Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 43 (2001)
Heft: 234

Artikel: Der Tod in Venedig : zur Metaphysik einer Stadt
Autor: Fiedler, Jeannine
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865065

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

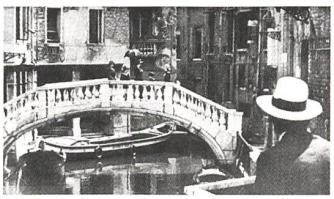
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Tod in Venedig

Zur Metaphysik einer Stadt



Bestimmte Witterungen verleihen Venedigs Kanälen eine milchige Tönung. Als seien ihre uralten Einfassungen, gleichsam beinerne Verstrebungen für die ausgeleierten Korsettagen der sich altersschwach krümmenden Palazzi, unterhalb des Wasserspiegels weiss getüncht; als würde ein submarines Dienstvolk vom Grunde der Kanäle herauf seinen Gondolieri und den umherirrenden Besuchern der Lagunenstadt neonhaft den Weg durch das labyrinthische Netz der mittelalterlichen Anlage leuchten. Das Fluoreszieren der Wasserstrassen korrespondiert bei Regen und des Nachts mit dem gefährlichen Glanz spärlich beleuchteter Gassen und Plätze. Obwohl weder Laub und selten Abfälle den Blick auf steinernen Grund verstellen, will dem Fuss kein fester Tritt gelingen, gleitet er zögernd über Unebenheiten, die ungezähltes Schuhwerk in die Pflasterplatten geschliffen hat. In heillosen Zeiten der Seuchen, die vor anderen die

Hafenstadt über Schiffe aus dem Orient erreichten, wurden selbst ihre steinernen Pfade, Brunnen und Fundamente mit einer milchigen Haut aus desinfizierenden Flüssigkeiten versehen. Wohl nur zum Schutze der Touristen erhielten die vormals privaten und bezollten Brücken Venedigs, Schlinderbahnen ins kontaminierte Nass der Wasserarme, Geländer oder sichernde Balustraden.

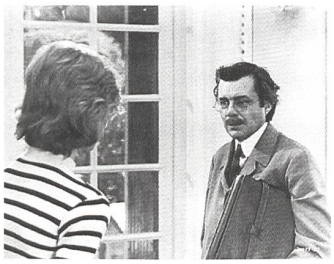
Der Wechsel aus schwankenden Gondeln und Vaporetti auf die befestigten Inseln der Lagune dient nur scheinbar der grösseren Balance des Reisenden. Venedig, die Serenissima, deren Nennung als "Heitere" sich als venezianische Trotzgebärde gegenüber den Fährnissen der Stadt deuten lässt, ist kein Ort für empfindliche Gemüter und keiner von landesüblicher Ausgelassenheit, selbst wenn dies alljährlich der Karneval beweisen möchte. Jahrhundertelang war eine Reise nach Venedig eine Fahrt ins Ungewisse, ein Aufenthalt immer auch ein metaphysischer Zustand, der hier wie nirgends sonst im Abendland die Zeitgleiche zwischen Leben und Tod ins Bewusstsein brachte. Gerade die unfassliche Schönheit der Serenissima geriet vielen ihrer Besucher zur «Falle für die Seele», aus deren marmornen Casinos, geheimnisumwitterten Palazzi und prachtvollen Votivkapellen es ums Leben kein Entrinnen gab. (Warum eigentlich heisst es «Neapel sehen und sterben»?) Goethe schuf die Metapher von Venedig als einer Biberburg, aus deren Verästelungen und toten Winkeln nur der Einheimische fand. In der Omnipräsenz Lebender wie viel gerühmter Toter ist die tausendjährige Stadt mit ihren steinernen Gevierten greifbare Form von Verfall in Ewigkeit und bleibt in ihrer Erscheinung dennoch unbegreiflich. Schon das Betreten der ersten Bootsplanke zur Einschiffung über die Adria bedeutet ein aus der Welt Gehobenwerden, wie sie uns geläufig ist, um bei der Ankunft von der Meerumschlungenen gleichsam "geschluckt" zu werden. Sämtliche Sinne erfahren hier eine Umwertung: Die Geräuschkulisse entbehrt des für Städter kaum noch wahrzunehmenden motorisierten Grundrauschens; eine Stille breitet sich aus, in der die menschliche Stimme eine so selten noch gehörte Intensität erhält. Desgleichen birgt der modernde Atem Venedigs Valeurs, die längst aus der dauergepflegten Urbanität unserer Städte getilgt worden sind. Der Gesichtsinn endlich schwankt zwischen mittelalterlicher, nahsichtiger Enge und weiten Prospekten, die den Blick über das allgegenwärtige Element des Wassers bis an den Horizont führen. Überhaupt, Wasser und Luft – das Flüssige und das Gasförmige, chemische Verbindungen in wechselhaften klimatischen Konstellationen – sind Passepartout für eine der berühmtesten Veduten unserer Zivilisation, die sich heute in gleissender Luzidität vor Alpenpanorama präsentiert und morgen dicht verhüllt in Nebelschwaden. Dieser schwerelose Nichtort, das so anmutig vor unser aller Augen sterbende Venedig ist ideale Folie zur Beschreibung von Bewusstseinszuständen an der Schwelle zur Transzendierung in andere Seinsbereiche.

