*. S. 77.

¹⁰¹ Karl Werner Böhm. *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*. S. 331.

4. Männlichkeit als Performance: Aschenbachs Entwicklung

Zu Beginn der Novelle wird Aschenbach als ein berühmter Schriftsteller beschrieben, der Werte wie Disziplin und Selbstbeherrschung verkörpert. Trotz seiner Bemühungen, das Ideal der hegemonialen Männlichkeit zu verkörpern, wird die Fragilität dieses Bildes im Text deutlich. Im Verlauf der Novelle entfernt sich Aschenbach aufgrund seiner zunehmenden Besessenheit für Tadzio immer weiter von den traditionellen Vorstellungen männlicher Ideale seiner Zeit. Der Künstler durchläuft eine Art ‚Verweiblichung‘.

Die Verweiblichung des Protagonisten wird sowohl auf emotionaler als auch auf körperlicher Ebene dargestellt. Während er sich seiner Leidenschaft für den 14-jährigen Tadzio hingibt, nimmt er eine zunehmend passive Rolle ein. Die Passivität, die Sentimentalität und der Kontrollverlust entfernen ihn vom Ideal der hegemonialen Männlichkeit. Außerdem kann Aschenbachs Aufmerksamkeit für seinen eigenen Körper, z. B. beim Friseurbesuch, als ein Einhalten von Körperpflegegewohnheiten gesehen werden, die damals oft mit Weiblichkeit assoziiert wurden.

Diese Besessenheit führt den Künstler dazu, sich mit dem Verfall seines Körpers auseinanderzusetzen. Er erkennt die Kluft zwischen seinem eigenen gealterten Körper und dem idealisierten Bild jugendlicher Männlichkeit, das Tadzio verkörpert. Er beschließt, sich vom Friseur des Hotels verjüngen zu lassen. Damit will er nicht nur dem 14-jährigen Tadzio gefallen, sondern auch, ein Bild verkörpern, das dem Ideal der hegemonialen Männlichkeit besser entspricht, welches Jugend und Schönheit dem Alter vorzieht. Hegemoniale Männlichkeit, ein historisch und kulturell variables normatives Idealbild an dem sich Männer orientieren, wurde in der Jahrhundertwende mit Werten wie Disziplin, Wille, Mäßigung, Verpflichtung zur Produktion, Vernunft assoziiert.

In der Novelle stellt die homoerotische Leidenschaft Aschenbachs für den 14-Jährigen die gesellschaftlichen Erwartungen in Bezug auf sexuelle Orientierung in Frage und entfernt den Schriftsteller damit weiter vom Männlichkeitsideal der damaligen Zeit.

Im Folgenden sollen die von der poststrukturalistischen Philosophin Judith Butler eingeführten Begriffe der ‚Gender-Parodie‘ und der ‚Gender-Performativität‘ diskutiert. Anschließend werden sie auf den Kontext der Novelle angewandt und es wird diskutiert, wie Manns Text mit traditionellen Geschlechtervorstellungen spielt. Der Held durchlebt

eine deutliche Veränderung in seiner Genderperformance, indem er sich passiver und irrationaler verhält und sich seiner homoerotischen Leidenschaft hingibt.

Danach soll das Konzept der „Zwangsheterosexualität“ vorgestellt werden, das von der Theoretikerin Adrienne Rich eingeführt und später von Judith Butler weiterentwickelt wurde. Judith Butler verwendet dieses Konzept, um die Normen von Geschlecht und Sexualität zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Die Anwendung des Konzepts der Performativität auf die Zwangsheterosexualität zeigt, dass Heterosexualität nicht die einzige natürliche und legitime Form des sexuellen Begehrens ist, sondern vielmehr eine soziale Konstruktion, die durch die Wiederholung kultureller Normen und Praktiken aufrechterhalten und verstärkt wird. Der Schriftsteller bricht aus den gesellschaftlichen Normen der Zwangsheterosexualität aus. Dadurch entfernt er sich vom Männlichkeitsideal seiner Zeit und veranschaulicht zugleich die performative Natur des Geschlechts.

Dann wird die Figur des Aschenbach aus der Perspektive der vier Formen von Männlichkeit analysiert, die die australische Soziologin Raewyn Connell eingeführt hat. Schließlich werden einige Verhaltensweisen des Künstlers als Symptome der Midlife-Crisis analysiert und es wird erörtert, wie Aschenbachs Krise durch die in seinem Umfeld vorherrschenden negativen Vorstellungen über das Alter noch verstärkt wird.

4.1 Performativität von Geschlecht: Eine kritische Untersuchung sozialer Konstruktionen

In jeder Gesellschaftsform sind die Geschlechterrollen durch Stereotypen geprägt, die die gesellschaftlichen Erwartungen bezüglich des Verhaltens von Männern und Frauen widerspiegeln. Sie beeinflussen die individuellen und kollektiven Erwartungen in Bezug auf die Geschlechterrollen und bestimmen, welche Verhaltensweisen für Männer und Frauen in einer bestimmten Gesellschaft als akzeptabel oder angemessen gelten. Diese Stereotypen beruhen häufig auf sozialen und kulturellen Überzeugungen, die in der Geschichte einer bestimmten Gemeinschaft verwurzelt sind. Stereotype und normierende Konstruktionen kollektiver Identität finden sich besonders dort, wo die Kollektive groß und unüberschaubar werden.¹⁰² Kategorien wie Geschlecht, aber auch

¹⁰² Jürgen Straub. *Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs*. In: Heidrun Friese und Aleida Assmann (Hrsg.). *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 1999. S. 100.

Alter, ethnische Herkunft oder andere Merkmale können dazu beitragen, die Steuerung und das Verständnis sozialer Interaktionen zu vereinfachen. Diese normierenden Konstruktionen können jedoch auch zu einer Übereinfachung und Verinnerlichung starrer Geschlechterrollen führen.

Die Vorstellung, dass die Geschlechtsidentität starr an das biologische Geschlecht gebunden ist, ist seit langem eine vermeintliche Wahrheit in unserer Gesellschaft. Das traditionelle westliche Verständnis von Geschlecht ist auf die Dichotomie zwischen Mann und Frau beschränkt. Die Begriffe „Mann“ und „Frau“ bezeichnen „zwei soziale Rollenmuster, die in allen Gesellschaftsformen auch essentialistische Kategorien markieren, da davon ausgegangen wird, daß sie einen jeweiligen Wesenskern bezeichnen, der das weibliche bzw. männliche Subjekt konstituiert“.¹⁰³ Diese binäre Sichtweise basiert auf biologischen Merkmalen wie Chromosomen (typischerweise XX für weiblich und XY für männlich), Hormonen (wie Östrogen und Testosteron) und den inneren und äußeren Geschlechtsorganen. Dieses dichotomische Schema berücksichtigt jedoch nicht die vielfältigen individuellen Ausdrucksformen und Identitäten, die in unserer Gesellschaft existieren. Die Vielfalt an Geschlechtsidentitäten und Ausdrucksformen stellt die Vorstellung in Frage, dass Geschlecht in zwei vordefinierte Kategorien eingeteilt werden kann.

Butler deutet darauf hin, dass Geschlechtsidentitäten und die mit ihnen verbundenen Erwartungen eigentlich viel fließender sind, als man gemeinhin zu glauben pflegt:

Das Subjekt ist vielmehr die inkohärente und mobilisierende Verzahnung von Identifizierungen. Es wird in der und durch die ständige Wiederholbarkeit seiner Darstellung konstituiert, eine Wiederholung, die zugleich dahingehend wirkt, die Normen der Echtheit zu legitimieren und zu entlegitimieren, von denen es produziert wird.¹⁰⁴

Laut Judith Butler sind Geschlecht und Geschlechtsidentität nicht vordefiniert oder festgelegt, sondern entstehen durch wiederholte performative Handlungen im Laufe der Zeit. Zu diesen Handlungen gehören Akte, Gesten, Kleidung und sprachliche Zuschreibungen, die zusammen dazu beitragen, die Geschlechtsidentität zu konstruieren und zu definieren.

¹⁰³ Renate Kroll. (Hrsg.). *Gender Studies. Geschlechterforschung*. Metzler Verlag. Stuttgart. 2002. S. 116.

¹⁰⁴ Judith Butler. *Körper von Gewicht*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 1997. S. 185.

Diese Performativität ist keine Nachahmung bereits bestehender Modelle, sondern eine aktive Schöpfung, die immer dann erfolgt, wenn wir Verhaltensweisen übernehmen, die kulturell mit einem bestimmten Geschlecht assoziiert sind. Daher ist die Geschlechtsidentität ein Tun.¹⁰⁵ Dieser Prozess der ständigen Wiederholung von geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen trägt zur Illusion einer Natürlichkeit der Geschlechterkategorien bei. Obwohl diese Kategorien soziale Konstruktionen sind, kann ihre ständige Wiederholung den Anschein erwecken, als seien sie angeboren. Doch genau dieser ständige Prozess der Performativität ist es, der die Kategorien selbst und die gesamte soziale Struktur, die sie stützt, am Leben erhält.

Diese Wiederholung ist eine Re-Inszenierung und ein Wieder-Erleben eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes – und zugleich die mundane, ritualisierte Form seiner Legitimation.¹⁰⁶

Durch die ständige Wiederholung dieser geschlechtsspezifischen Praktiken wird die Geschlechtsidentität in der Öffentlichkeit immer wieder neu bestätigt.

Butlers Perspektive führt dazu, die Geschlechtsidentität nicht als eine feste Reihe von Merkmalen oder einen Ausgangspunkt für spezifische Verhaltensweisen zu betrachten, sondern vielmehr als einen dynamischen Prozess:

Wir dürfen die Geschlechtsidentität nicht als feste Identität oder als locus der Tätigkeit konstruieren, aus dem die verschiedenen Akte hervorgehen. Vielmehr ist sie eine Identität, die durch die stilisierte Wiederholung der Akte in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert wird.¹⁰⁷

Die Stilisierung des Körpers, d. h. die bewusste Veränderung der körperlichen Erscheinung, um bestimmten Geschlechternormen zu entsprechen, spielt eine entscheidende Rolle bei der Herausbildung der Geschlechtsidentität. Diese Stilisierung des Körpers beeinflusst nicht nur die Herausbildung der Geschlechtsidentität, sondern trägt auch dazu bei, die Illusion „eines unvergänglichen, geschlechtlich bestimmten Selbst“¹⁰⁸ (gendered self) herzustellen. Butler weist darauf hin, dass, selbst wenn wir uns an die Geschlechternormen halten, bedeutet das nicht, dass wir diese Geschlechterrollen starr und unveränderlich aufrechterhalten müssen. Geschlechtsidentität ist kein fixes,

¹⁰⁵ Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 2012. S. 49.

¹⁰⁶ Ebd. S. 206.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd. S. 48.

stabiles Konzept, sondern ein dynamischer Prozess, der ständig in Frage gestellt werden kann. So hilft uns das Konzept der Gender-Performativität nicht nur zu verstehen, wie Geschlechternormen durch unsere täglichen Handlungen reproduziert und aufrechterhalten werden, sondern auch zu erkennen, dass diese Normen nicht unveränderlich sind. Es besteht immer die Möglichkeit, bestehende Geschlechternormen zu unterlaufen oder zu verändern, was zu einem fließenden Verständnis von Geschlechtsidentität führt. Wenn die Wiederholung von Ausdrücken und Darstellungen von Geschlechterrollen zu der Illusion beiträgt, dass die Geschlechtsidentität auf dem biologischen Geschlecht basiert, dann kann die Störung dieses Wiederholungsprozesses zu Brüchen in der Wahrnehmung von Geschlecht und Geschlechtsidentität führen. Dies bietet die Möglichkeit, traditionelle Geschlechternormen in Frage zu stellen und ein breiteres Spektrum an Geschlechtsidentitäten zu erforschen.

Am Beispiel der Travestie verdeutlicht Butler, dass die Inszenierung einer Geschlechtsidentität - wie z.B. beim Drag - nicht mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmt und dennoch eine überzeugende Darstellung dieser Geschlechtsidentität sein kann, ohne jedoch auf eine innere Essenz zu verweisen.

Drag kann als eine Form der Geschlechter-Parodie gesehen werden, weil es Geschlechternormen imitiert und parodiert und damit zeigt, dass diese kulturelle Konstruktionen sind. Das Konzept der Geschlechter-Parodie setzt nicht voraus, dass es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren.¹⁰⁹ In der Geschlechter-Parodie wird der Begriff des Originals als solcher in Frage gestellt und in die parodistische Struktur aufgenommen. Die Geschlechterparodie stellt zwar bestehende Geschlechternormen in Frage, fördert aber auch die Entstehung neuer Bedeutungen in Bezug auf Geschlecht.

4.1.1 Der Verfall des Künstlers: Aschenbachs Verweiblichung

In *Der Tod in Venedig* durchläuft der Protagonist Gustav von Aschenbach eine Entwicklung, die traditionelle Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Frage stellt.

¹⁰⁹ Ebd. S. 203.

Im Feld der Philosophie und des Feminismus finden sich zahlreiche Belege für die kulturelle Assoziation zwischen Geist-Männlichkeit und Körper-Weiblichkeit.¹¹⁰ Traditionell wird der Mann als stark, rational und diszipliniert betrachtet, dagegen wird die Frau als schwach und sentimental wahrgenommen.¹¹¹ Diese stereotypen Rollenbilder sind tief in den gesellschaftlichen Normen verwurzelt und spiegeln sich auch in *Aschenbach* wider, insbesondere zu Beginn der Novelle. Im Laufe der Geschichte durchläuft der Schriftsteller jedoch eine Veränderung, die ihn zunehmend von diesen traditionellen Männlichkeitsidealen entfernt. Aschenbachs Entwicklung offenbart Identität als "diskursive Formation, als in ständiger Bewegung befindlich und durch kulturelle Praxis konstituiert".¹¹²

Am Anfang der Novelle wird Aschenbach als ein berühmter deutscher Schriftsteller eingeführt, bekannt für seine Disziplin, Selbstbeherrschung und Hingabe zur Kunst. Diese Konstruktion der männlichen Identität ist das Ergebnis einer ständigen Performance, bei der Aschenbach den gesellschaftlichen Erwartungen an sein Geschlecht entspricht. Sein Leben ist geprägt von Disziplin und harter Arbeit. Doch dieses Gleichgewicht gerät ins Wanken, als er während seines Aufenthalts in Venedig von der Schönheit des polnischen Jungen Tadzio fasziniert wird. Die Anziehungskraft, die Tadzio auf Aschenbach ausübt, führt dazu, dass der Künstler seine bisherigen Überzeugungen und seine Selbstbeherrschung infrage stellt. Im Laufe der Geschichte wird der Schriftsteller zunehmend von seiner Besessenheit für den jungen Tadzio überwältigt, was dazu führt, dass er die Kontrolle über sich selbst verliert. Dieser Kontrollverlust stellt einen Bruch mit der zuvor aufrechterhaltenen Vorstellung einer rationalen, disziplinierten Männlichkeit dar. Er ‚verweiblicht‘, indem er eine zunehmend passive Rolle einnimmt und sich seiner Leidenschaft und seinem Verlangen nach dem Jungen hingibt. Im Folgenden werden einige Textpassagen analysiert, die verdeutlichen, wie der Protagonist von den zuvor dargestellten Geschlechternormen abweicht. Anschließend wird seine Verweiblichung aus der Perspektive der Performativitätstheorie von Judith

¹¹⁰ Vgl. Elizabeth V. Spelman. „Woman as Body: Ancient and Contemporary Views“. In: *Feminist Studies* 8. 1982. S. 110.

¹¹¹ Christina Markoudi. „Homosexuelle Wege der Identitätsfindung in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*“. S. 158.

¹¹² Renate Kroll (Hrsg.). *Gender Studies. Geschlechterforschung*. S. 68.

Butler kommentiert. Abschließend wird diskutiert, wie der Text die Verweiblichung des Protagonisten behandelt.

Als Aschenbach Tadzio im Speisesaal des Hotels zum ersten Mal sieht, ist er sofort von dem Jungen fasziniert: „mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war“ (51). Hier begegnen sich ihre Blicke erstmals. Das wachsende Interesse des Schriftstellers an dem 14-jährigen beginnt zunehmend sein Leben zu durchdringen. Aschenbachs Faszination und Besessenheit für Tadzio manifestieren sich in mehreren Aspekten seines Verhaltens: Er hält sich mit dem Frühstück so lange auf, bis Tadzio den Saal betritt (36), er beobachtet den Jungen intensiv, während dieser mit seinen Kameraden am Strand spielt, er bemüht sich, seinen Namen zu erschließen (66). Aschenbach erwägt, Venedig wegen des Wetters zu verlassen. Allerdings steht sein Interesse an Tadzio, das er sich selbst noch nicht eingestanden hat, dieser Entscheidung entgegen. Am Ende des dritten Kapitels, beschließt er jedoch, dass er abreisen muss. Am Tag der Abreise erreicht der Schriftsteller, der seine Entscheidung bereits bereut, den Bahnhof. Als er jedoch erfährt, dass sein Koffer in die falsche Richtung geschickt wurde, beschließt er, nicht abzureisen, und lässt sich ins Hotel zurückfahren. Die Satzstruktur spielt in dieser Textpassage eine besondere Rolle. Durch den Gebrauch des Passivs wird die Verletzlichkeit und Passivität der Hauptfigur hervorgehoben und angedeutet, dass er keine aktive Rolle mehr in seinem eigenen Leben spielt. Besonders deutlich wird dies in der Erzählung von Aschenbachs missglückter Flucht aus Venedig. Ausdrücke wie „vom Schicksal umgewandt und zurückverschlagen“ (77) „seine Brust [ward] bewegt von Lachen über dies Mißgeschick“ (ebd.) und „ein Unglück [war] verhütet, ein schwerer Irrtum richtig gestellt“ (78) vermitteln ein Gefühl des Kontrollverlusts und der Annahme des Schicksals. Die Verwendung des Passivs kann mit Aschenbachs Verweiblichung in Verbindung gebracht werden, da traditionell Weiblichkeit häufig mit Begriffen wie Passivität und Schwäche assoziiert wurde, während dem Mann häufig Adjektive wie "aktiv" und "stark" zugeordnet wurden. Die Verwendung des Passivs ermöglicht es, Aschenbachs Passivität gegenüber den Ereignissen zu betonen und so zu zeigen, wie der Schriftsteller sich von den traditionellen Stereotypen der Männlichkeit entfernt.

