

Katharina Meiser

Universität des Saarlandes (Saarbrücken, Germany)

E-Mail: k.meiser@mx.uni-saarland.de

Italien – Arkadien? Zum Zusammenhang von Kunstautonomie und Künstlertod

**Italia – Arcadia? On the connection between the autonomy of art and the
death of the artist**

(ABSTRACT ENGLISH)

Both the titular figure of Hugo von Hofmannsthal's lyrical one-act play *Der Tod des Tizian* and Thomas Mann's neoclassical writer Gustav von Aschenbach die just in or near Venice, which frees them from a substantial crisis of artistic self-legitimation. The Italian scenery – filled with traditional topoi of the utopian imagination of Arcadia – transports the normativity of a harmonious unity of the self and the world, art and life – both texts scrutinize this aspect. Hofmannsthal and Thomas Mann render ‚Arcadia‘ as a poetic and creative reference point to illustrate the rootlessness of the modern artist. The non-place Arcadia – as the origin myth of art and the ideal image of an organic and harmonious integration – serves as a basis for negotiating the ongoing problem of artistic self-positioning.

Keywords: Arcadia – Death of the artist – Classical German Literature – Aestheticism – Autonomy of Art

Italien erfreut sich bei deutschsprachigen Schriftstellern sowohl als Reiseziel als auch als literarisches Motiv einer ungebrochenen Beliebtheit. Ingeborg Bachmann, Marie-Luise Kaschnitz, Alfred Andersch, Paul Nizon, Rolf Dieter Brinkmann, Wolfgang Hildesheimer, Peter Schneider, Gerhard Roth, Robert Gernhardt (die Reihe ließe sich beliebig fortführen) – sie alle rekurren, ob affirmativ oder im Bestreben der Entzauberung eines ‚Mythos‘, auf einen Italien-Topos und ein Paradigma der ‚Italienischen Reise‘, als dessen Geburtsstunde gemeinhin Goethes Italienische Reise (1786-1788) gilt.¹ Die Rekurrenz auf den Topos ist – ob affirmativ, ob ironisch-distanziert oder dekonstruktiv – ohne die Italien-Idealisierung der Weimarer Klassik nicht denkbar: Goethes Motto „Auch ich in Arcadien“, mit dem er die Erstausgabe seiner *Italienischen Reise* (1816) überschrieb, ist auch bei Herder, Schiller, Eichendorff, Nietzsche oder etwa Ingeborg Bachmann präsent. Wenngleich von einem ‚Italien-Mythos‘, also von einer archetypischen Italien-Erzählung mit konstantem Handlungssubstrat und ‚Offenbarungsgehalt‘ nicht gesprochen werden kann, bildet das in seinem Kanonisierungsprozess selbst bereits idealisierte Goethesche Deutungsmuster eines arkadischen Italien aber eine wesentliche Konstante der literarischen Auseinandersetzung.² Der Topos einer ‚Urlandschaft Italien‘ identifiziert Italien mit

¹ Italien ist im Grunde bereits mit Winckelmanns Italienerlebnis (1755) zum Bild für eine Erfahrung geworden, die einen Prozess der (künstlerischen) Selbstausbildung initiiert.

² Obwohl früh und vielfach darauf hingewiesen wurde, dass auch Goethes Italien-Idealisierung Grenzen hatte, ja sein zweiter Venedig-Aufenthalt 1790 für ihn beinahe traumatisch war (vgl. das vierte *Venetianische Epigramm*), gilt er nach wie vor als Gewährsmann für den ‚Mythos‘ Italien, der heute allerdings treffender als