Der Lido, eine Venedig vorgelagerte, langgestreckte Insel mit feinem Sandstrand zur offenen Adria hinaus, wird ab 1860 prominenter Badeort für betuchte Venezianer, die sommers das stickige Stadtlabyrinth fliehen, wie für das kulturbeflissene Grossbürgertum der Belle Époque. Thomas Mann erholt sich im Mai/Juni des Jahres 1911 gemeinsam mit seiner Frau Katia in einem der beiden Grand Hotels der Insel. Während er im Hotel des Bains einen Aufsatz über Richard Wagner beendet, wird Mann Zeuge «einer Reihe von kuriosen Umständen», die er im darauffolgenden Herbst in seiner Erzählung «Tod in Venedig» verarbeitet. «Eine recht sonderbare Sache, die ich aus Venedig mitgebracht habe, Novelle,

ernst und rein im Ton, einen Fall von Knabenliebe bei einem alternden Künstler.» Katia Mann weiss in ihren «Ungeschriebenen Memoiren», dass «sämtliche Einzelheiten der Erzählung passiert und erlebt sind». Die von Mann geschaffene Figur namens Gustav von Aschenbach ist ein fünfzigjähriger Schriftsteller im Zenit seines Ruhmes. Er hat alles erlangt, ist über die Heimat Münchens hinaus geschätzt und sucht seltsam ausgebrannt und von der eigenen Arbeit entfremdet nach Entspannung im nordadriatischen Raum, der südlichsten Koordinate auf der kulturgesättigten Achse zwischen Triest, Wien und Budapest. Enttäuscht von der istrischen Küste und ihrer schweren, regenverhangenen Luft wählt seine Eingebung Venedig als finalen Punkt der Reise, obschon seiner Gesundheit dort, wie ihn ein zurückliegender Aufenthalt gelehrt hatte, die ungesunden Fallwinde des Scirocco, die drückende Schwüle der Hochsaison ebenfalls wenig bekömmlich waren. Doch die anziehende, ja überirdisch vollkommene Gestalt eines Knaben aus polnischer Familie, die gleich Aschenbach im Hotel des Bains logiert, fesselt den Künstler an die Lagunenstadt, die im Fortgang der Erzählung von einer Cholera-Epidemie heimgesucht wird. Vom Eros übermannt und körperlich zu geschwächt, um der päderastischen Neigung den Willen zur vernunftgebotenen

Heimkehr aufzuzwingen, stirbt Aschenbach den Knaben Tadzio begehrend am Lido den womöglich besten aller Tode: im Angesicht der Schönheit und dieser ergeben.