Im vierten Kapitel wird Aschenbachs zunehmende Leidenschaft für Tadzio geschildert. Diese wachsende Besessenheit führt der Schriftsteller dazu, den Jungen immer

intensiver zu beobachten. Bald kannte er „jede Linie und Pose dieses so gehobenen, so frei sich darstellenden Körpers“. (86)

Aschenbach hat das Gefühl, dass in der Stadt etwas nicht stimmt. Einige Anzeichen, darunter der süßlich-offizinellen Geruch von Desinfektionsmitteln, die Abreise deutschsprachiger Gäste mitten in der Hochsaison, die übereifrig abwiegelnden Informationen der Einheimischen, überzeugen ihn davon, dass die Stadt von einer Seuche heimgesucht wird. Sowohl als es sich nur um eine Vermutung handelt als auch als er die Wahrheit von einem englischen Angestellten eines Reisebüros erfährt, beschließt Aschenbach, die Information über die Ausbreitung der Cholera nicht weiterzugeben. Er ist sich bewusst, dass Tadzios Familie, sollte sich die Nachricht verbreiten, die Stadt verlassen würde, um die Gefahr einer Ansteckung zu vermeiden. Aschenbach ist bereit, das Geheimnis zu bewahren, obwohl er weiß, dass er damit das Leben von Tadzio und seiner Familie in Gefahr bringt. Diese Haltung deutet darauf hin, dass er sich seiner Besessenheit und seinem Verlangen nach dem Jungen völlig hingeeben hat. Er ist sogar bereit, die Schuld der venezianischen Behörden zu teilen, indem er seine Rechtschaffenheit und persönliche Würde aufgibt, um Tadzio in seiner Nähe zu behalten. Zudem möchte er, dass die Wahrheit unterdrückt bleibt, in der Hoffnung, dass dies seiner Leidenschaft förderlich sein könnte.

Im fünften Kapitel beginnt Aschenbach, das Objekt seiner Begierde überallhin zu verfolgen. Er verfolgt den Knaben, wenn dieser mit seiner Familie Spaziergänge oder Gondelfahrten unternimmt. (105-107) Er scheut sich nicht einmal, spät abends vor dem Zimmer des Knaben lange Halt zu machen und seine Stirn an die Angel der Tür zu lehnen, ‚auf die Gefahr, in einer so wahnsinnigen Lage ertappt und betroffen zu werden‘. (110) Er wird sich immer mehr des Stigmas der Päderastie bewusst. Aschenbach selbst macht sich darüber Sorgen, wenn er vermutet, dass die Familie des Knaben versucht, ihn von sich fernzuhalten (116). Dies deutet darauf hin, dass er sich über die möglichen sozialen Folgen seiner Handlungen und Neigungen bewusst ist. Kämen seine Vorlieben ans Tageslicht, würde ihn die sogenannte öffentliche Meinung wohl stigmatisieren, wegen oder trotz seiner Berühmtheit.¹¹³ Das löst in Aschenbach eine tiefe Beleidigung aus,

¹¹³ Leopold Federmair. „Homoerotik bei Robert Musil und Thomas Mann: ein Vergleich.“ In: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 61. 2015. S. 396.

„unter der sein Stolz sich in ungekannten Qualen wand und welche von sich zu weisen sein Gewissen ihn hinderte.“ (ebd.)

Er findet jedoch Ausflüchte, die seine verbotene Leidenschaft verklären. Der Schriftsteller versucht, sich durch Gedanken an seine männlichen Vorfahren und die trotz ihrer päderastischen Tradition tapferen „Kriegshelden der Vorzeit“ (111) sittlich zu stützen.¹¹⁴

Der Protagonist, dessen Leben bis vor kurzem von Vernunft und Rechtschaffenheit geprägt war, gibt sich nun völlig seinen Träumen hin. Das Element des Traums nimmt überhand. Wie Marlene G. Selker hervorhebt, wird eine gewisse Verträumtheit traditionell eher den Frauen als den Männern zugeschrieben, wie beispielsweise die Assoziation des Begriffs „Träumerin“ mit Beschreibungen wie „sanft“, „weich“ und „schön“ zeigt, wenn es um Frauen in der traditionellen Kunst geht.¹¹⁵ In diesem Sinne durchläuft Aschenbach einen Prozess der Verweiblichung und gibt gleichzeitig die mit dem männlichen Ideal der Jahrhundertwende verbundenen Eigenschaften auf.

Insbesondere gibt es eine Textpassage, in der Aschenbach in einem Traumzustand zu sein scheint. Hier wird seine Hingabe an den Verlust der Kontrolle deutlich:

Ein Rosenstreuen begann da am Rande der Welt, ein unsäglich holdes Scheinen und Blühen, kindliche Wolken, verklärt, durchleuchtet, schwebten gleich dienenden Amoretten im rosigen, bläulichen Duft, Purpur fiel auf das Meer, das ihn wallend vorwärts zu schwimmen schien, goldene Speere zuckten von unten zur Höhe des Himmels hinauf, der Glanz ward zum Brande, lautlos, mit göttlicher Übergewalt wälzten sich Glut und Brunst und lodernde Flammen herauf, und mit raffenden Hufen stiegen des Bruders heilige Renner über den Erdkreis empor. Angestrahlt von der Pracht des Gottes saß der Einsam-Wache, er schloß die Augen und ließ sich von der Glorie seine Lider küssen. (96)

Diese Naturbeschreibung, die von einem Rauschgefühl geprägt ist, spiegelt die inneren Wahrnehmungen und Stimmungen des Schriftstellers wider. Aschenbach, der bereits der Anziehungskraft von Tadzio verfallen ist, scheint sich der Sinnlichkeit und dem Kontrollverlust hinzugeben. Diese Textpassage weist auf den Sieg des Dionysischen über den Künstler hin.

Darüber hinaus gibt es eine zweite Textpassage, die den Endsieg der dionysischen Kräfte über Aschenbach markiert, nämlich die des orgiastischen Traums.

¹¹⁴ Karl Werner Böhm. *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*. S. 334.

¹¹⁵ Marlene G. Selker. *Frau und Mann--die Darstellung von Frauen und die Beziehung zwischen den Geschlechtern in ausgewählten frühen Werken Thomas Manns*. Diss. Texas Tech University. 1988. S. 60.

In diesem Traum befindet sich Aschenbach in einer surrealen und dekadenten Umgebung, wo seine dunkelsten Leidenschaften zum Vorschein kommen. Dieser Moment stellt den Höhepunkt seiner unterdrückten sexuellen Wünsche und Triebe dar, die er so lange unterdrückt hat. Seine geistige Widerstandskraft, die der Schriftsteller im realen Leben zumindest bis ansatzweise bewahrt hatte, ist im Traum völlig gebrochen. In diesem Traumzustand befreit sich Aschenbach völlig von den Beschränkungen der Gesellschaft und gibt sich in einem Akt der totalen Hingabe seiner Leidenschaft und Lust hin. Dieser Traum, oder wie P. Kitcher es nennt "ein Zustand der Besessenheit, der intensiver ist als jeder Traum"¹¹⁶, offenbart den inneren Konflikt, der Aschenbach quält. Die Orgie in Aschenbachs Traum steht für seinen moralischen Niedergang und seine völlige Aufgabe der gesellschaftlichen und moralischen Konventionen, die er bis vor kurzem verteidigt hat.

In dieser Nacht hatte er einen furchtbaren Traum, — wenn man als Traum ein körperhaft-geistiges Erlebnis bezeichnen kann, das ihm zwar im tiefsten Schlaf und in völligster Unabhängigkeit und sinnlicher Gegenwart widerfuhr, aber ohne daß er sich außer den Geschehnissen im Räume wandelnd und anwesend sah; sondern ihr Schauplatz war vielmehr seine Seele selbst, und sie brachen von außen herein, seinen Widerstand — einen tiefen und geistigen Widerstand — gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück. (130)

Das Opfer ist Aschenbach selbst. Nachdem er aus diesem dionysischen Traum erwacht ist, scheint das „Ungeheuerliche“ (134) für Aschenbach aussichtsreich zu sein. Es ist anzunehmen, dass sich dieser Begriff auf eine Annäherung an den 14-Jährigen bezieht. Der Traum ermuntert ihn also, die Fesseln des Sittengesetzes abzustreifen. Nach dem Traum fühlt er sich gedrängt, die Rolle des Liebhabers auffälliger und vollständiger zu spielen. Er hat den Drang, sein Aussehen zu verbessern, um seiner Geliebten zu gefallen. Aschenbach, der einst so auf die Meinung anderer und sein öffentliches Bild bedacht war, ist nun gleichgültig gegenüber den kritischen Blicken der anderen: „ob er sich ihrem Verdacht aussetze, kümmerte ihn nicht“.

Er wird von einem starken und unkontrollierbaren Verlangen getrieben, das nur in seinen wildesten Träumen Befriedigung finden kann. In dem Bemühen, dem Knaben zu gefallen, lässt Aschenbach sich vom Friseur des Hotels kosmetisch verjüngen. Sein Wunsch zu

¹¹⁶ Philip Kitcher. *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*. Columbia University Press Verlag. New York. 2013. S. 38: „A state of possession more intense than any dream“.

gefallen, konzentriert sich auf seinen Körper, auf sein Aussehen anstatt auf seinen Geist, auf seine inneren Werte. Das Färben der Haare, das Schminken und die Cremes, die der Friseur aufträgt, distanzieren Aschenbach vom traditionellen Kanon der Männlichkeit. Tatsächlich werden diese Tätigkeiten mit der weiblichen Welt verbunden. In Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts wurde das männliche Ideal oft mit Eigenschaften wie Schlichtheit, Ordentlichkeit und moralischer Rechtschaffenheit in Verbindung gebracht.¹¹⁷ Männer wurden im Allgemeinen dazu angehalten, ein einfaches und ordentliches Äußeres an den Tag zu legen und auf exzentrische Kleidung und Schmuck zu verzichten. Außerdem war die Körperpflege kein zentraler Aspekt des männlichen Bildes. Die Vorstellung, dem äußeren Erscheinungsbild übermäßige Pflege zu widmen, entsprach nicht den in dieser Zeit vorherrschenden männlichen Idealen.¹¹⁸ Die Anwendung kosmetischer Praktiken, die normalerweise mit Frauen assoziiert werden wie Schminken und Färben der Haare und die Begeisterung des Protagonisten für seine eigene Verwandlung - „Der Berückte ging, traumglücklich, verwirrt und furchtsam“ (136) - ziehen ihn ins Weibliche und Lächerliche. Nach der Verjüngung betrachtet sich Aschenbach im Spiegel und fühlt sich stark erregt: Der Schriftsteller „erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling.“ (136) Diese Begeisterung beruht jedoch auf einer Illusion: Sein jugendliches Aussehen ist nur eine Maske, die die Zeichen der Zeit nur scheinbar verbirgt, die aber seinen körperlichen und geistigen Verfall und seine Alterung nicht vollständig kaschieren kann. Aschenbach weicht in dieser Passage also auf zwei Ebenen vom männlichen Ideal ab: Zum einen kämpft er mit seinem alternden Körper, zum anderen „verweiblicht“ er seine äußere Erscheinung noch mehr, indem er zu Make-up, Gesichtscremes und Haarfärbemitteln greift. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie Esther Bauer bemerkt: „Effemination [...] was deemed an "affliction" of aging men“.¹¹⁹

¹¹⁷ Vgl. Martin Dröge. *Männlichkeit und 'Volksgemeinschaft'*. Ferdinand Schöningh Verlag. Paderborn. 2015. S. 47-48; Andrea Kottow. *Der kranke Mann. Zu den Dichotomien Krankheit/Gesundheit und Weiblichkeit/Männlichkeit in Texten um 1900*. Diss. Berlin. 2004. S. 247.

¹¹⁸ Vgl. Daniela Sandner. *Konstruierte Männlichkeit: hygienische Reformliteratur, Prosatexte und Ego-Dokumente im Wilhelminismus und in der Weimarer Republik*. Diss. Bamberg. 2018. S. 149.

¹¹⁹ Esther K. Bauer. „Masculinity in Crisis“. S. 28: „Effemination wurde als ein "Leiden" des alternden Mannes angesehen“.

In Anlehnung an Judith Butler könnte man in diesem Fall von Gender-Parodie sprechen, da durch die Nachahmung oder Übertreibung von Geschlechterstereotypen die traditionellen Geschlechternormen in Frage gestellt werden.

Die zunehmende ‚Verweiblichung‘ des Künstlers kommt am deutlichsten in seinen eigenen Worten zum Ausdruck, die er sich in „seltsamer Traumlogik“ (139) sagt:

so sind wir wie Weiber, denn Leidenschaft ist unsere Erhebung, und unsere Sehnsucht muß Liebe bleiben, — das ist unsere Lust und unsere Schande. Siehst du nun wohl, daß wir Dichter nicht weise noch würdig sein können? Daß wir notwendig in die Irre gehen, notwendig liederlich und Abenteurer des Gefühles bleiben? (140)

Begriffe wie "Schande", "in die Irre gehen", "notwendig liederlich" und "Abenteurer des Gefühles" beweisen, dass diese Feststellung sehr negativ ist. Der Verlust der Selbstbeherrschung wird als "Verweiblichung" beschrieben. Diese Äußerungen stehen im Gegensatz zu den Beschreibungen des Schriftstellers zu Beginn der Novelle. Zum Beispiel unterstreicht die Wortwahl in der Beschreibung Aschenbachs im zweiten Kapitel seine Selbstbeherrschung, die bis dahin funktioniert hatte: er hatte "gelernt"(20), "hatte nie Müßiggang gekannt"(21), "hatte erkennen müssen" (ebd.), "hatte Würde gewonnen" (26).

In dem Text wird die traditionelle Assoziation des männlichen Prinzips mit Kultur und Geist und des weiblichen mit der Natur deutlich. Aschenbachs Verweiblichung führt den Künstler in den Abgrund: Seine Besessenheit macht ihn verletzlich und führt ihn zu Krankheit und schließlich zum Tod. Daher wird das weibliche Prinzip als etwas dargestellt, das mit dem Verlust von Kontrolle assoziiert ist und potenziell destruktive Auswirkungen hat, die krank machen und bis zum Tod führen können.

In Anlehnung an Butlers Performativitätstheorie kann Aschenbachs Verweiblichung als eine Veränderung seiner Geschlechterperformance gelesen werden. Die Übernahme von Verhaltensweisen, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, zeigt die Instabilität von Geschlechternormen, die durch performative Handlungen verändert werden können. Insbesondere der Kontrollverlust, die zunehmende Passivität und Sentimentalität, können als Ausdruck einer Veränderung seiner Geschlechterperformance interpretiert werden. Diese Elemente widersprechen den traditionellen Vorstellungen von männlicher Selbstbeherrschung, Disziplin und Rationalität und demonstrieren stattdessen eine Offenheit für eine Vielfalt an Verhaltensweisen und emotionalen

Ausdrucksformen, die traditionell nicht mit Männlichkeit assoziiert werden. Aschenbachs Verweiblichung könnte somit als eine Darstellung der Fluidität der Geschlechterrollen interpretiert werden. Diese Verweiblichung des Protagonisten wird in dem Text jedoch negativ betrachtet und mit dem Verlust von Selbstbeherrschung assoziiert.

4.1.2 Aschenbachs Erwachen: Zwangsheterosexualität und homoerotisches Begehren

Als Vertreter der bürgerlichen Männlichkeit entspricht Aschenbach am Anfang der Novelle den gesellschaftlichen Erwartungen an Geschlechterrollen, bei denen Heterosexualität die vorherrschende Norm ist. Das bedeutet die Unterdrückung jeglicher potenziellen Wünsche und Neigungen, die von heteronormativen Normen abweichen könnten. Vor der Analyse der Darstellung des homosexuellen Begehrens in der Novelle ist es nützlich, den Begriff der Zwangsheterosexualität einzuführen. Dieser Begriff wurde von Adrienne Rich geprägt, die darauf hinweist, dass im Alltagswissen Sexualität als natürlicherweise heterosexuell vorausgesetzt wird.¹²⁰ Dieser Begriff wird später von Judith Butler in ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* aufgegriffen. Die Philosophin betrachtet die Zwangsheterosexualität als einen permanenten Prozess der Annäherung an eine Norm. Dieser Begriff beschreibt die kulturellen und gesellschaftlichen Normen und Erwartungen, die Heterosexualität als die einzige akzeptable und "natürliche" Form von sexuellen und emotionalen Beziehungen betrachten. Diese Normen können die Vielfalt alternativer Formen des sexuellen und geschlechtlichen Ausdrucks einschränken. Diejenigen, die sich nicht in das heterosexuelle Schema einpassen, könnten unter Druck stehen, sich anzupassen oder zu verbergen, was ihre individuelle Identität stark beeinflussen kann. Wie Villa erklärt, ist Homosexualität also eine Negativfolie, die von der produktiven Macht des heterosexuellen Diskurses abhängt.¹²¹ Der heterosexuelle Diskurs definiert, was in Bezug auf Beziehungen und sexuelle Orientierung akzeptabel oder normal ist, und daher wirkt die Heterosexualität (hetero)normativ. Heterosexualität wird so zur unhinterfragten und

¹²⁰ Adrienne Rich. *Zwangsheterosexualität und lesbische Existenz*. In: Dagmar Schultz (Hrsg.). *Macht und Sinnlichkeit. Ausgewählte Texte von Audre Lorde und Adrienne Rich*. Orlanda Frauenverlag, Berlin. 1993. S. 138.