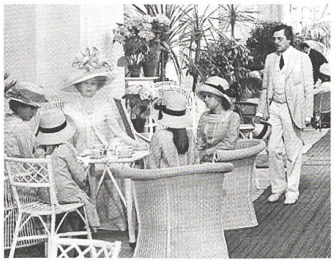
Mann ist der spannungsarme Verlauf der Geschehnisse Anlass zur schicksalhaften Verankerung Aschenbachs als Schlüsselfigur für den kapriziös in eigener, wenngleich gebrochener Gefallsucht sich auflösenden Kontinent vor dem Ersten Weltkrieg. In der Künstlerpersönlichkeit Aschenbachs und ihren metaphysischen Betrachtungen über die Arbeit am Werke und das Dienen am Altar der Kunst kulminiert schliesslich die exzessive «Wollust am Untergang» der Gesellschaft zur Jahrhundertwende, wie sie Mann selber charakterisierte. Selbstbewusst lässt der Fünfunddreissigjährige in Aschenbachs Reflexionen die platonischen Trinkgelage anklingen, wechselt aus der distanzierten Beschreibung zum inneren Monolog seines Protagonisten, in welchem dieser Tadzio als göttergleichen Phaidros direkt anspricht: «Denn die Schönheit, mein Phaidros, nur sie, ist liebenswürdig und sichtbar zugleich: sie ist, merke das wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können. Oder was würde aus uns, wenn das Göttliche sonst, wenn Vernunft und Tugend und Wahrheit uns sinnlich erscheinen wollten! Würden wir nicht vergehen und verbrennen vor Liebe wie Semele einstmals vor Zeus? So ist die Schönheit der Weg des



Fühlenden zum Geiste – nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros ...».

Aschenbachs berufliche wie private Krisis hätte von keinem geeigneteren genius loci umgeben sein können als jenem der Lagunenstadt – einem rauschhafte Empfindungen hervorrufenden, morbiden Venedig. Selbst dessen Inventar verströmt den unguten Hauch des Todes: Gondeln erlebt Aschenbach als gleitende schwarze Särge, Ahnung seines eigenen Begräbnisses (ein Motiv, mit dem gleichfalls Nicholas Roeg 1973 in seinem Venedig-Film DON'T LOOK NOW spielt); wie auch das dienstleistende Gewerbe in Aschenbachs träumerischer Entfremdung von der Wirklichkeit zunehmend von personifizierten Todesboten bevölkert scheint. Ob auf den Booten, im Hotel, unter den Strassenmusikern oder im Reisebüro – stets ist der Eingeborene dem Nordländer in Kenntnis über den schleichenden Tod der Seuche um Haareslänge voraus, ist Thanatos in der Fratze des gewinnsüchtigen venezianischen «Fremdenpoeten», der (geistigen) Verfall als Lebensfreude verkaufen möchte, allgegenwärtig. Sicher geglaubte Positionen des Intellektuellen zur eigenen Arbeit, Disziplin und Stellung in der Welt beginnen unter Venedigs diffusen Himmeln im Sonnenglast des Lido und bei wachsender Liebe zum Jüngling sich aufzulösen. Venedig wird Aschenbach zur Böcklinschen Toteninsel, zum Bild des Träumens in den Tod hinein, zwischen Hell und Dunkel von Hingabe und Selbstzerstörung. «Allein es war wohl an dem, dass der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, dass der Rausch ihm zu teuer war. Wer enträtselt Wesen und Gepräge des Künstlertums! Wer begreift die tiefe Instinktverschmelzung von Zucht und Zügellosigkeit, worin es beruht! ... Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt.» Obschon der "frühvollendete" Autor seine eigene Lebensmitte noch nicht erreicht hatte, kann die Novelle darüberhinaus als Auseinandersetzung des seinen Lebtag diszipliniert arbeitenden Thomas Mann mit persönlichen Neigungen und Anfechtungen gelesen werden, denn, so lässt er sein reiferes Alter ego, Aschenbach, resignieren, «die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes und zu verbietendes Unternehmen ... wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? ...»