¹²¹ Paula-Irene Villa. *Judith Butler*. Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2003. S. 71.

selbstevidenten Normalität.¹²² Sexualität ist dann in bestehende Machtverhältnisse eingebunden. Damit einher geht die hegemoniale Vorstellung von zwei sozialen Geschlechtern, die biologisch klar unterscheidbar sind und sich in ihrem Begehren aufeinander beziehen, was Judith Butler als "heterosexuelle Matrix" bezeichnet.¹²³ Für die Philosophin ist die (vermeintliche) Einheitlichkeit der Geschlechtsidentitäten "der Effekt eines Regulierungsverfahrens, das durch die Zwangsheterosexualität eine einförmige geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) zu schaffen versucht".¹²⁴ Mit diesem Begriff unterstreicht sie, dass Heterosexualität nicht nur eine sexuelle Präferenz ist, sondern dass sie als eine strukturierende Kraft wirkt, die als Rahmen für das, was als Geschlecht, als Sexualität und als Begehren vorstellbar ist, formt.

Die Ehe und die Elternschaft sind performative Akte, die traditionell die heterosexuelle Identität verstärken. Wie Butler berichtet, fasst Monique Wittig die politischen Strategien des Widerstands gegen die normative Heterosexualität wie folgt auf:

Nur die leiblichen Personen, die keine heterosexuellen Beziehungen im Rahmen der Familie, die die Fortpflanzung als Zweck und Telos der Sexualität begreift, unterhalten, fechten die Kategorie des Geschlechts effektiv an- oder sind zumindest keine Komplizen der normativen Voraussetzungen und Absichten dieses Kategorienkomplexes.¹²⁵

In *Der Tod in Venedig* ist der geschätzte Schriftsteller von Aschenbach verwitwet. In jungen Jahren heiratete er ein Mädchen aus einer gebildeten Familie. Allerdings wurde die Ehe 'nach kurzer Glücksfrist durch den Tod getrennt'. (S. 30) Darüber hinaus, hat eine erwachsene und verheiratete Tochter. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte lässt sich feststellen, dass Aschenbach vor seinem Aufenthalt in Venedig die heterosexuellen Erwartungen der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit perfekt verkörpert hat. Seine Ehe und seine Vaterschaft entsprechen den heterosexuellen Normen. Damit trägt Aschenbach zu der sozialen Konstruktion bei, die Heterosexualität als die einzig akzeptable und 'natürliche' sexuelle Orientierung festlegt und vorschreibt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren in Deutschland gesellschaftliche Institutionen wie die Ehe und die Familie von grundlegender Bedeutung für die soziale und kulturelle Struktur der

¹²² Inka Greusing. „Wir haben ja jetzt auch ein paar Damen bei uns“ –Symbolische Grenzziehungen und Heteronormativität in den Ingenieurwissenschaften. Barbara Budrich Verlag. Opladen und Berlin. 2018. S. 66.

¹²³ Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 38-39.

¹²⁴ Ebd. S. 58.

¹²⁵ Ebd. S. 181; Vgl. Monique Wittig. „On the social contract.“ In: *Feminist Issues* 9. 1989. S. 3-12.

damaligen Zeit. Männlichkeit und Weiblichkeit erfuhren in der monogamen Ehe eine 'natürliche' Komplementarität, die in der ehelichen Fortpflanzung ihre körperliche Umsetzung fand.¹²⁶

Das Festhalten an diesen Normen kann als eine Form der Gender-Performance betrachtet werden, bei der Aschenbach sich den von der Gesellschaft vorgegebenen Geschlechterrollen anpasst, um in seinem sozialen Umfeld Akzeptanz und Respekt zu erhalten. In Anlehnung an das von Butler erörterte Konzept der Zwangsheterosexualität ist Aschenbach ein Beispiel dafür, wie soziale Normen uns dazu zwingen können, einem bestimmten Verhaltens- und Identitätsmuster zu entsprechen. Sein kurzes Eheleben stellt sein Festhalten an diesen Erwartungen dar. Die Novelle macht jedoch deutlich, wie diese Anpassung unterdrückte Sehnsüchte und komplexe Identitäten verbergen kann. Im Verlauf der Novelle stellt Aschenbachs Leidenschaft für Tadzio einen deutlichen Bruch mit seinem früheren Festhalten an heterosexuellen Normen dar. Das Aufkommen des homoerotischen Begehrens stellt die heteronormativen Normen und die Starrheit der Geschlechterrollen in Frage. Dieses 'verbotene' Begehren verdeutlicht somit die Instabilität und Fragilität des gesamten Konstrukts von Männlichkeit.

Ein wiederkehrendes Bild im Text, das auf die Veränderung des Künstlers hinweist, ist das der Hand. Das Element der geöffneten Hand steht für die Akzeptanz Aschenbachs homosexuellen Begehrens und damit für die Aufgabe der Abgeschlossenheit seiner Existenz, die in der Faust symbolisiert ist.

Am Anfang der Novelle wird der Kommentar eines Bekannten des Schriftstellers über Aschenbach wiedergegeben: „Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt“ — und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust —; „niemals so“ — und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen“. (21) Aschenbachs geballte Faust steht für seinen Widerstand und seine Verschlossenheit gegenüber allem, was fremd ist. Allerdings trägt das Ich des Schriftstellers, das keine Impulse von außen erhält, gleichzeitig die Spuren des Fremden in sich selbst. Im Text wird auf eine Bedrohung hingewiesen, die gleichzeitig von innen und außen kommt. Wie Robert K.

¹²⁶ Sabine Mehlmann. *Das sexu(alis)ierte Individuum – Zur paradoxen Konstruktionslogik moderner Männlichkeit*. In: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.). *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Transcript Verlag. Bielefeld. 2008. S. 40.

Martin erklärt, spiegelt dieses scheinbar widersprüchliche Bild ein allgemeines soziales Muster wider, bei dem Homosexualität sowohl von innen kommt - 'die Schuld' einer bestimmten Schwäche in Bezug auf Verweichlichung- als auch von außen – das Ergebnis eines fremden Einflusses.¹²⁷

Diese Metapher wird in einer zweiten Textpassage aufgegriffen. Am Ende des dritten Kapitels, als Aschenbach ins Hotel zurückkehrt, bekommt er ein neues Zimmer. Der Künstler sitzt am Fenster und empfindet eine Mischung aus Befremdung und Zufriedenheit, während er sich träumen lässt. Die Erschütterung beim Anblick Tadzios, der aus dem Meer zurückkehrt, macht ihm klar, dass er seine Gefühle nicht länger verleugnen kann. Dieses Mal versucht er nicht, sie abzuwehren. Diese Akzeptanz unterdrückter Sehnsüchte und Gefühle wird durch die geöffnete Hand symbolisiert:

Dann hob er den Kopf und beschrieb mit beiden schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen eine langsam drehende und hebende Bewegung, die Handflächen vorwärtskehrend, so, als deute er ein Öffnen und Ausbreiten der Arme an. Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde. (80)

Die geöffnete Hand symbolisiert also den Wunsch, die eigenen homosexuellen Gefühle und Begehren nicht länger zu unterdrücken.

Abschließend soll erörtert werden, wie das homoerotische Thema in der Novelle thematisiert wird. Die Beschäftigung mit der Homosexualität scheint in der Literaturwissenschaft mit einem Tabu belegt zu sein.¹²⁸ In der Literatur der Jahrhundertwende musste die Thematisierung von Homosexualität wegen der 'Anstandsregeln'¹²⁹ vermieden werden. Es gibt jedoch Strategien, auf die Schriftsteller zurückgreifen, um Homosexualität darzustellen. Der deutsche Literaturwissenschaftler Heinrich Detering hat 1990 in seiner Kolloquiums-Rede *Zur Fiktionalisierung homoerotischer Erfahrung* und noch genauer 1994 in *Das offene Geheimnis* ein literarisches Verfahren entwickelt, das mit einer intentionalen Vieldeutigkeit operiert. Er hat den Begriff 'Camouflage' geprägt, zur Beschreibung „unterschiedliche[r] Verfahren der literarischen Maskierung solcher Gegenstände, deren unverhüllte Artikulation

¹²⁷ Robert K. Martin. *Gender, Sexuality, and Identity in Mann's Short Fiction*. In: Jeffrey B. Berlin (Hrsg.) *Approaches to Teaching Mann's Death in Venice and Other Short Fiction*. MLA Verlag. New York. 1992. S. 65.

¹²⁸ Wolfgang Popp. *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. Metzler Verlag. Stuttgart. 1992. S. 5.

¹²⁹ Ebd.

entweder Eingriffen der Zensur oder anderen Formen der negativen Sanktionierung ausgesetzt wäre“.¹³⁰ Der Wissenschaftler begründet den Einsatz von Verhüllungs- und Entschlüsselungsmitteln durch den Autor: „Soll sein veröffentlichter Text zugleich öffentlichkeitsfähig und dennoch für den primären Adressaten noch als homoerotischer entzifferbar sein, muß er doppelbödig konzipiert werden“.¹³¹ Die homoerotische Geschichte wird in einen nicht anstößigen Bereich transponiert, aber nicht ohne dem Leser auch Demaskierungsmöglichkeiten anzubieten: Detering zufolge besteht die Camouflage in einer „intentionale[n] Differenz zwischen (unanstößigem) Oberflächentext und (hier: homoerotischem) Subtext“.¹³² Henrich Detering, der feststellt, dass eines der Anwendungsgebiete der Camouflage die "homoerotische Literatur" ist, zeigt, wie sich Thomas Mann dieses Verfahrens bediente. Durch die Transformation des homoerotischen Themas in etwas öffentlich Akzeptiertes ist es möglich, „der Entschlüsselung fähigen Lesern“ den verdeckten homoerotischen Inhalt mitzuteilen, ohne beim allgemeinen Publikum „Anstoß zu erregen“.¹³³ Detering bezieht sich in der Entwicklung des Konzepts der literarischen Camouflage auf die Ansätze von Marita Keilson-Lauritz, einer Literaturwissenschaftlerin. Keilson-Lauritz unterscheidet zwischen Strategie der Maske und Strategie des Signals. Ähnlich wie die Camouflage handelt es sich um ein Verfahren, mittels dessen ein Schriftsteller den homoerotischen Inhalt seiner literarischen Texte maskiert und zugleich für eine besondere Zielgruppe erkennbar macht. Die Wissenschaftlerin erklärt, dass diese Signale größtenteils intertextueller Art sind und „via name-dropping, Allusion und Zitat“¹³⁴ gesetzt werden. Die beiden Wissenschaftler haben jedoch gegensätzliche Ansichten bezüglich der Darstellung des homoerotischen Themas in *Der Tod in Venedig*. Keilson-Lauritz sah in Manns Text eine Vielzahl an maskierenden Elementen:

[Ich] möchte [...] Sie doch am Rande darauf hinweisen, wie maskiert die Homoerotik dort einhergeht: maskiert als Dekadenz, als Metapher für das Ästhetizistisch-Ungesunde.

¹³⁰ Heinrich Detering: „Camouflage“. In: Klaus Weimar (Hrsg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3. De Gruyter Verlag. Berlin; New York. 1997. S. 292- 293.

¹³¹ Henrich Detering. *Das offene Geheimnis: zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Wallstein Verlag. Göttingen. 2002. S. 30.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd. S. 354.

¹³⁴ Marita Keilson-Lauritz. *Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik*. In: Maria Kalveram und Wolfgang Popp (Hrsg.). *Homosexualitäten – literarisch: literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalen Kongress „Homosexuality, Which Homosexuality?“*, Amsterdam 1987. Die Blaue Eule Verlag. Essen. 1991. S. 67.

Wobei andererseits neben der mehr oder weniger offenen homoerotischen Konstellation (wie gesagt: maskiert über das Metaphorische und die Abwertung ins Krankheitsnahe, Krankhafte) der ganze Komplex der Allusionen und Zitate aus Plato als Signal funktioniert.¹³⁵

Thomas Mann setze Signale, Verweise auf 'Unaussprechliches'¹³⁶, „die von ›eingeweihten‹ Lesern als Homosexualitäts-Signale entziffert werden können“¹³⁷, da er gleichzeitig eine beschränkte Offenbarung zulassen wolle.

Im Gegensatz dazu, so Detering, wird Aschenbachs homoerotisches Begehren sehr offensichtlich an den Leser herangetragen. In *Der Tod in Venedig* betrachtet der Autor das Thema Homosexualität ohne eine Art von Camouflage.¹³⁸ Wie der deutsche Literaturwissenschaftler feststellt: „markiert [der Tod in Venedig] die Grenze, an der die homoerotische Camouflage endet“.¹³⁹ Tatsächlich, so Detering, macht Thomas Mann die Unterdrückung und Sublimierung der Homosexualität zu einem Problem für Aschenbach, nicht für den Text selbst. Darüber hinaus hat Heinrich Detering die Novelle als 'das *coming out* der deutschen mainstream-Literatur' bezeichnet.¹⁴⁰ *Der Tod in Venedig* war tatsächlich einer der ersten literarischen Texte im deutschsprachigen Raum, der Homosexualität offen thematisierte.¹⁴¹ Indem T. Mann eine eindeutig homoerotische Geschichte schreibt, bricht er ein Tabu.

Darüber hinaus, wie Böhm bemerkt, hat Thomas Mann genau das Lebensgefühl des "gewöhnlichen Homosexuellen" getroffen, der zwischen Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit oszilliert.¹⁴² Homosexuelle Männer suchten einen kompensatorischen Ausgleich in der Identifikation mit Figuren wie Aschenbach.¹⁴³ Zudem wird das Thema Homosexualität in dem Text viel ernsthafter und differenzierter behandelt als in den meisten anderen verfügbaren Werken zu diesem Thema, die oft als oberflächlich und selbstbezogen wahrgenommen werden. Der Straßburger Jurist und

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Henrich Detering. *Das offene Geheimnis*. S. 23.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Marlena Smolak. „Homosexuelle Liebe in Thomas Manns Kurzgeschichten Tonio Kröger und Der Tod in Venedig“. In: *Werkstatt* 9. 2014. S. 48.

¹³⁹ Henrich Detering. *Das offene Geheimnis*. S. 278.

¹⁴⁰ Ebd. S. 34.

¹⁴¹ Klaus Wieland. *Moderne Mannsbilder: Zur Semantik von ›Männlichkeit‹ in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Frühen Moderne, 1890-1930*. Vol. 3. Transcript Verlag. Bielefeld. 2024. S. 274.

¹⁴² Karl Werner Böhm. *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*. S. 22.

¹⁴³ Ebd.

Schriftsteller Numa Praetorius bezeichnet den Autor als „einer der ersten lebenden Romanschriftsteller [der] eine homosexuelle Leidenschaft, und zwar mit ganz verführerischer Glut dargestellt [hat]“. ¹⁴⁴ Ebenso zufrieden ist Magnus Hirschfeld mit der "feine[n] Kunst", mit der die mann männliche Liebe zu "höherer Vollendung" erhoben wird. ¹⁴⁵

Aschenbach lässt sich von dem Jungen verführen und begehrt ihn in aller Öffentlichkeit. Aus Furcht vor der moralischen Instanz nimmt er jedoch keinen zwischenmenschlichen Kontakt zu dem 14-Jährigen auf: „[...]den Schein gleichgültiger Fremdheit grußlos und wortlos aufrecht zu halten“ hilft Aschenbach, sich weniger schuldig zu fühlen. Es handelt sich um eine einseitige, berührungslose Verehrung: Die beiden, „die sich nur mit den Augen kennen“ (98), sprechen nicht einmal miteinander. Der Knabe wird in dieser Beziehung auf keine Weise aktiv einbezogen. Selbst Aschenbachs Liebesbekenntnis „Ich liebe dich“ (101) wird im Stillen ausgesprochen. Dadurch hat Mann Aschenbachs Vernarrtheit in Tadzio in moralischere Sphären gerückt. Darüber hinaus lässt Thomas Mann Aschenbach in die Sphäre der Krankheit eintauchen: Je stärker er versucht, seine homoerotischen Neigungen auszuleben, desto näher nähert er sich dem Tod.

Am Ende des Textes stirbt der Schriftsteller. Obwohl es im Text nicht eindeutig ausgesprochen wird, kann man davon ausgehen, dass Aschenbach sich mit der Cholera angesteckt hat. Wahrscheinlich hat er sich infiziert, nachdem er überreife Erdbeeren gegessen hat, die er in Venedig bei einem Straßenhändler „vor einem kleinen Gemüseladen“ (138) gekauft hat. Sein Tod symbolisiert das Scheitern, seine homoerotischen Neigungen und seine Alterung in Einklang mit den gesellschaftlichen Normen seiner Zeit zu bringen. Aschenbachs Tod stellt auch das Ende seiner Bemühungen dar, ein respektables Bild von Männlichkeit in den Augen der bürgerlichen Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Die damalige bürgerliche Gesellschaft mit ihren strengen Normen und der Stigmatisierung von Homosexualität ließ keinen Raum für eine offene Äußerung nicht konformer sexueller Neigungen. Aschenbach befindet sich in einem inneren Konflikt zwischen seinem Verlangen nach dem schönen Tadzio und seiner

¹⁴⁴ Numa Praetorius. *Die Bibliographie der homosexuellen Belletristik aus den Jahren 1913—1918*. In: Magnus Hirschfeld (Hrsg.) *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*. Max Spohr Verlag. Leipzig. 1919. S. 77.