In jenem Mai 1911, in welchem die Manns in Venedig weilten, verstarb mit nur einundfünfzig Jahren der Komponist Gustav Mahler – auch er ein Neuerer seiner Kunst zwischen der romantischen Last des neunzehnten Jahrhunderts und der "modernen" experimentellen Lust an Klangeffekten und Dynamik komplexer musikalischer Gewebe. Es mag kein Zufall mehr sein, dass Mahlers Gestalt, sein künstlerisches Wollen und sein früher Tod nicht nur in die Mannsche Erzählung strahlte. Durch Mahlers Auffassung vom Geistig-Schöpferischen schimmerte gleichfalls Platons Symposion. 1910 schrieb er an seine



Frau Alma über die Achte als erster Chor-Sinfonie der Musikgeschichte (bei deren Uraufführung in München übrigens Thomas Mann zugegen war): «Das Wesentliche daran ist eben die Goethesche Anschauung, dass alles Lieben ein Zeugen, Schaffen ist; dass es eben ein physisches und ein geistiges Zeugen gibt, das eben der Ausfluss dieses "Eros" ist. ... Eros als Schöpfer der Welt!» – Luchino Visconti erlaubte sich in der Verfilmung vom «Tod in Venedig» (1971), jene historischen Verknüpfungen zu verdichten, indem er Aschenbachs Profession in die eines Komponisten wandelte. Manns Novelle gibt Visconti Gelegenheit, im zweiten Teil seiner Trilogie über eine Dekadenz deutscher Couleur erneut sein favorisiertes Thema aufzugreifen: die Beschreibung des Zerfalls einer degenerierten Gesellschaft. Naturgemäss ist Richard Wagner bestimmende musikalische Grösse der GÖTTERDÄMMERUNG (1969) und in LUDWIG II. (1972). Seine Elegie hingegen über den in Liebe entbrannten und sterbenden Aschenbach wird von Motiven aus Mahlers Dritter und Fünfter Sinfonie erschütternd unterlegt. Mit seinem wellenförmigen Auf und Ab evoziert der Klangteppich nicht nur das Gleiten oder Wanken als instabile Bewegungsart durch die Wasserstadt, sondern formt musikalisch die Auflösung als konstituierendes Element in der Gemütsanlage Aschenbachs heraus. Die wenigen Gespräche und inneren Monologe des Films, der ganz den Bildern "geweiht" ist, liessen sich auslöschen; Musik und Bilder hingegen bedingen einander in wechselseitigem Verstehen. Es gibt Menschen, die nur eines Romans erste und letzte Seite lesen und dessen Inhalt dergestalt zu entschlüsseln vermögen oder sich gar die Freiheit eigener phantastischer Kombination nehmen. Viscontis erste und letzte Einstellungen sind von eben solch epischer Kraft: aus dämmerndem, grob gekörnten Blau nähert sich ein kleiner Dampfer der Lagune: die Ankunft; am Rande des Meeresspiegels vor gleissendem Morgenlicht der Knabe, als Standbild des Narziss, den Blick über die See schweifen lassend, neben ihm eine Kamera, den Eindruck reiner Vollkommenheit auf ewig zu bannen: der Abschied. Darin entfaltet Visconti einen Bilderbogen der Belle Époque von suggestiver Schönheit, der die Novelle und ihr Räsonieren zwischen apollinischen und dionysischen Ideen des Künstlers beinahe nahtlos filmisch übersetzt. Einzige Konzession an das Publikum sind wenige Rückblenden zur Biographie Aschenbachs. Hier über Langeweile befinden zu wollen, ist verfehlt angesichts eines Films, der nichts anderes im Sinn hat, als die anämische

Grundkonstante jener Epoche zu begreifen und deren Stimmung einzufangen. Selbst das eingangs beschriebene Nah und Fern, die Detailsicht und die panoramatische Weite, die Venedig als Kulisse vorgibt, entwickelt der Film als Formprinzip weiter. Bedauerlich ist hier einzig die "Zoom-Manie" des Kameraoperateurs Pasquale de Santis, die dem elegischen Fluss der Einstellungen ein unangenehmes technisches Moment beimischt. Thomas Mann wie Luchino Visconti haben versucht, mit den ihnen gegebenen Mitteln ihrer Neigung einen Tempel der Schönheit zu errichten.

Jeannine Fiedler