¹⁴⁵ Magnus Hirschfeld. *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. L. Marcus Verlag. Berlin. 1914. S. 1020.

Angst vor gesellschaftlicher Ächtung. Letztlich jedoch scheitert er daran, eine existenzielle Alternative zu finden, die ihm ermöglicht, seine inneren Konflikte zu lösen. Diese Unfähigkeit stürzt ihn in eine finale Krise, als er erfährt, dass Tadzio dabei ist, Venedig zu verlassen. Aschenbachs innere Zerrissenheit erreicht ihren Höhepunkt, als er sich vorstellt, dass Tadzio ihn auffordert, ihm zu folgen. Doch sein Tod bevor er diesem Verlangen nachgeben kann, bewahrt ihn vor den möglichen negativen Folgen seiner Entscheidungen. So bleibt Aschenbachs öffentliches Bild als respektabler Bürger erhalten, während seine inneren Kämpfe und unterdrückten Sehnsüchte verborgen bleiben.

Der Entwicklungsprozess des Helden in Venedig wird von einem heterodiegetischen Erzähler geschildert. Er erzählt die Geschichte rückblickend und logisch-chronologisch, wobei Null- und interne Fokalisierung alternieren. Insbesondere wird die Nullfokalisierung dazu verwendet, die Lebensgeschichte des Schriftstellers zu präsentieren. Die interne Fokalisierung wird genutzt, um Aschenbachs homoerotisches Verlangen und seine gleichgeschlechtlichen Neigungen zu beschreiben. Diese Erzählweise ermöglicht dem Leser, das allmähliche Entstehen homoerotischer Empfindungen direkt aus Aschenbachs Perspektive mitzerleben. So kann der Leser die Themen Liebe, Sexualität und Moral eigenständig und unabhängig von äußeren Urteilen erkunden. Wie K. Wieland bemerkt, befreit dies den Erzähler und Thomas Mann davon, die platonische Knabenliebe des Protagonisten zu beurteilen und möglicherweise zu verurteilen.¹⁴⁶

4.1.3 Subversive Elemente in Geschlechtsdarstellungen

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, weichen sowohl Tadzio als auch Aschenbach von den vorherrschenden Vorstellungen von Geschlecht ab. Setzt man die Geschlechterdarstellungen im Text in den ideologischen und sozialen Kontext seiner Entstehungszeit, so spiegeln die fragilen Geschlechtsidentitäten der Figuren eine Krise der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende wider. Tadzio wird mit körperlichen Merkmalen beschrieben, die nach den ästhetischen Maßstäben der damaligen Zeit als weiblich gelten konnten. Eigenschaften wie seine Anmut, Zartheit und

¹⁴⁶ Klaus Wieland. *Moderne Mannsbilder*. S. 275.

verweichlichte Schönheit stehen im Gegensatz zum traditionellen Bild der Männlichkeit. Außerdem verdeutlicht Aschenbachs Entwicklungsprozess die Fluidität des Geschlechts und unterstreicht, dass Geschlechtsidentität nicht unbedingt stabil ist. Thomas Mann zeigt in seinem Werk auf, wie gesellschaftliche Erwartungen das Verhalten und Selbstverständnis von Menschen beeinflussen können, aber auch, wie diese Erwartungen durch individuelle Erfahrungen in Frage gestellt und neu definiert werden können.

Aschenbachs Maskerade kann als ein Versuch gesehen werden, die traditionelle Vorstellung zu unterlaufen, dass das physiologische Alter das soziale Alter bestimmen sollte. Diese Idee hat in vielen westlichen Kulturen eine lange Tradition.¹⁴⁷ Der Text deutet jedoch an, dass Alter und Jugend nicht gleichzeitig und harmonisch nebeneinander existieren können, ohne dass man pathetisch erscheint. *Der Tod in Venedig* hat eine tragische Vision des gealterten, maskierten Körpers, der als grotesker Körper dargestellt wird. Die implizite Antwort, die der Autor gibt, ist ein Plädoyer für eine würdevolle Akzeptanz.¹⁴⁸

Die Novelle kann nicht als subversiv gelesen werden. Der Text verfolgt keine emanzipatorische Tendenz in Bezug auf die Marginalisierung homosexueller Männlichkeit. Außerdem wird im Text die künstliche Verjüngung des Protagonisten ins Lächerliche gezogen. Wie der Mann-Forscher Böhm stellt fest: „Aschenbachs ‚Entwürdigung‘ ist in erster Linie ‚Entmännlichung‘“.¹⁴⁹

Man kann jedoch feststellen, dass der Text subversive Elemente enthält. Die Novelle, die das homosexuelle Begehren eines 50-Jährigen für einen 14-Jährigen thematisiert, verdeutlicht vor allem die potenziell zerstörerische Wirkung normativer Männlichkeits- und Altersvorstellungen. Thomas Mann macht uns die diskursive Gewalt bewusst, die Geschlechterkonfigurationen und Männlichkeitsbilder formt, zeigt die Labilität solcher Konstrukte, die dem polymorphen Begehren nicht gerecht werden können, und inszeniert in der Begegnung mit der Fremde die Dichotomien, auf denen unsere eigene

¹⁴⁷ Ebd. S. 28.

¹⁴⁸ Eva Birkenstock. *Angst vor dem Altern? Zwischen Schicksal und Verantwortung*. Karl Alber Verlag, Freiburg und München. 2008. S. 158

¹⁴⁹ Karl Werner Böhm. *Zwischen Selbstzucht und Verlangen*. S. 335.

Kultur beruht.¹⁵⁰ In „Der Tod in Venedig“ betont Mann die performative Natur der Geschlechterrollen. Abschließend lässt sich feststellen, dass die Gender-Performance zum einen in Frage gestellt, zum anderen aber auch perpetuiert wird.

4.2 Aschenbach als Vertreter untergeordneter Männlichkeit

Die dominante Form der Männlichkeit ist historisch und kulturell variabel. Im wilhelminischen Deutschland wird das Ideal der hegemonialen Männlichkeit oft durch den soldatischen Mann verkörpert, der in der preußisch-aristokratischen Tradition stand.¹⁵¹ Im Folgenden wird die fragile Männlichkeit des Protagonisten Von Aschenbach mit Hilfe des Konzepts der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ der australischen Soziologin Raewyn Connell analysiert. Vor der Analyse ist es nützlich, diesen Begriff einzuführen. Die Soziologin erklärt, dass in einer bestimmten Gesellschaft oder Kultur eine Form der Männlichkeit hervorgehoben und über die anderen gestellt wird, was zu einem Gegensatz zwischen den verschiedenen Erscheinungsformen von Männlichkeit führt. Connell zufolge stellt sich die hegemoniale Männlichkeit als ein dominantes kulturelles Modell dar, an dem man sich orientiert. Obwohl nur wenige Männer dieses Ideal vollständig verwirklichen können, dient es doch als soziale Norm, die beeinflusst, wie Männer sich selbst sehen und von anderen Mitgliedern der Gesellschaft wahrgenommen werden. Raewyn Connells Begriff der hegemonialen Männlichkeit ist an das Konzept der kulturellen Hegemonie von Gramsci angelehnt. Gramsci zufolge funktioniert eine stabile Herrschaft nicht primär über Zwang, sondern „über eine Verpflichtung auf geteilte Werte und gemeinsame Deutungsmuster der Gesellschaftsmitglieder“.¹⁵² Die Fähigkeit, einen ideologischen Konsens herzustellen, ist daher entscheidend für die Legitimation dieser Herrschaft. Connell übertrug Gramscis Konzept der Hegemonie auf die Machtverhältnisse in den Geschlechterbeziehungen. Sie argumentiert, dass die Geschlechterverhältnisse ähnlich strukturiert sind, wobei eine

¹⁵⁰ Sascha Kiefer. *Konstruierte Männlichkeit und externalisierte Homosexualität in Reiseerzählungen von Thomas Mann ("Der Tod in Venedig", 1912), Bodo Kirchhoff ("Mexikanische Novelle", 1984) und Hans-Christoph Buch ("Kain und Abel in Afrika", 2001)*. In: Béatrice Dumiche (Hrsg.). *Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte*. Lang Verlag. Bern. 2007 (= Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“, Bd. 10). S. 42.

¹⁵¹ Vgl. Ute Frevert. *Das Militär als Schule der Männlichkeiten*. In: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.). *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Transcript Verlag. Bielefeld. 2008. S. 57–75.

¹⁵² Michael Meuser. *Männlichkeit in Gesellschaft. Zum Geleit*. Einleitung in: Raewyn W. Connell. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 2015. S. 10.

Gruppe eine Führungsposition einnimmt. Diese Beziehungen zwischen den Geschlechtergruppen und zwischen differenzierbaren Gruppen von Männern können von Dominanz und Unterordnung bzw. von Marginalisierung und Ermächtigung gekennzeichnet sein.¹⁵³

Connell definiert hegemoniale Männlichkeit als „jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit in Frage gestellt werden kann“. ¹⁵⁴ Es handelt sich um eine instabile und umkämpfte soziale Konstruktion, die historischen und kulturellen Veränderungen unterliegt und daher keine historisch dauerhafte Struktur bildet.

Hegemoniale Männlichkeit ist in zweierlei Hinsicht dominant: in einer heterosozialen Dimension, d.h. in Bezug auf die männliche Dominanz gegenüber Frauen, und in einer homosozialen Dimension, d.h. bezüglich der sozialen Vorherrschaft einer Gruppe von Männern über alle anderen Männer. Die hegemoniale Männlichkeit ist ein normatives Idealbild, das nicht nur die Weiblichkeit abwertet, sondern auch die gesellschaftliche Dominanz von Männern über das Weibliche legitimiert. Connell begreift diese Vorherrschaft der Männer gegenüber Frauen als eine strukturelle Tatsache.¹⁵⁵

Jedoch sollte der heterosoziale Aspekt der hegemonialen Männlichkeit nicht getrennt von dem homosozialen Aspekt betrachtet werden. Die beiden Dimensionen sind im Gegenteil miteinander verwoben und beeinflussen sich gegenseitig. Diese Vorherrschaft beschränkt sich nicht nur auf das Verhältnis zwischen Männern und Frauen, sondern bildet auch die Grundlage für die Verhältnisse zwischen den Männern selbst. Nur eine Männlichkeit, die diese Dominanz der Männer stützt und fördert, kann als hegemonial bezeichnet werden.

Im Hinblick auf die homosoziale Dimension gibt es auch in den Beziehungen zwischen Männern Dynamiken der Über- und Unterordnung. Es gibt Männlichkeiten, die nicht oder nur teilweise der hegemonialen Form entsprechen und/oder aufgrund anderer Faktoren marginalisiert sind. Connell unterscheidet insbesondere drei Formen nicht-hegemonialer Männlichkeit: die untergeordnete, die marginalisierte und die

¹⁵³ Vgl. Andreas Heilmann. *Normalität auf Bewährung: Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit*. Transcript Verlag, Bielefeld. 2011. S. 23.

¹⁵⁴ Raewyn W. Connell. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. S. 130.

¹⁵⁵ Ebd. S. 10.

komplizenhafte Männlichkeit. Mit dem Begriff "marginalisierte Männlichkeit" bezieht sich Connell auf Unterordnung aufgrund von Klasse, Ethnizität oder Behinderung. Untergeordnete Männlichkeit wird besonders Homosexuellen zugeschrieben, die am untersten Ende der männlichen Hierarchie stehen.¹⁵⁶ Alle Eigenschaften, die aus der patriarchalischen Vorstellung von hegemonialer Männlichkeit ausgeschlossen sind, werden im Gegenteil homosexuellen Männern zugeschrieben.¹⁵⁷ Daher dienen, wie Heilmann betont, die gleichen binären Geschlechtercodes, die das Verhältnis zwischen Männern und Frauen kennzeichnen, zur symbolischen Markierung des hierarchischen Verhältnisses zwischen heterosexueller und homosexueller Männlichkeit.¹⁵⁸ Komplizenhafte Männlichkeit bezieht sich auf Männer, die, teils unbewusst, von der heterosozialen Dimension der hegemonialen Form profitieren. Diese Männlichkeiten haben einen niedrigeren Status in dieser Binnenhierarchie. Doch obwohl sie von der hegemonialen Form abweichen, können sie von der heterosozialen Dimension der hegemonialen Männlichkeit profitieren, weil sie „an der patriarchalen Dividende teilhaben, dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frauen erwächst“.¹⁵⁹

Aschenbachs körperlicher Zustand entspricht nicht dem Ideal der hegemonialen Männlichkeit seiner Zeit. Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, werden dem Schriftsteller „unmännliche“ Eigenschaften zugeschrieben, wie zarte Schultern, eine etwas unterdurchschnittliche Größe und ein fast zierlicher Körperbau. Ein weiteres Element, das auf seine Zerbrechlichkeit hinweist, ist sein prekärer Gesundheitszustand. Seine körperliche Konstitution ist seit früher Kindheit kränklich: „Ärztliche Fürsorge hatte den Knaben vom Schulbesuch ausgeschlossen und auf häuslichen Unterricht gedrungen“ (21). Mit seiner körperlichen Gebrechlichkeit stellt Aschenbach eine deutliche Abkehr vom militaristischen Männlichkeitsideal der Wilhelminischen Zeit dar. Die Tatsache, dass er zu Hause beschult wird, isoliert ihn von den anderen Kindern und den gemeinsamen Aktivitäten, die sie betreiben, wie z. B. Sport. Die fehlende sportliche Betätigung trägt weiter dazu bei, den Abstand zwischen Aschenbach und dem

¹⁵⁶ Raewyn W. Connell. *Masculinities*. University of California Verlag. Berkeley und Los Angeles. 2005. S. 78.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Andreas Heilmann. *Normalität auf Bewährung*, S. 23.

¹⁵⁹ Raewyn W. Connell. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. S. 133.

militaristischen Männlichkeitsideal des Wilhelminismus zu betonen, das nicht nur körperliche Leistung, sondern auch die Ausbildung durch Sport und körperliche Betätigung schätzte. Aschenbach wächst hingegen in einem intellektuellen Umfeld auf, wo der Geist auf Kosten des Körpers trainiert wird. Das spiegelt sich in seinem erwachsenen Körper wider, der als schwächlich und kränklich beschrieben wird, was in krassem Gegensatz zu dem damaligen Ideal des männlichen Körpers steht.

Wie Klaus Wieland hervorhebt, hat seine asketische Künstlerdasein in München seine Körperkräfte weiter geschwächt, weil die Kunst „erzeugt selbst bei klösterlicher Stille des äußeren Daseins, auf die Dauer eine Verwöhntheit, Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven, wie ein Leben voll ausschweifender Leidenschaft und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag“.¹⁶⁰

Ein weiteres Element, das Aschenbach vom Ideal der hegemonialen Männlichkeit entfernt, ist seine homosexuelle Neigung. Zu Beginn der Novelle führt Aschenbach ein bürgerliches Leben und es werden ihm Eigenschaften wie Selbstdisziplin, Ordnung und Vernunft zugeschrieben. Der Schriftsteller unterdrückt seine inneren Sehnsüchte und Triebe, während er versucht, den strengen bürgerlichen Standards seiner Zeit zu entsprechen und ein respektables Bild zu wahren. Sowohl die gesellschaftliche Stigmatisierung der Homosexualität als auch seine strenge Selbstdisziplin und Erziehung treiben ihn dazu an. Seine homosexuelle Neigung, die er sein ganzes Leben lang verleugnet hat, kommt unkontrolliert zum Vorschein, als er in Venedig den jungen Tadzio trifft. Dieses Ereignis bringt den Schriftsteller dazu, sich mit einem bisher unterdrückten Teil seiner selbst auseinanderzusetzen. Gustav von Aschenbach durchläuft einen komplexen inneren Prozess, der sowohl die Erkenntnis als auch die Akzeptanz seiner homoerotischen Neigungen umfasst. Trotz der gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit und seinen eigenen moralischen Überzeugungen stellt Aschenbachs Leidenschaft für den jungen Tadzio einen entscheidenden Moment der Selbsterkenntnis dar. Er erkennt seine Gefühle für Tadzio, doch diese Anerkennung bleibt fragmentarisch und wird nicht in konkrete Handlungen umgesetzt. Seine Leidenschaft bleibt eine innere Obsession, die sich in gedanklichen Fantasien und sehnsüchtigen Blicken manifestiert. Also gerät der Schriftsteller durch seine homosexuellen Neigungen in eine Position der

¹⁶⁰ Klaus Wieland. *Moderne Mannsbilder*. S. 277.

Unterordnung unter die hegemoniale heterosexuelle Männlichkeit. Diese Abweichung von der Norm der heterosexuellen Männlichkeit könnte ihn möglicherweise von der dominanten Gesellschaft ausgrenzen. Er abweicht also in zweifacher Hinsicht vom Ideal der hegemonialen Männlichkeit: nicht nur, indem er nicht dem Ideal eines starken und robusten Mannes entspricht, sondern auch in Bezug auf seine sexuelle Orientierung. Obwohl er nach Raewyn Connells Terminologie als Vertreter einer untergeordneten Männlichkeit eingestuft werden kann, konstituiert er sich dennoch als Mann. Weil Aschenbach zentrale Bereiche der männlichen Identitätskonstruktion verwehrt sind, erhält er sich durch seine beruflichen Erfolge dennoch eine gewisse Anerkennung. Daher lässt sich feststellen, dass sein Verhältnis zur hegemonialen Männlichkeit ambivalent ist. Einerseits wird er aufgrund seines schlechten Gesundheitszustands zu Hause unterrichtet und damit schon frühzeitig von seinen Gleichaltrigen isoliert. Diese frühe Isolation trägt dazu bei, dass Aschenbach schon als Schüler zum Außenseiter wird und ihm die typischen Erlebnisse der Kindheit und Jugend verwehrt bleiben. Zwar förderte diese einsame Erziehung die Entwicklung seiner intellektuellen Fähigkeiten, doch gleichzeitig beraubte sie ihn der menschlichen Interaktionen, die für die Bildung bedeutungsvoller Bindungen und für die Integration in die Gesellschaft unerlässlich sind. Außerdem muss er, um eine bürgerliche Existenz führen zu können, seine homosexuellen Neigungen vollständig unterdrücken. Der Schriftsteller leidet also an dieser Geschlechterordnung, an ihren Normen und an den Ausschlüssen, die sie produziert. Zugleich aber profitiert er als Mann von der starren patriarchalischen Geschlechterordnung des 20. Jahrhunderts. Dass er ein bedeutender Schriftsteller werden und gewisse Erfolge erzielen konnte, ist unter anderem auf die patriarchalische Struktur der Gesellschaft zurückzuführen, die ihm eine "patriarchale Dividende" trotz seines Status als gesellschaftlicher Außenseiter garantiert. Die Möglichkeit, ein ökonomisch unabhängiges Leben zu führen, ist ein weiterer Vorteil seines männlichen Status. Er profitiert also von der heterosozialen Dimension der hegemonialen Männlichkeit.

4.3 Hegemoniale Ideale und der Verfall des Körpers: Gustav von Aschenbachs Alterskrise

Der Schriftsteller Gustav von Aschenbach wird als eine Figur dargestellt, die in vielerlei Hinsicht den Idealen der hegemonialen Männlichkeit entspricht oder danach strebt, diesen zu entsprechen. Wie zuvor besprochen, ist er ein angesehener Schriftsteller, der seinen Erfolg durch Disziplin, Selbstbeherrschung und harte Arbeit erreicht hat. Diese Eigenschaften entsprechen traditionellen Vorstellungen hegemonialer Männlichkeit. Er wird jedoch auch mit physischen und psychischen Eigenschaften beschrieben, die von diesem Ideal abweichen. Durch seinen prekären Gesundheitszustand und seine schwache körperliche Verfassung ist er vom traditionellen Bild des starken, kräftigen Mannes entfernt. Darüber hinaus stellt seine Leidenschaft für Tadzio während seines Aufenthalts in Venedig eine Hingabe an die homoerotischen Neigungen dar, die Aschenbach bisher immer unterdrückt hat, um die Kontrolle und die Ordnung in seinem Leben zu bewahren, entsprechend den Erwartungen der hegemonialen Männlichkeit. Dennoch bleibt diese Anziehung größtenteils innerlich und wird nicht in konkrete Handlungen umgesetzt. Dies deutet darauf hin, dass Aschenbach sich der kontroversen Natur seiner Gefühle bewusst ist. Aschenbach kann sich keine alternative Existenz vorstellen, weil er nach wie vor an der bürgerlichen Weltanschauung festhält. Diese homosexuellen Neigungen stellen Aschenbach in eine Position der Unterordnung gegenüber der hegemonialen heterosexuellen Männlichkeit. Er profitiert jedoch von den Vorteilen seiner beruflichen Erfolge und seines Geschlechts, wie finanziellen und sozialen Privilegien.

Aschenbach entfernt sich vom Ideal der hegemonialen Männlichkeit nicht nur wegen seiner sexuellen Orientierung und seines schwachen Körperbaues, sondern auch wegen seines Alters. Das Thema des Alterns hat in den Analysen des Textes wenig Berücksichtigung gefunden. Nur wenige Kritiker, darunter Kathleen Woodward und Esther Léser, bringen Aschenbachs Geschichte mit einer Alterskrise in Verbindung¹⁶¹, während die meisten lediglich kurz auf dieses Thema eingehen, ohne den Zusammenhang zwischen Alter und Geschlecht zu beleuchten. Die meisten Diskussionen

¹⁶¹ Vgl. Kathleen Woodward. *Aging and its discontents: Freud and other fictions*. Indiana UP Verlag. Bloomington. 1991; Esther Léser. *An artist's call and fate: the nature of beauty*. In: Esther Lesér (Hrsg.). *Thomas Mann's short fiction. An intellectual Biography*. Associated University Presses Verlag. Cranbury. 1989. S. 148; S. 293.

über die Männlichkeit in der Novelle haben sich ausschließlich auf das Thema Homoerotik konzentriert und dabei diesen zusätzlichen Aspekt vernachlässigt.¹⁶² Allerdings war sich Thomas Mann, wie Bauer bemerkt, beim Verfassen der Novelle der Debatten über das Altern der Männer bewusst.¹⁶³ Das zeigt sich daran, dass er das Motiv des Klimakteriums eingeführt hat, „[um] den ‚Fall‘ auch pathologisch zu sehen“ und es „mit dem symbolischen (Tadzio als Hermes Psychopompos) changieren zu lassen“.¹⁶⁴ Er wollte den Fall des Schriftstellers auf einer naturalistischen und auf einer geistigen Ebene darstellen. Wie man in den Arbeitsnotizen nachlesen kann, hätte der Schriftsteller ursprünglich 53 Jahre alt sein sollen.¹⁶⁵ Das Alter des Protagonisten der Novelle wird im ersten Satz des Textes erwähnt: "Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete [...]". Diese Formulierung weist auf das Alter hin, das am häufigsten mit der Midlife-Crisis in Verbindung gebracht wird. Gleichzeitig wird damit betont, dass Aschenbach zuvor den Höhepunkt seines Ruhmes erreicht hatte.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde in der Medizin das Konzept des männlichen Klimakteriums eingeführt, obwohl es seit der Antike historische Hinweise auf Altersveränderungen bei Männern gab. 1910 prägte der Berliner Nervenarzt Kurt Mendel in einem Aufsatz den Begriff *Climacterium virile* und forderte die Anerkennung der Wechseljahre des Mannes.¹⁶⁶ Er stützte sich bei seiner Veröffentlichung auf die Beobachtung von 30 Kranken. Er stellte eine Art Effemination und Rührseligkeit in den Äußerungen der einzelnen Patienten fest. Mendel wollte unter seinen älteren männlichen Patienten eine "ganz auffällige, früher nicht gekannte Rührseligkeit und Neigung zum Weinen"¹⁶⁷ diagnostiziert haben. Der Nervenarzt sammelte zahlreiche Fallbeschreibungen von Männern mittleren Alters und stellte bei seinen Patienten eine

¹⁶² Ellis Shookman. *Thomas Mann's 'Death in Venice': A Novella and its Critics*. Camden House Verlag. Rochester. 2003. S. 19-25; 50-54; 115-121; 232-236.

¹⁶³ Esther K. Bauer. „Masculinity in Crisis“. S. 25.

¹⁶⁴ Brief an Carl Maria Weber vom 4. Juli 1920. In: Erika Mann (Hrsg.). *Thomas Mann. Briefe I, 1889-1936*. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1979. S. 176.

¹⁶⁵ Vgl. Ehrhard Bahr. *Thomas Mann – Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente* (= Reclams Universal-Bibliothek N° 8188). Reclam Verlag. Stuttgart. 2005. S. 102; Thomas Mann. *Frühe Erzählungen*. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. In: Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. (Hrsg.). *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Bd. 2.2. S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 2008. 493f.

¹⁶⁶ Kurt Mendel. „Die Wechseljahre des Mannes (Climacterium virile)“. In: *Neurologisches Zentralblatt* 29. 1910. S. 1135.

¹⁶⁷ Ebd. S. 1126.

Vielzahl von psychisch-nervösen und körperlichen Störungen fest. Diese Symptome, die Männer in ihren 50ern betrafen, glichen denen von Frauen in den Wechseljahren.

In jedem einzelnen meiner Fälle wurde über Blutwallungen nach dem Kopfe, fliegende Hitze, Angstgefühl mit plötzlichem Schweißausbruch, zeitweises Herzklopfen, Brustbeklemmung, allgemeines Mattigkeitsgefühl, Schlafmangel beziehungsweise Schlaflosigkeit geklagt.¹⁶⁸

Da das Climacterium virilis in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als eine Nervenerkrankung angesehen wurde, wurden Therapien entwickelt, um diesen Zustand zu behandeln. Sie zielten häufig auf eine „Remaskulinisierung“ ab, die oft als Synonym für die wiedererlangte sexuelle Potenz betrachtet wurde.¹⁶⁹ Insbesondere in den 1920er Jahren gab es ein Interesse an der Verjüngung und der Hormonproduktion.

Schon in den ersten Zeilen des Textes wird der physische und psychische Verfall des Schriftstellers deutlich. Aschenbach zeigt Anzeichen wie einen Verlust an körperlicher Leistungsfähigkeit und geistiger Spannkraft, typisch für eine Midlife-Crisis. Er braucht einen täglichen Mittagsschlaf, um die zunehmende Abnutzbarkeit seiner Kräfte auszugleichen. Zudem wird sein künstlerisches Schaffen durch eine permanente Müdigkeit gebremst: „Er dachte an seine Arbeit, dachte an die Stelle, an der er sie auch heute wieder, wie gestern schon, hatte verlassen müssen und die weder geduldiger Pflege noch einem raschen Handstreich sich fügen zu wollen schien“. (16;17)

Zum einen befürchtet er, dass er sterben wird, bevor er sein Werk vollendet hat. Andererseits will er dem Alltag entfliehen, der von Disziplin und Hingabe an die Arbeit geprägt ist. Wie Bauer feststellt, galten diese widersprüchlichen Reaktionen als typisch für Männer im Klimakterium, und die Ärzte der damaligen Zeit würden die nachmittäglichen Spaziergänge des Schriftstellers und seine Entscheidung zu reisen als gesunde Versuche ansehen, in kurzer Zeit wieder zu Kräften zu kommen.¹⁷⁰ Der Schriftsteller rechtfertigt seine Reise nach Venedig mit der Suche nach Inspiration für die Fortsetzung seiner Arbeit.

Aschenbachs Schwierigkeit, sich auf das künstlerische Schaffen zu konzentrieren, deutet auf ein Gefühl der Unzufriedenheit hin, das häufig bei Männern in der Midlife-Crisis auftritt. Er ist mit seiner Arbeit nicht ganz zufrieden: „Es schien ihm, als ermangle sein

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Esther K. Bauer. „Masculinity in Crisis“. S. 24.

¹⁷⁰ Ebd. S. 26.

Werk jener Merkmale feurig spielender Laune, die, ein Erzeugnis der Freude, mehr als irgendein innerer Gehalt, ein gewichtigerer Vorzug, die Freude der genießenden Welt bildeten.“ (17;18) Diese Schaffenskrise spiegelt eine tiefere Suche nach Erneuerung wider, die durch das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit ausgelöst worden sein könnte. Wie Kieran Setiya feststellt, entsteht das Bedürfnis, neue Erfahrungen zu machen oder plötzliche wichtige Entscheidungen zu treffen, wie z. B. ein schnelles Auto zu kaufen oder den Job zu kündigen, oft aus dem Bewusstsein unserer eigenen Sterblichkeit.¹⁷¹

In der Novelle ist die Schaffenskrise des Helden also mit seiner Alterskrise verbunden.

Durch die Figur des Gustav von Aschenbach nimmt Mann Themen vorweg, die in der zeitgenössischen Altersforschung von zentraler Bedeutung sind.

Die meisten Forschungen über das Altern haben jedoch Kategorien wie Geschlecht, Klasse, Rasse und sexuelle Orientierung vernachlässigt. Nur wenige Wissenschaftler haben untersucht, wie Alter und Geschlecht miteinander verbundene soziale Beziehungen sind, die auch von anderen sozialen Ungleichheiten beeinflusst werden.¹⁷²

Im Folgenden wird Aschenbachs Entwicklung unter dem Aspekt der Altersdiskriminierung analysiert, wobei der Fokus auf dem Verhältnis von Alter und Geschlecht liegt.

Der englische Begriff *Ageism* wurde erstmals 1969 von dem amerikanischen Gerontologen Robert Butler verwendet, um Vorurteile gegenüber Altersgruppen zu beschreiben. Dieser Begriff wird im Deutschen als „Altersdiskriminierung“ oder auch „Ageismus“ übersetzt. Altersdiskriminierung kann sich in vorurteilsbehafteten Einstellungen, Stereotypen und diskriminierendem Handeln gegenüber bestimmten Personen aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters äußern.¹⁷³ Iversen, Larsen und Solem haben in jüngerer Zeit *Ageism* als positive oder negative Stereotypen, Vorurteile

¹⁷¹ Kieran Setiya. „The midlife crisis“. In: *Philosophers' Imprint* 14. 2014. S. 3.

¹⁷² Toni M. Calasanti und Kathleen F. Slevin. *Gender, social inequalities, and aging*. AltaMira Verlag. Walnut Creek. 2001. S. 27.

¹⁷³ Robert Neil Butler. „Ageism. Another form of bigotry“. In: *The Gerontologist* 9. 1969. S. 243-246.

und/oder Diskrimination gegenüber älteren Menschen aufgrund ihres chronologischen Alters bzw. der Tatsache, dass sie als alt wahrgenommen werden, definiert.¹⁷⁴

Aschenbachs Midlife-Crisis wird durch das altersdiskriminierende Umfeld, in dem er lebt, noch verstärkt, was es dem Schriftsteller erschwert, seine eigene Alterung zu akzeptieren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wuchs das Interesse an dem alternden Mann als einer Figur, die als weniger männlich betrachtet wurde. Altersdiskriminierung beeinflusst also sein Verhalten und seine Selbstwahrnehmung.

Aschenbachs Betrachtungen vor dem Spiegel gegen Ende des dritten Kapitels, sind von großer Bedeutung. Nachdem er das Objekt seiner Begierde lange Zeit beobachtet hat, kehrt der Schriftsteller in sein Hotelzimmer zurück und beginnt, kritische Betrachtungen über sein Aussehen vor dem Spiegel anzustellen. Während Aschenbach verzweifelt versucht, Spuren von Schönheit und Adeligkeit in seinem Antlitz zu finden, stößt er nur auf Zeichen des Alterns und der Vergänglichkeit, die durch Adjektive wie „grau“, „müde“ und „scharf“ hervorgehoben werden:

Er verweilte dort drinnen längere Zeit vor dem Spiegel und betrachtete sein graues Haar, sein müdes und scharfes Gesicht. In diesem Augenblick dachte er an seinen Ruhm und daran, dass viele ihn auf den Straßen kannten und ehrerbietig betrachteten, um seines sicher treffenden und mit Anmut gekrönten Wortes willen, - rief alle äußeren Erfolge seines Talentes auf, die ihm irgend einfallen wollten, und gedachte sogar seiner Nobilitierung."(67;68)

Diese Spuren auf seinem Antlitz beziehen sich auf das, was sich als das „Trotzdem“ seiner Bemühungen bezeichnen lässt. Allerdings kann dieser Blick nicht mehr rekonstruieren, dass aus diesem „Trotzdem“ „Reinheit“ und „Adeligkeit“ entspringen.¹⁷⁵ Aschenbach fügt Betrachtungen der anderen hinzu und verweist auf seinen Ruhm und seine Erfolge. Auf diese Weise versucht er, die Interpretation dieses Blickes zu bereichern. Diese Betrachtungen gehen jedoch über das hinaus, was mit dem Blick direkt wahrgenommen werden kann. Der Körper ist tatsächlich ein wichtiger Indikator für das Alter und bietet wesentliche Hinweise zur Identifizierung älterer Menschen.

Der Kontrast zu Tadzio, der Schönheit und Jugend verkörpert, lässt Aschenbach seine eigene Alterung und Schwäche noch intensiver wahrnehmen. Der Schriftsteller versucht,

¹⁷⁴ T. N. Iversen, L. Larsen & P.E. Solem. „A conceptual analysis of ageism“. In: *Nordic Psychology* 61. 2009. S. 15.

¹⁷⁵ Franz Maria Sonner. *Ethik und Körperbeherrschung*. S. 169.

durch äußere Veränderungen den Unterschied zwischen seinen sichtbar alternden Leib und Tadzios jugendlicher Schönheit zu verringern:

Wie irgendein Liebender wünschte er, zu gefallen, und empfand bittere Angst, daß es nicht möglich sein möchte. Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfums, er brauchte mehrmals am Tage viel Zeit für seine Toilette und kam geschmückt, erregt und gespannt zu Tische. Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib. (134)

Aschenbach empfindet einen zunehmenden Ekel gegenüber seinem eigenen körperlichen Verfall:

der Anblick seines grauen Haares, seine scharfen Gesichtszüge stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit. Es trieb ihn sich körperlich zu erquicken und wiederherzustellen; er besuchte häufig den Coiffeur des Hauses. (ebd.)

Wie T.M. Calasanti und K.F. Slevin betonen, liegt genau darin der Kern des Ageismus: Wir leugnen, dass wir älter werden, und wenn wir uns dieser Realität stellen müssen, betrachten wir sie als etwas Tragisches und Negatives.¹⁷⁶ Die französische Philosophin De Beauvoir argumentiert, dass trotz des natürlichen Alterungsprozesses viele Menschen innerlich ein Gefühl von Vitalität und Jugend bewahren: „eine Stimme in uns flüstert uns widersinnigerweise zu, dass uns dies nicht widerfährt: Das sind nicht mehr wir, wenn es eintritt“.¹⁷⁷ Aschenbach versucht, sich an eine innere Jugend festzuhalten, die sich nicht mehr in seinem gealterten Äußeren widerspiegelt. Diese Diskrepanz zwischen unserer Selbstwahrnehmung und unserer Außenwahrnehmung ist ein zentraler Aspekt des Ageismus.

Der Friseur bietet die Möglichkeit, sein Aussehen zu erneuern, um seine innere Jugend widerzuspiegeln. Aschenbach geht zu einem Kosmetiker und beschließt, sich schminken zu lassen und sein graues Haar zu färben, um die Zeichen des Alterns zu verbergen und jünger zu erscheinen. Der Friseur, wie auch die Todesfiguren, denen Aschenbach seit seinem Spaziergang begegnet ist, übt einen Beruf aus, der auf Täuschung, Lüge und Verstellung beruht. Das lässt sich nicht nur in Anbetracht seines Berufs feststellen, sondern auch in Anbetracht seiner Gedanken über das wahre Alter. Der Friseur behauptet, dass das einzig gültige Alter das innerlich wahrgenommene Alter ist, nicht

¹⁷⁶ Toni M. Calasanti und Kathleen F. Slevin. *Gender, social inequalities, and aging*. S. 186.

¹⁷⁷ Simone De Beauvoir. *Das Alter*. Rowohlt Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg. 2014. S. 11.

das physiologische oder soziale Alter. Seiner Meinung nach liegt die wahre Jugend in der individuellen Selbstwahrnehmung und nicht in der äußeren Erscheinung.

Er bietet seine Verjüngungsdienste als Mittel an, um diese Übereinstimmung zwischen dem wahren inneren Alter und dem äußeren Erscheinungsbild wiederherzustellen:

Schließlich sind wir so alt, wie unser Geist, unser Herz sich fühlen, und graues Haar bedeutet unter Umständen eine wirklichere Unwahrheit, als die verschmähte Korrektur bedeuten würde. In Ihrem Falle, mein Herr, hat man ein Recht auf seine natürliche Haarfarbe. (135)

Die künstliche Verjüngung, die durch Haarfarbe, Lippenstift und andere Hilfsmittel erreicht wird, schafft eine Illusion, die Aschenbach dazu bringt, ein neues Selbstvertrauen zu entwickeln. Er schaut in den Spiegel und bemerkt eine deutliche Veränderung seines Aussehens.

Aschenbach [...] sah im Glase seine Brauen sich entschiedener und ebenmäßiger wölben, den Schnitt seiner Augen sich verlängern, ihren Glanz durch eine leichte Unterermalung des Lides sich heben, sah weiter unten, wo die Haut bräunlich-ledern gewesen, weich aufgetragen ein zartes Karmin erwachen, seine Lippen, blutarm soeben noch, himbeerfarben schwellen, die Furchen der Wangen, des Mundes, die Runzeln der Augen unter Creme und Jugendhauch verschwinden, - erblickte mit Herzklopfen einen blühenden Jüngling. (136)

Die Hingabe an den eigenen Körper und der Versuch, das Älterwerden zu verbergen, sind für Aschenbach neue Verhaltensweisen. Der Körper, der zuvor ignoriert wurde, rückt plötzlich in den Mittelpunkt von Aschenbachs Aufmerksamkeit.

Die Versuche, jünger zu erscheinen, spiegeln die Wichtigkeit der damaligen gesellschaftlichen Normen bezüglich des männlichen Aussehens wider. Wie Bauer hervorhebt, können die kosmetischen Verbesserungen des Protagonisten nur in einer Gesellschaft stattfinden, in der es gesellschaftlich festgelegte Regeln für das Aussehen je nach Alter gibt.¹⁷⁸Weichere Körperformen bei alternden Männern wurden als äußeres Zeichen der Feminisierung betrachtet. Oberg betont, dass wir uns mit Begriffen beschreiben, die uns unsere Gesellschaft vorgibt.¹⁷⁹Zur Zeit des Erscheinens der Novelle wuchs das Interesse an dem alternden Mann als einer Figur, die als weniger männlich angesehen wurde. Da der Begriff „alt“ eine negative Konnotation hat, kämpft Aschenbach mit der Akzeptanz seines eigenen Alters und des damit verbundenen

¹⁷⁸ Vgl. Esther K. Bauer. „Masculinity in Crisis“. S. 28.

¹⁷⁹ Peter Oberg. „The Absent Body—A Social Gerontological Paradox.“ In: *Ageing and Society* 16. 1996. S. 701-19.

körperlichen und geistigen Verfalls. Diese Passage sowie die Begegnung mit dem geschminkten Greis zeigen das komplizierte Verhältnis des Schriftstellers zum gealterten Körper und zum Alter. Indem er sich künstlich verjüngen lässt, versucht Aschenbach nicht nur, Tadzio zu gefallen. Er versucht auch, jünger zu erscheinen, um den sozialen Status und die privilegierte Rolle, die jüngeren Menschen zugeschrieben werden, zu erhalten und Altersdiskriminierung zu vermeiden.

Wie diskutiert, untersucht der Text die komplexen Spannungen, die entstehen, wenn das subjektive, physiologische und soziale Alter miteinander in Konflikt geraten und wie diese Faktoren die Leistung und das Verhalten einer Person beeinflussen, insbesondere in Bezug auf Geschlechterrollen.

Diese Bemühungen Aschenbachs, jünger zu erscheinen, werden jedoch vom Erzähler als vergeblich betrachtet, der den Schriftsteller als „de[n] Grauhaarige[n]“ (122) und de[n] Alternde[n]“ (129) bezeichnet. Die Figur des Friseurs, der Aschenbach zu verjüngen versucht, ist in der Literatur nur selten zu den Hades-Figuren gezählt worden.¹⁸⁰ Die künstliche Verjüngung führt den Schriftsteller jedoch weiter in die Entwürdigung. Die Maskerade spiegelt den Niedergang und die Dekonstruktion Aschenbachs wider, der zunächst als respektabler Künstler dargestellt wird, der für seine Disziplin bekannt ist und sich der griechischen Antike widmet. Die extreme Künstlichkeit der Maskerade ist ein Schlüsselement, das seine persönliche Dekadenz unterstreicht: Diese Maske kann jedoch die innere Wahrheit seiner Dekadenz nicht verdecken. Allein der Ort weist auf den Niedergang hin. Wie der schweizerische Literaturwissenschaftler T. Sprecher stellt fest: „Der Coiffeursaloon ist ein traditioneller Ort der Täuschung, der Coiffeur ein professioneller Schwindler, ein Schaumschläger und Einseifer“.¹⁸¹

Aschenbachs Maskerade offenbart die Vergeblichkeit der Versuche, den alternden Körper zu verjüngen, um jünger zu erscheinen und gleichzeitig den sozialen Status zu bewahren, der mit der Jugend verbunden ist.

Anhand der Figur des Gustav von Aschenbach verdeutlicht die Novelle, wie die starren sozialen Rollen zu solchen Alterskrisen führen können.

¹⁸⁰ Vgl. Werner Fritzen. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Oldenbourg Verlag. München. 1993. S. 89.

¹⁸¹ Thomas Sprecher. *Der Grosse Schwindel*. In: Helmut Koopmann und Thomas Sprecher (Hrsg.). *Lebenstraum und Todesnähe*. Klostermann Verlag. Frankfurt a.M. 2015. S. 84.

5. Fazit:

In *Der Tod in Venedig* spiegeln sich die mit der Krise der Männlichkeit verbundenen Spannungen wider. Die Entwicklung der Hauptfigur, des 50-jährigen Schriftstellers Gustav von Aschenbach, offenbart die Instabilität des Konstrukts Männlichkeit. Von Aschenbach durchläuft eine Entwicklung, die jegliche essentialistische Vorstellung von Männlichkeit als fixes Konzept in Frage stellt.

Zu Beginn der Novelle wird er als disziplinierter und geachteter Künstler vorgestellt, der in vielerlei Hinsicht das Ideal der hegemonialen Männlichkeit verkörpert oder danach strebt, es zu verkörpern. In Bezug auf das Aussehen wird er jedoch mit Eigenschaften beschrieben, die nicht dem Ideal des starken, robusten Mannes entsprechen. Außerdem wird sein schlechter Gesundheitszustand im Text hervorgehoben. Er versucht, seine körperliche Schwäche durch strenge Selbstdisziplin und ein besonderes Engagement für die Kunst zu kompensieren.

Doch die Begegnung des Künstlers mit den Todesfiguren im Verlauf der Novelle verdeutlicht Aschenbachs problematisches Verhältnis zu seinem männlichen Körper und seiner Männlichkeit. Er fühlt sich minderwertig und ist nicht in der Lage, in der Gegenwart dieser Figuren seine Herrschaft über den von ihm besetzten Raum zu behaupten.

Im Laufe der Novelle überschreitet er die Grenzen seiner traditionellen patriarchalischen Rolle als Mann. In jeder Gesellschaft sind die Geschlechterrollen durch Stereotypen geprägt, die bestimmen, welche Verhaltensweisen für Männer und Frauen als akzeptabel oder angemessen gelten. Die Vorstellung von dem Mann als diszipliniert, stark und rational und von der Frau als sentimental, schwach und passiv ist tief in den gesellschaftlichen Normen verwurzelt. Die Gesellschaft bringt den Künstler dazu, bestimmte stereotypische männliche Rollen zu respektieren. Während er sich seiner Leidenschaft für Tadzio hingibt, nimmt Aschenbach jedoch eine zunehmend passive und weniger rationale Rolle ein. Er „verweiblicht“ sich nicht nur im Verhalten, sondern auch körperlich: die Maskerade entfernt Aschenbach noch weiter von dem Männlichkeitsideal seiner Zeit. Die Anwendung von Judith Butlers Performativitätstheorie auf die Entwicklung des Schriftstellers lässt darauf schließen, dass Aschenbachs Verweiblichung als eine Veränderung seiner Geschlechterperformance interpretiert werden kann. Durch die Übernahme von Verhaltensweisen, die mit dem Weiblichen assoziiert werden,

verdeutlicht er die Instabilität der Geschlechternormen und des gesamten Konstrukts von Männlichkeit. In *Der Tod in Venedig* wird deutlich, dass die Verbindung zwischen Gender und biologischem Geschlecht nicht natürlich, sondern kulturell ist.

Die Zeit, in der die Novelle geschrieben wurde, war durch soziale, ökonomische und politische Veränderungen gekennzeichnet, die zu einer Infragestellung wichtiger Elemente des Patriarchats führten. Um die Jahrhundertwende beanspruchten Homosexuelle immer mehr Raum und stellten damit eine ständige Bedrohung für die traditionelle Männlichkeit dar. Die Hauptfigur von Manns Text bricht aus der Zwangsheterosexualität aus, der einzigen Form von Sexualität, die in der Gesellschaft als „natürlich“ oder akzeptiert betrachtet wurde und an der sich Aschenbach selbst in seinem Leben orientiert hatte. Da er in jungen Jahren ein Mädchen geheiratet und eine Tochter bekommen hatte, entsprach er den Erwartungen an die Sexualität seiner Zeit, in der die Heterosexualität die vorherrschende Form ist. Indem er sich dem homoerotischen Begehren für den jungen Tadzio hingibt, bricht er jedoch mit diesen Normen. Somit wird die Heterosexualität als gängige Ausdrucksform des sexuellen Begehrens in Frage gestellt. In Anlehnung an die männlichkeitstheoretischen Konzepte der australischen Soziologin Raewyn Connell ist Aschenbach also ein Vertreter der untergeordneten Männlichkeit - die Kategorie, die vor allem den Homosexuellen zugeschrieben wird.

Doch obwohl der Schriftsteller unter dieser starren Geschlechterordnung und ihren Ausschlüssen leidet, profitiert er als Mann gleichzeitig von der patriarchalischen Struktur der Gesellschaft: als Mann hat er die Möglichkeit, ein ökonomisch unabhängiges Leben zu führen.

Bestimmte Verhaltensweisen des 50-jährigen Schriftstellers können als Anzeichen einer Midlife-Crisis interpretiert werden. Aschenbachs Schaffenskrise zu Beginn der Novelle spiegelt eine tiefere Suche nach Erneuerung wider, die durch das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit ausgelöst worden sein könnte. Wie im letzten Kapitel erörtert, wird Aschenbachs Krise durch die in seinem Umfeld vorherrschenden negativen Vorstellungen über das Alter noch verstärkt. In diesem Fall kann man von *Ageism* sprechen, einem Begriff, der 1969 von dem amerikanischen Gerontologen und Psychiater Robert N. Butler eingeführt wurde, um sich auf die Diskrimination gegenüber älteren Menschen aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters zu beziehen. Die Erkenntnis

seines alternden Körpers, die durch den Kontrast zu Tadzios Jugend und Schönheit noch verstärkt wird, führt dazu, dass der Schriftsteller seinen Körper verachtet. Aschenbachs negative Überlegungen zu seinem Aussehen und seine Entscheidung, sich vom Hotelfriseur verjüngen zu lassen, spiegeln ein Gefühl von verinnerlichtem Ageismus wider. Aschenbachs Versuche, jünger zu erscheinen, unterstreichen die Wichtigkeit der damaligen gesellschaftlichen Normen hinsichtlich des männlichen Aussehens, die Jugend und Schönheit dem Alter vorziehen. Der alternde Mann wurde als weniger männlich angesehen, und seine weicheren Körperformen galten als äußeres Zeichen der Feminisierung. Die künstliche Verjüngung des Schriftstellers ist nicht nur ein Versuch, dem Objekt seiner Begierde zu gefallen, sondern auch eine Reaktion auf den gesellschaftlichen Druck, der die Wichtigkeit des jugendlichen Aussehens als Zeichen von Status und Erfolg betont. Aschenbachs Maskerade kann als Versuch gelesen werden, sich diesen Erwartungen anzupassen, um Erfahrungen von Ausgrenzung und Altersdiskriminierung zu vermeiden.

Wie analysiert, wird die Figur des 14-jährigen Tazio auch mit „weiblichen“ körperlichen Merkmalen beschrieben.

Die Figur des Androgynen, bis um 1850 ein Symbol für Brüderlichkeit und Solidarität, hat sich in ein Synonym von sexueller Perversion und Laster verwandelt. Diese Veränderung spiegelt die Wichtigkeit wider, die der klaren Abgrenzung zwischen Männern und Frauen im Verlauf des 19. Jahrhunderts beigemessen wurde. Eine vermehrte literarische Auseinandersetzung mit dem Motiv des Androgynen lässt sich jedoch um die Jahrhundertwende nachweisen. Das Androgyne hatte eine befreiende Funktion im Gegensatz zu den Geschlechterstereotypen.

Tadzios androgyne Schönheit verleiht dem Jungen eine Aura der Reinheit und Vollkommenheit, die Aschenbach anzieht. Im Aussehen des Knaben sind sowohl männliche als auch weibliche Merkmale vereint. Die zarten Gesichtszüge, die Anmut, die schmalen Hände, die feinen Gelenke und die weiblichen Elemente in seiner Kleidung verschwimmen die Grenzen zwischen den Geschlechtern und tragen dazu bei, die Figur als Androgyne mit einer fast ätherischen Schönheit zu charakterisieren. Der androgyne Tazio, der zwischen männlich und weiblich liegt, verkörpert eine Zweideutigkeit, die ihn für den Protagonisten verführerisch macht. Seine Androgynität, seine unklare Sexualität und seine rätselhafte Schönheit verleihen ihm eine geheimnisvolle Aura, die das

Verlangen des Künstlers noch verstärkt. Er wirkt mit seiner zerstörerischen Anziehungskraft auf Aschenbach wie ein „homme fatal“. Darüber hinaus übernimmt der androgyne Tadzio eine wichtige symbolische Rolle bei der Erfüllung von Aschenbachs Bedürfnis, die fehlenden weiblichen Aspekte in sein Leben zu integrieren. Um eine vordergründige Sexualisierung der Androgynität zu vermeiden und ein Gefühl von Reinheit in Tadzios Schönheit zu bewahren, verwendet Mann eine mystische Darstellung des 14-Jährigen. Tadzio wird mit außergewöhnlich schönen und jugendlichen mythologischen Figuren wie Narziss, Hyakinthos und Ganymed verglichen, die die Atmosphäre der griechischen Knabenliebe evozieren. Eine weitere wichtige Assoziation im Text ist die zwischen Tadzio und Phaedrus, dem von Sokrates im platonischen Dialog bewunderten Jungen. Aschenbach stellt sein homoerotisches Begehren in den Kontext der klassischen Ästhetik, um es als Suche nach einer höheren Schönheit darzustellen und damit zu erhöhen. So bewahrt er sein öffentliches Bild als disziplinierter und angesehener Schriftsteller. Außerdem führen diese klassischen Referenzen dazu, dass der Leser, der sonst über die homoerotische Leidenschaft eines 50-Jährigen für einen 14-Jährigen schockiert wäre, Tadzio als „gedankenloses Objekt“ wahrnimmt. Gleichzeitig ermöglicht diese Strategie es Thomas Mann, diese Erfahrung auf die Ebene der Kunst, der Schönheit und der Philosophie einer glorreichen Epoche zu heben, in der „solche Dinge“ akzeptiert wurden.

Wie analysiert, kennzeichnet Aschenbachs Rhetorik Tadzio in einer Weise, die an Winckelmann erinnert. Die Attribute, die der Kunsthistoriker dem „klassischen“ Werk zuschreibt, sind in der Beschreibung des Knaben versammelt. Aschenbach assoziiert Tadzios körperliche Schönheit mit Darstellungen antiker griechischer Skulpturen von Jugendlichen, wie im Fall des Vergleichs von Tadzio mit dem Dornauszieher, ursprünglich eine griechisch-römische Bronzeskulptur.

Wie die vorliegende Arbeit deutlich macht, verkörpern die Figuren in *Der Tod in Venedig* alternative Formen von Männlichkeit, indem sie von den vorherrschenden Geschlechtervorstellungen abweichen. Der Text regt zum Nachdenken darüber an, wie gesellschaftliche Erwartungen unser Verhalten und Aussehen beeinflussen können, und betont die performative Natur von Geschlechterrollen, die jederzeit in Frage gestellt werden können.

6. Bibliographie

Primärliteratur:

Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. S. Fischer Verlag. Berlin. 1919.

Sekundärliteratur:

Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*. Routledge Verlag. London. 1993.

Bahr, Ehrhard. *Erläuterungen und Dokumente. Thomas Mann – Der Tod in Venedig*. (= Reclams Universal-Bibliothek N° 8188). Reclam Verlag. Stuttgart. 2005.

Bauer, Esther K. „Masculinity in Crisis: Aging Men in Thomas Mann’s ‘Der Tod in Venedig’ and Max Frisch’s ‘Homo Faber.’” In: *The German Quarterly* 88. 2015. S. 22–42.

Birkenstock, Eva. *Angst vor dem Altern? Zwischen Schicksal und Verantwortung*. Karl Alber Verlag. Freiburg und München. 2008.

Böhm, Karl Werner. *Zwischen Selbstzucht und Verlangen: Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg. 1991.

Bolay, Ann-Christin. *Maximin und Cäsar. Adorationsmodelle im Stefan George-Kreis*. In: Ronald G. Asch, Michael Butter (Hrsg.) *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Ergon Verlag. Baden-Baden. 2016. S. 139-160.

Boschung, Dietrich. *Der Tod und der Jüngling: Tadzios Antike Präfigurationen*. In: K. Bergdolt, S. Meine, G. Blamberger, Björn Moll u.a. (Hrsg.). *Auf schwankendem Grund*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn. 2014. S. 131-144.

Braverman, Albert; Nachman, Larry David. „The Dialectic of Decadence: An Analysis of Thomas Mann's Death in Venice“. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 45. 1970. S. 289-298.

Brinkley, Edward S. „Fear Of Form: Thomas Mann’s Der Tod in Venedig.“ In: *Monatshefte*. 91 (1). 1999. S. 2-27.

Busst, A. J. L. *The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century*". In: Ian Fletcher (Hrsg.) *Romantic Mythologies*. Routledge Verlag. London. 1967. S. 1-95.

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 2012.

Butler, Judith. *Körper von Gewicht*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 1997.

- Butler, Robert Neil. „Ageism. Another form of bigotry“. In: *The Gerontologist* 9. 1969. S. 243-246.
- Calasanti, Toni M.; Slevin, Kathleen F. *Gender, social inequalities, and aging*. AltaMira Verlag. Walnut Creek. 2001.
- Connell, Raewyn W. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 2015.
- Connell, Raewyn W. *Masculinities*. University of California Verlag. Berkeley und Los Angeles. 2005.
- De Beauvoir, Simone. *Das Alter*. Rowohlt Verlag GmbH. Reinbek bei Hamburg. 2014.
- Detering, Heinrich. „Camouflage“. In: Klaus Weimar (Hrsg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3. De Gruyter Verlag. Berlin; New York. 1997. S. 292- 293.
- Detering, Heinrich. *Das offene Geheimnis: zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Wallstein Verlag. Göttingen. 2002.
- Dröge, Martin. *Männlichkeit und 'Volksgemeinschaft'*. Ferdinand Schöningh Verlag. Paderborn. 2015.
- Egyptien, Jürgen. *Die ‚Kreise‘*. In: A. Aurnhammer [et al.] (Hrsg.) *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. Bd. 1*. De Gruyter Verlag. Berlin/Boston. 2012. S. 365–407.
- Ezergailis, Inta M. *Male and Female: An Approach to Thomas Mann's Dialectic*. Springer Science & Business Media Verlag. Den Haag. 2012.
- Federmaier, Leopold. „Homoerotik bei Robert Musil und Thomas Mann: ein Vergleich“. In: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 61. 2015. S. 381-413.
- Fend, Mechthild. *Grenzen der Männlichkeit*. Dietrich Reimer Verlag. Berlin. 2003.
- Feuerlicht, Ignace. „Thomas Mann and Homoeroticism.“ In: *The Germanic Review* 53. 1982. S. 89-97.
- Frevert, Ute. *Das Militär als Schule der Männlichkeiten*. In: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.). *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Transcript Verlag. Bielefeld. 2008. S. 57–75.
- Friedlaender, Benedict. *Die Liebe Platons im Lichte der modernen Biologie. Gesammelte kleinere Schriften über gleichgeschlechtliche Liebe*. Bernhard Zack Verlag. Berlin. 1909.
- Frisen, Werner. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Oldenbourg Verlag. München. 1993.

- Gehrke, Hans; Thunich, Martin. *Thomas Mann, Tonio Kröger und Der Tod in Venedig. Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge*. Beyer Verlag. Hollfeld. 1985.
- Geitner, Ursula. „Männer, Frauen und Dionysos um 1900: Aschenbachs Dilemma“. In: *Kritische Ausgabe 1*. 2005. S. 4-12.
- Greusing, Inka. „Wir haben ja jetzt auch ein paar Damen bei uns“ –*Symbolische Grenzziehungen und Heteronormativität in den Ingenieurwissenschaften*. Barbara Budrich Verlag. Opladen und Berlin. 2018.
- Gundolf, Friedrich. *George*. Georg Bondi Verlag. Berlin. 1920.
- Halban, Josef. „Die Entstehung der Geschlechtscharaktere. Eine Studie über den formativen Einfluss der Keimdrüse“. In: *Archiv für Gynäkologie 70*. 1903. S. 205-308.
- Härle, Gerhard. *Die Anwesenheit des eigentlich Abwesenden. Versuch über Erotik und Ikonologie*. In: Gerhard Härle, Wolfgang Popp und Annette Runte (Hrsg.) *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung. Stuttgart. 1997. S. 13-22.
- Harpprecht, Klaus. *Thomas Mann. Eine Biographie*. Rowohlt Verlag. Reinbek. 1995.
- Heilmann, Andreas. *Normalität auf Bewährung: Outings in der Politik und die Konstruktion homosexueller Männlichkeit*. Transcript Verlag. Bielefeld. 2011.
- Hirschfeld, Magnus. *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. L. Marcus Verlag. Berlin. 1914.
- Hoffmann, Martina. *Von Venedig nach Weimar*. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M. 1999.
- Iversen, T. N., Larsen, L. & Solem, P.E. „A conceptual analysis of ageism“. In: *Nordic Psychology 61*. 2009. S. 4–22.
- Johnson, Gary. „'Death in Venice' and the Aesthetic Correlative“. In: *Journal of Modern Literature 27*. 2004. S. 83-96.
- Jonas, Ilse B. *Thomas Mann und Italien*. Universitätsverlag Winter GmbH Verlag. Heidelberg. 1969.
- Kane, Michael. *Modern men: Mapping masculinity in English and German literature, 1880-1930*. Continuum International Publishing Group Verlag. London; New York. 1999.

- Karlauf, Thomas. *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma. Eine Biographie*. Karl Blessing Verlag. München. 2007.
- Keilson-Lauritz, Marita. *Ganymed trifft Tazio. Überlegungen zu einem Kanon der Gestalten*. In: Gerhard Härle [u. a.] (Hrsg.) *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*. Springer Verlag. Stuttgart. 1997. S. 23-39.
- Keilson-Lauritz, Marita. *Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik*. In Maria Kalveram und Wolfgang Popp (Hrsg.) *Homosexualitäten – literarisch: literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalen Kongress „Homosexuality, Which Homosexuality?“*, Amsterdam 1987. Die Blaue Eule Verlag. Essen. 1991. S. 63-75.
- Kiefer, Sascha. *Konstruierte Männlichkeit und externalisierte Homosexualität in Reiseerzählungen von Thomas Mann ("Der Tod in Venedig", 1912), Bodo Kirchhoff ("Mexikanische Novelle", 1984) und Hans-Christoph Buch ("Kain und Abel in Afrika", 2001)*. In: Béatrice Dumiche (Hrsg.) *Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte*. Lang Verlag. Bern. 2007 (= Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“, Bd. 10). S. 37-42.
- Kitcher, Philip. *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*. Columbia University Press Verlag. New York. 2013.
- Kottow, Andrea. *Der kranke Mann. Zu den Dichotomien Krankheit/Gesundheit und Weiblichkeit/Männlichkeit in Texten um 1900*. Diss. Berlin. 2004.
- Kroll, Renate. (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung*. Metzler Verlag. Stuttgart. 2002.
- Léser, Esther. *An artist's call and fate: the nature of beauty*. In: Esther Lesér (Hrsg.). *Thomas Mann's short fiction. An intellectual Biography*. Associated University Presses Verlag. Cranbury. 1989. S. 161-180.
- Mann, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1956.
- Mann, Thomas. Brief an Carl Maria Weber vom 4. Juli 1920. In: Erika Mann (Hrsg.). *Thomas Mann. Briefe I, 1889-1936*. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1979.

- Mann, Thomas. *Frühe Erzählungen*. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. In: Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke u.a. (Hrsg.) *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Bd. 2.2. S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 2008.
- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke In Dreizehn Bänden*. Bd. 11. 2. Durchges. Aufl. S.Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1974.
- March, Jenny. *Cassel's Dictionary of Classical Mythology*. Cassel & Co Verlag. London. 2001.
- Markoudi, Christina. „Homosexuelle Wege der Identitätsfindung in Thomas Manns Der Tod in Venedig“. In: *Revista de Filología Alemana* 16. 2008. S. 141-164.
- Martin, Robert K. *Gender, Sexuality, and Identity in Mann's Short Fiction*. In: Jeffrey B. Berlin (Hrsg.) *Approaches to Teaching Mann's Death in Venice and Other Short Fiction*. MLA Verlag. New York. 1992. S. 57-67.
- Mautner, Franz H. „Die Griechischen Anklänge in Thomas Manns 'Tod in Venedig.'“ In: *Monatshefte* 44. 1952. S. 20-26.
- Mayer, Hans. *Außenseiter*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 1975.
- Mehlmann, Sabine. *Das sexu(alisierte) Individuum – Zur paradoxen Konstruktionslogik moderner Männlichkeit*. In: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.). *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Transcript Verlag. Bielefeld. 2008. S. 37-55.
- Mendel, Kurt. „Die Wechseljahre des Mannes (Climacterium virile)“. In: *Neurologisches Zentralblatt* 29. 1910. S. 1124–1136.
- Meuser, Michael. *Männlichkeit in Gesellschaft. Zum Geleit*. Einleitung in: Raewyn W. Connell. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 2015. S. 9-20.
- Meuthen, Erich. *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen. 2013.
- Moon, Michael. „Sexuality and Visual Terrorism in" The Wings of the Dove". In: *Criticism* 28. 1986. S. 427-443.
- Mosse, George L. *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. S.Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1997.

- Nicklas, Hans W. *Thomas Manns Novelle Der Tod In Venedig: Analyse Des Motivzusammenhangs Und Der Erzählstruktur*. N. G. Elwert Verlag. Marburg. 1968.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. In: Giorgio Colli; Mazzino Montinari (Hrsg.) *Kritische Studienausgabe*. De Gruyter Verlag. München. 1999. S. 11-156.
- Oberg, Peter. „The Absent Body—A Social Gerontological Paradox.“ In: *Ageing and Society* 16. 1996. S. 701-719.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Verlag. London und New Haven. 1992.
- Popp, Wolfgang. *Männerliebe. Homosexualität und Literatur*. Metzler Verlag. Stuttgart. 1992.
- Praetorius, Numa. *Die Bibliographie der homosexuellen Belletristik aus den Jahren 1913—1918*. In: Magnus Hirschfeld (Hrsg.) *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*. Max Spohr Verlag. Leipzig. 1919. S. 76-81.
- Reed, Terence J. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. Hanser Verlag. München und Wien. 1983.
- Rich, Adrienne. *Zwangsheterosexualität und lesbische Existenz*. In: Schultz, Dagmar (Hrsg.). *Macht und Sinnlichkeit. Ausgewählte Texte von Audre Lorde und Adrienne Rich*. Orlanda Frauenverlag. Berlin. 1993. S. 138–168.
- Ritter, Naomi. *Introduction: Biographical and Historical Context*. In: Naomi Ritter (Hrsg.) *Death in Venice*. Bedford Verlag. Boston. 1998. S. 3-21.
- Sandner, Daniela. *Konstruierte Männlichkeit: hygienische Reformliteratur, Prosatexte und Ego-Dokumente im Wilhelminismus und in der Weimarer Republik*. Diss. Bamberg. 2018.
- Schede, Hans-Georg. *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*. Reclam Verlag. Stuttgart. 2005.
- Schelletter, Christopher. *Zur Intertextualität homoerotischen Erzählens in Thomas Manns Der Tod in Venedig und Mishima Yukios Bekenntnisse einer Maske*. In: Alexander Honold und Arne Klawitter (Hrsg.). *Thomas Mann, «Der Tod in Venedig» und die Grenzgänge des Erzählens: Interkulturelle Analysen*. Schwabe Verlag. Basel. 2023. S. 181-203.

- Schlösser, Lioba. *Perspektiven filmischer Überwindung der bipolaren Geschlechternorm durch Rekurs auf mythisches Potenzial*. Springer VS Verlag. Wiesbaden. 2023.
- Schmidt, Gary. *Literarische Deutungen eines Lebens und biographische Interpretationen eines Textes: Der Tod in Venedig in Thomas-Mann-Biographien*. In: C. Klein (Hrsg.). *Grundlagen der Biographik*. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart. 2002. S. 143-158.
- Selker, Marlene G. *Frau und Mann--die Darstellung von Frauen und die Beziehung zwischen den Geschlechtern in ausgewählten frühen Werken Thomas Manns*. Diss. Texas Tech University. 1988.
- Setiya, Kieran. „The midlife crisis“. In: *Philosophers' Imprint* 14. 2014. S. 1-18.
- Shookman, Ellis. *Thomas Mann's 'Death in Venice': A Novella and its Critics*. Camden House Verlag. Rochester. 2003.
- Slochower, Harry. „Thomas Mann's 'Death in Venice.'“ In: *American Imago* 46. 1989. S.99-122.
- Smolak, Marlena. „Homosexuelle Liebe in Thomas Manns Kurzgeschichten Tonio Kröger und Der Tod in Venedig“. In: *Werkstatt* 9. 2014. S. 34-54.
- Sonner, Franz Maria. *Ethik und Körperbeherrschung: Die Verflechtung von Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig" mit dem zeitgenössischen intellektuellen Kräftefeld*. Westdeutscher Verlag. Opladen. 1984.
- Spelman, Elizabeth V. „Woman as Body: Ancient and Contemporary Views“. In: *Feminist Studies* 8. 1982. S. 109-131.
- Sprecher, Thomas. *Der Grosse Schwindel*. In: Helmut Koopmann und Thomas Sprecher (Hrsg.). *Lebenstraum und Todesnähe*. Klostermann Verlag. Frankfurt a.M. 2015. S. 79-98.
- Straub, Jürgen. *Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs*. In: Heidrun Friese und Aleida Assmann (Hrsg.) *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 1999. S. 73-104.
- Sundheimer, Lena. *Wandlungen der Unterwelt bei Thomas Mann und James Joyce*. Diss. Universitäts- und Landesbibliothek Bonn. 2013.
- Tegtmeier, Ralph. *Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle*. In: Ursula Prinz (Hrsg.) *Androgyn - Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Reimer Verlag. Berlin. 1986. S. 113-119.

- Tobin, Robert D. *The Life and Work of Thomas Mann: A Gay Perspective*. In: Naomi Ritter (Hrsg.) *Death in Venice*. Bedford Verlag. Boston. 1998. S. 225-244.
- Tobin, Robert D. *Why Is Tadzio a Boy? Perspectives on Homoeroticism in Death in Venice*. In: Clayton Koelb (Hrsg.) *Death in Venice: A Norton Critical Edition*. Norton Verlag. New York. 1994. S. 207-232.
- Tobin, Robert D. *Queering Thomas Mann's Der Tod in Venedig*. In: Stefan Börnchen; Georg Mein; Gary Schmidt (Hrsg.). *Thomas Mann. Neue Kulturwissenschaftliche Lektüren*. Brill Fink Verlag. München. 2012. S. 67-79.
- Traschen, Isadore. "The Uses Of Myth In 'Death In Venice.'" In: *Modern Fiction Studies* 11. 1965. S. 165-179.
- Venable, Vernon. „Poetic Reason In Thomas Mann.“ In: *The Virginia Quarterly Review* 14. 1938. S. 61-76.
- Villa, Paula-Irene. *Judith Butler*. Campus Verlag. Frankfurt a.M. 2003.
- Von Römer, L. S. A. M. *Über die androgynische Idee des Lebens*. In: Magnus Hirschfeld (Hrsg.) *Jahrbuch für Sexuelle Zwischenstufen* 5. Max Spohr Verlag. Leipzig. 1903.
- Von Wiese, Benno. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*. Bagel Verlag. Düsseldorf. 1959.
- Wiegmann, Hermann. *Die Erzählungen Thomas Manns: Interpretationen Und Realien*. Aisthesis Verlag. Bielefeld. 1992.
- Wieland, Klaus. *Moderne Mannsbilder: Zur Semantik von › Männlichkeit‹ in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Frühen Moderne, 1890-1930*. Vol. 3. Transcript Verlag. Bielefeld. 2024.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*. Hoffmann Verlag. Stuttgart. 1847.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Geschichte Der Kunst des Altertums*. E-Book Edition. Berlin. 2003.
- Wittig, Monique. „On the social contract.“ In: *Feminist Issues* 9. 1989. S. 3-12.
- Woodward, Kathleen. „Youthfulness as a Masquerade.“ In: *Discourse* 11. 1988. S. 119-142.
- Woodward, Kathleen. *Aging and its discontents: Freud and other fictions*. Indiana UP Verlag. Bloomington. 1991.

Zanker, Paul. *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*. Philipp von Zabern Verlag. Mainz. 1974.

Zlotnick-Woldenberg, Carrie. „An object-relational interpretation of Thomas Mann's "Death in Venice"“. In: *American journal of psychotherapy* 51. 1997. S. 542-551.

Riassunto.

Nella novella *La Morte a Venezia* i personaggi principali incarnano forme di mascolinità alternative rispetto alla forma egemonica.

Lo sviluppo del protagonista Gustav Von Aschenbach mette in luce il ruolo delle norme e delle aspettative sociali nell'influenzare il nostro comportamento e il nostro aspetto esteriore. L'evoluzione di Aschenbach, il quale nel corso della novella si allontana dalle nozioni di genere prevalenti, ci porta a riflettere sull'instabilità del costruito di mascolinità. Applicando la teoria della performatività di genere di Judith Butler alla figura di Aschenbach, si può osservare come il suo comportamento, inizialmente conforme alle norme di genere tradizionali, venga destabilizzato dalla sua crescente attrazione per il giovane Tadzio, rivelando così la natura performativa dei ruoli di genere. Secondo la filosofa statunitense Judith Butler il genere e l'identità di genere non sono predefiniti o fissi, ma emergono attraverso una serie di atti performativi ripetuti nel tempo. La ripetizione di comportamenti, pratiche quotidiane e azioni creano l'illusione del carattere innato delle categorie di genere. All'inizio della novella, Aschenbach si conforma o cerca di conformarsi alle aspettative della società sul suo genere, contribuendo pertanto a perpetuare e riaffermare le norme di mascolinità tradizionale. Come si evince dalle prime pagine, la vita dello scrittore cinquantenne è caratterizzata da disciplina, particolare dedizione al lavoro e autocontrollo. Aderendo a questi valori egli partecipa attivamente alla riproduzione delle norme sociali che definiscono l'ideale di mascolinità e contemporaneamente alla perpetuazione dell'impressione che le caratteristiche associate alla mascolinità siano legate al sesso biologico. Inoltre, nel secondo capitolo della novella viene sottolineato che lo scrittore, ormai vedovo, da giovane si era sposato con una fanciulla dalla quale aveva avuto una figlia. Il suo matrimonio e la sua paternità, conformi alle aspettative eterosessuali della società borghese del suo tempo, possono essere letti come una forma di performance. Facendo riferimento al concetto di "eterosessualità obbligatoria" introdotto da Adrienne Rich e successivamente ripreso da Butler in *Gender Trouble*, l'adesione di Aschenbach alle aspettative sociali che privilegiano l'eterosessualità è un esempio di come le norme sociali possano portarci a conformare a un particolare modello di comportamento e identità. Il matrimonio e la genitorialità, atti performativi che tradizionalmente

rafforzano l'identità eterosessuale, all'inizio del XX secolo in Germania erano di fondamentale importanza per la struttura sociale e culturale dell'epoca. Aschenbach si conforma ai ruoli di genere prescritti dalla società per farsi accettare e rispettare nel suo ambiente sociale, contribuendo così a perpetuare le norme sociali che definiscono l'eterosessualità l'unico orientamento sessuale ammesso e "naturale". Tuttavia, in *La Morte a Venezia* diventa evidente come questo conformismo possa nascondere desideri repressi e identità complesse.

La crescente passione per il quattordicenne polacco Tadzio durante il suo soggiorno a Venezia porta Aschenbach a rompere con le norme sociali alle quali si era rigorosamente attenuto prima della sua partenza. Egli non solo non si conforma più alle aspettative sociali che considerano l'eterosessualità l'unica forma accettabile di relazioni sessuali e affettive, ma si allontana gradualmente sia dal punto di vista comportamentale che fisico dalla forma ideale di mascolinità. La mascolinità egemonica, un modello ideale storicamente e culturalmente variabile a cui gli uomini si orientano, nella *fin de siècle* era associata a valori e a ideali come la disciplina, la volontà, la moderazione, la dedizione nel lavoro e la ragione.

Abbandonandosi alla passione per Tadzio, assume un ruolo sempre più passivo. La crescente passività e la perdita di controllo sono in contrasto con valori associati alla mascolinità come l'autocontrollo, la disciplina e la razionalità. Ciò può essere interpretato come un cambiamento della performance di genere.

Inoltre, la cura di Aschenbach per il proprio corpo, ad esempio quando si reca dal parrucchiere dell'hotel, può essere vista come un'adesione alle abitudini di cura personale che all'epoca erano spesso associate alla femminilità. La colorazione dei capelli, il trucco e le creme applicate dal parrucchiere allontanano Aschenbach dal modello ideale di mascolinità. Nella Germania del primo Novecento, dedicare una cura eccessiva al proprio aspetto esteriore non corrispondeva agli ideali maschili prevalenti dell'epoca, secondo i quali l'uomo era tenuto a mantenere un aspetto semplice ed ordinato. L'uso di trattamenti cosmetici normalmente associati alle donne e l'entusiasmo del protagonista per la propria trasformazione lo trascinano nella femminilità e nel ridicolo.

Pertanto, l'adozione di pratiche e di comportamenti associati alla femminilità mostra l'instabilità delle norme di genere, che possono essere messe in discussione attraverso atti performativi.

Il tentativo di Aschenbach di apparire più giovane mette in luce l'importanza delle norme sociali dell'epoca sull'aspetto maschile che privilegiavano la giovinezza e la bellezza, considerati un indicatore di status e successo. Al contrario, l'uomo in età avanzata era ritenuto meno virile e il suo fisico dalle forme più morbide veniva considerato come un segno di femminilizzazione. La consapevolezza dell'invecchiamento del proprio corpo, rafforzata dal contrasto con la giovinezza e la bellezza di Tadzio, porta lo scrittore a disprezzare sé stesso. Le riflessioni negative di Aschenbach sul suo aspetto e la sua decisione di farsi ringiovanire dal parrucchiere dell'albergo riflettono un senso di ageismo interiorizzato. Il termine "ageismo" è stato introdotto nel 1969 dal gerontologo e psichiatra americano Robert N. Butler per indicare la discriminazione nei confronti delle persone anziane a causa della loro età avanzata. Pertanto, il ringiovanimento artificiale dello scrittore non è solo un tentativo di piacere a Tadzio, ma anche una reazione alle norme sociali che privilegiano un aspetto giovanile. La mascherata di Aschenbach può essere letta come un tentativo di conformarsi a queste aspettative per evitare esperienze di emarginazione e discriminazione a causa della sua età.

Alcuni comportamenti di Aschenbach possono essere interpretati come segni di una crisi di mezza età. All'inizio del testo, la crisi creativa dello scrittore indica un senso di insoddisfazione e una ricerca più profonda di rinnovamento, segnali che spesso si manifestano negli uomini in crisi di mezza età. La crisi di Aschenbach, la quale potrebbe essere stata scatenata dalla consapevolezza della propria mortalità, potrebbe essere stata amplificata dalle idee negative sulla vecchiaia prevalenti nella società dell'epoca.

Una chiave di lettura interessante per analizzare la figura di Aschenbach è quella delle quattro forme di mascolinità introdotte dalla sociologa australiana Raewyn Connell, la quale distingue tra la mascolinità egemonica e tre forme di mascolinità non egemonica: mascolinità subordinata, emarginata e complice. La mascolinità egemonica, un modello culturale dominante a cui gli uomini si orientano, influenza il modo in cui essi percepiscono sé stessi e sono percepiti dagli altri membri della società. Aschenbach è una figura complessa che cerca di incarnare questo ideale egemonico all'inizio della novella, ma se ne allontana sempre di più con il procedere del testo.

All'inizio della novella, all'aspetto fisico dello scrittore vengono attribuite caratteristiche "poco virili" come le spalle delicate, un'altezza leggermente inferiore alla media e una costituzione piuttosto minuta, che lo allontanano dall'ideale di uomo forte e vigoroso del suo tempo. Un altro elemento che indica la sua fragilità è la sua salute cagionevole. Egli cerca di compensare la sua debolezza fisica con una rigida autodisciplina e un impegno particolare nella scrittura. Tuttavia, abbandonandosi alla sua passione omoerotica, Aschenbach smette di aderire a questi valori che avevano caratterizzato la sua vita. Si allontana sempre di più dall'ideale di mascolinità egemonica, sia da un punto di vista fisico che comportamentale. Dal momento che la sua performance non contribuisce alla conservazione dell'ideale maschile nella società, egli incarna una forma di mascolinità alternativa. A causa delle sue pulsioni omoerotiche, Aschenbach rientra nella categoria della mascolinità subordinata, la quale viene attribuita soprattutto agli omosessuali, che si trovano in fondo alla gerarchia maschile.

Tuttavia, sebbene lo scrittore soffra del rigido ordine di genere e delle sue esclusioni, in quanto uomo beneficia allo stesso tempo della struttura patriarcale della società. Egli ha infatti l'opportunità di condurre una vita economicamente indipendente e la libertà di dedicarsi alla propria carriera, di viaggiare e di autorealizzarsi.

Il periodo in cui fu scritta la novella fu caratterizzato da cambiamenti sociali, economici e politici che portarono alla messa in discussione di importanti elementi del patriarcato. Il movimento delle donne, l'industrializzazione e l'urbanizzazione hanno portato a cambiamenti significativi nei ruoli di genere. Le donne hanno acquisito maggiore influenza in ambito sociale, politico, economico e sessuale, non solo in Germania, ma a livello internazionale. Nella *fin de siècle*, emersero forme alternative di mascolinità; gli omosessuali rivendicarono sempre più spazio, rappresentando una minaccia costante per la mascolinità tradizionale. A rafforzare l'impressione che la mascolinità fosse in crisi contribuirono scandali omosessuali come lo scandalo Eulenburg del 1907-1909, in cui erano coinvolti importanti esponenti del gabinetto e della cerchia dell'imperatore Wilhelm II.

Entrambi i personaggi di *La Morte a Venezia* si discostano dalle nozioni di genere prevalenti. Se collochiamo le rappresentazioni di genere della novella nel contesto ideologico e sociale dell'epoca in cui è stata scritta, le fragili identità di genere dei personaggi riflettono la crisi della mascolinità che si verificò nella *Jahrhundertwende*.

Aschenbach si allontana sempre di più dall'ideale maschile durante il suo soggiorno a Venezia. Inoltre, anche la figura del quattordicenne Tadzio viene descritta con una combinazione di tratti fisici sia femminili che maschili.

La figura dell'androgino, fino al 1850 circa simbolo di fratellanza e solidarietà, è diventata sinonimo di perversione sessuale e vizio. Questo cambiamento riflette l'importanza attribuita alla netta demarcazione tra uomini e donne nel corso del XIX secolo. Tuttavia, è evidente un maggiore impegno letterario con il motivo dell'androgino nella *fin de siècle*. La bellezza androgina di Tadzio, in cui sono combinate caratteristiche sia maschili che femminili, conferisce al ragazzo un'aura di purezza e perfezione che attrae Aschenbach. I tratti delicati del viso, la grazia, le mani sottili e gli elementi femminili del suo abbigliamento sfumano i confini tra i sessi e contribuiscono a caratterizzare la figura di Tadzio come un androgino dalla bellezza eterea. L'androgino Tadzio, a metà tra il maschile e il femminile, incarna un'ambiguità che lo rende seducente per il protagonista: la sua androginia, la sua sessualità ambigua e la sua bellezza enigmatica gli conferiscono un'aura misteriosa che intensifica il desiderio dell'artista. Con il suo potere di attrazione distruttiva, egli agisce come un "homme fatal" per Aschenbach.

Inoltre, Tadzio svolge un importante ruolo simbolico nel soddisfare il bisogno dello scrittore di integrare gli aspetti femminili mancanti nella sua vita.

Per evitare una sessualizzazione superficiale dell'androgino e per conservare un senso di purezza nella sua bellezza, Mann ricorre ad una rappresentazione mitica del quattordicenne. Tadzio viene paragonato a figure mitologiche di eccezionale bellezza e giovinezza come Narciso, Giacinto e Ganimede, evocando così l'atmosfera dell'amore giovanile greco. Un'altra importante associazione nel testo è quella tra Tadzio e Fedro, il ragazzo ammirato da Socrate nel dialogo platonico. Aschenbach colloca il suo desiderio omoerotico nel contesto dell'estetica classica per rappresentarlo come una ricerca di una bellezza superiore e quindi elevarlo. In questo modo, egli preserva la sua immagine pubblica di scrittore disciplinato e rispettato. Inoltre, questi riferimenti classici portano il lettore, che altrimenti sarebbe rimasto scioccato dalla passione omoerotica di un cinquantenne per un quattordicenne, a percepire Tadzio come un "oggetto senza pensieri". Allo stesso tempo, questa strategia permette a Thomas Mann di elevare

questa esperienza al livello dell'arte, della bellezza e della filosofia di un'epoca gloriosa in cui "queste cose" erano accettate.

La forte esigenza morale di Thomas Mann non emerge esclusivamente dai riferimenti al mondo classico. Mann sposta la passione omoerotica di Aschenbach in sfere più morali, rappresentandola come un'adorazione unilaterale, senza contatto interpersonale, silenziosa. Tadzio non è in alcun modo coinvolto attivamente in questa relazione. Anche la confessione d'amore di Aschenbach "Ti amo" è pronunciata in silenzio. Inoltre, Thomas Mann ricorre a un cliché dell'epoca sugli omosessuali, rappresentando Aschenbach come "malato". L'autore lascia Aschenbach immergersi nella sfera della malattia: più si sforza di vivere le sue inclinazioni omoerotiche, più si avvicina alla morte. Di importanza cruciale sono le *Figure della morte* che lo scrittore incontra prima e durante il suo viaggio, le quali rappresentano simbolicamente la morte stessa e agiscono come messaggeri di un destino ineluttabile. Inoltre, l'incontro dell'artista con queste figure nel corso della novella mette in evidenza il rapporto problematico di Aschenbach con il suo corpo maschile e la sua mascolinità. Egli avverte un senso di minaccia e non riesce ad affermare il proprio dominio sullo spazio che occupa quando si trova in loro presenza.

La retorica di Aschenbach caratterizza Tadzio in un modo che ricorda Winckelmann. Secondo Winckelmann, l'arte greca rappresenta la massima perfezione estetica grazie all'armonia e alla proporzione. Lo storico dell'arte sosteneva l'esistenza di una stretta connessione tra bellezza fisica e morale: l'armonia delle forme greche indicava un carattere morale superiore. Gli attributi che Winckelmann attribuisce all'opera classica sono riuniti nella descrizione del ragazzo. Aschenbach associa la bellezza di Tadzio alle rappresentazioni di sculture greche antiche di giovani, come nel caso del confronto del quattordicenne con il Tiratore di spine, in origine una scultura in bronzo greco-romana. La novella *La Morte a Venezia* non può essere definita sovversiva. Tuttavia, si può affermare che il testo contiene elementi sovversivi.

Da un lato il testo non persegue una tendenza emancipatoria rispetto all'emarginazione della mascolinità omosessuale e ridicolizza il ringiovanimento artificiale del protagonista. La "femminilizzazione" dello scrittore è vista negativamente e associata alla perdita di autocontrollo: la "degradazione" di Aschenbach si intreccia infatti al graduale abbandono dei valori associati alla mascolinità.

Dall'altro lato, come diversi studiosi affermano, *La Morte a Venezia* è stato uno dei primi testi letterari nei paesi di lingua tedesca a tematizzare apertamente l'omosessualità. Scrivendo una storia chiaramente omoerotica, l'autore ha dunque infranto un tabù. La novella ha avuto inoltre un'importanza significativa soprattutto per molti uomini omosessuali, i quali si identificavano con il personaggio principale. Mann ha colto con precisione l'atteggiamento verso la vita dell'"omosessuale comune", che oscilla tra desiderio e mancanza di speranza. Inoltre, nel testo il tema dell'omosessualità è trattato in modo molto più serio e meno superficiale rispetto alla maggior parte delle opere disponibili sull'argomento.

La novella ci spinge a riflettere su come le aspettative sociali possano influenzare il nostro comportamento e il nostro aspetto esteriore e mette in evidenza la natura performativa dell'età e dei ruoli di genere, che possono essere messi in discussione in qualsiasi momento. Thomas Mann ci rende consapevoli della violenza discorsiva che modella le configurazioni di genere e le immagini di mascolinità e mostra l'instabilità di tali costrutti, che non possono rendere giustizia al desiderio polimorfo.

Si può affermare che nella novella la performance di genere è messa in discussione da un lato, ma anche perpetuata dall'altro. Nel testo viene inoltre messo in luce come categorie come età e genere siano relazioni sociali interconnesse, influenzate anche da altri fattori sociali e culturali come la classe sociale e l'orientamento sessuale.