Arkadien und stellt eine Basisreferenz dar:³ Kein deutscher Dichter scheint über Italien sprechen zu können, ohne sich zumindest implizit oder ex negativo auf diesen Topos und die mit ihm bezeichnete Normativität mit den Komponenten Natürlichkeit, Authentizität, Totalität, Einheit, Harmonie, Freiheit und Liebe respektive Sinnlichkeit zu beziehen. Ihren Ursprung verdankt die Arkadienvorstellung der „bewußten literarischen Setzung“ (Maisak 1997: 13) durch Vergil, der in seinen *Bukolika* das von Theokritos in den *Eidyllia* idealisierte sizilianische Bauerntum in eine ‚geistige‘ Ideallandschaft versetzte, die er Arkadien nannte und die „Ziel seiner Sehnsucht und Ausdruck seines dichterischen Selbstgefühls“ war (Ritter 1971: 519). Seither gilt Arkadien als eine „archaische Welt, die von Hirtensängern bewohnt, von Pan beschützt und von mythischem Geschehen durchwaltet wird“ (Maisak 1997: 13). Im Unterschied aber zum Paradies sind Leid und Tod aus Arkadien nicht ausgeschlossen – „es ist ein Wunschbild, dessen Glück nicht ungetrübt bleibt“ (Maisak 1997: 13). Und da Eros eine zentrale Triebkraft der arkadischen Welt ist – Pan ist ein „triebhaft animalisches Wesen im Gefolge des Dionysos“ (Maisak 1997: 15) und rühmt sich, „mit all den trunkenen Mainaden des Dionysos geschlafen zu haben“ (Ranke-Graves 2011: 89) – geschehen Unglück und Tod in Arkadien häufig im Namen von Liebe und Sinnlichkeit. Zur Utopie im eigentlichen Sinn, zum Symbol also für einen Nicht-Ort, wird Arkadien in der Renaissance, die den Anfang der jahrhundertelangen Tradition begründet, Arkadien als ‚ursprüngliches menschliches Dasein‘, als Ziel der menschlichen Sehnsucht nach einer besseren Welt zu imaginieren. In der Barockmalerei wird die Pastoralidylle zwar mit dem *memento mori* der christlichen Ikonographie verknüpft, so dass Tod und Verfall auch bildlich Einzug in die vermeintliche Idylle erhalten. Doch wird die Phrase *Et in Arcadia ego*, die sich erstmals im gleichnamigen Gemälde des italienischen Barockmalers Giovanni Francesco Barbieri findet, auf dem ein Totenkopf in Arkadien abgebildet ist, in motivgleichen Gemälden nicht mehr mit einem Schädel, sondern mit einem Sarg abgebildet, so dass die ursprüngliche Bedeutung der Phrase „Auch mich, den Tod, gibt es in Arcadien“, durch eine Übersetzung mit „Auch ich, der Tote, war in Arcadien“, ersetzt wird (vgl. Maisak 1997: 19ff.). Diese letzte Assoziation prägte seither die kulturgeschichtliche Rezeption. Im 18. Jahrhundert wird der Arkadien-Topos als Statthalter der verlorenen Norm eines dem Menschen adäquaten ‚Urzustandes‘ gegen ‚Schein‘ und ‚Verlogenheit‘ der Feudalgesellschaft wirkmächtig. Der Dichter figuriert in diesem Setting als Statthalter des Naturzustandes und Hirte der menschlichen Natur. Die poetologische Fiktion wird der ‚verkehrten‘ Welt als bewusst Imaginiertes entgegengehalten.

nachträglich konstruierter, hoch divergenter ‚Meta-Mythos‘ zu charakterisieren wäre insofern, als dessen Ambivalenz und Konstruiertheit mitreflektiert werden, so zum Beispiel bei Johann Wilhelm von Archenholtz (*England und Italien*, 1785) oder Gustav Nicolai (*Italien, wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen*, 1834). Solideres terminologisches Terrain betritt man, wenn man den Begriff des Mythos durch den des Topos ersetzt. Luchsinger legt seinen Untersuchungen einen sehr weiten Mythosbegriff von Klaus Heinrichs zugrunde, demzufolge der Mythos „das kollektive Imaginäre als Kanon darstellt.“ (Luchsinger 1996: 18).

³ Zur Genese und Begriffsbildung Arkadiens in Bezug auf Italien vgl. Maisak 1997: 16 und Kuhn 1966: 77ff.

Der paradigmatische Motivkomplex ‚Italien‘ umfasst vor diesem Hintergrund eine hochgradige Ambiguität: Den Ideen der künstlerischen und persönlichen Vervollkommnung, der natürlichen Integration des Ich und einer harmonischen gesellschaftlichen Entität stehen als Kehrseiten das Dämonische, das gefährlich Verführerische, das Lasterhafte, Selbstverlust und Untergang des Individuums gegenüber. Diese philosophisch-anthropologischen Aspekte des Dionysischen wiederum werden in der Literatur topographisch häufig an Venedig gekoppelt, das mit seinem Karneval fernerhin für Maskerade und Verstellung steht.

Im Folgenden werden mit Hugo von Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* (1892) und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) zwei Texte betrachtet, in denen der Italien-Arkadien-Topos als poetisch-kreativer Referenzpunkt genutzt wird, um das Problem künstlerischer Selbstpositionierung in der Moderne literarisch zu verhandeln.⁴ Hofmannsthal und Thomas Mann repräsentieren gleichermaßen paradigmatisch die literarische Präsenz und das ästhetische Potenzial dieses Topos für die deutschsprachige Literatur. Beide unternahmen zahlreiche Italienreisen,⁵ beide begriffen Italien, durchaus im Goetheschen Sinn, einerseits als künstlerische Inspirationsquelle; andererseits ist Italien – als Handlungsort, als poetisch reflektiertes Reiseziel und als Frame – ein wichtiger Knotenpunkt für ihre literarische Auseinandersetzung mit drängenden Fragen, die sich ihnen als Künstler und als Individuen angesichts der Moderne stellten.⁶ Sowohl die titelgebende Figur von Hofmannsthals lyrischem Einakter als auch der Protagonist von Thomas Manns Novelle sterben in (oder nahe von) Venedig einen Tod im Zeichen des Dionysischen, der sie von ihrer Krise der künstlerischen Selbstlegitimation im Kontext von Ästhetizismus und Dekadenz befreit und an den Nicht-Ort Arkadien verweist. Der Künstlertod erscheint in den Texten als letzte Konsequenz einer gescheiterten künstlerischen Selbstverortung unter den Bedingungen autonomer Kunst; einer Kunst also, die mit ihrer Loslösung aus religiösen, moralischen oder politischen Interessen nicht nur ein breites ästhetisches Potenzial eröffnet, sondern vor allem auch Legitimationsdruck

⁴ Meinen Ausführungen liegt ein Verständnis von ästhetischer Moderne zugrunde, das die Periodisierung einer historischen ‚Makroepoche‘ Moderne auf die ästhetische Moderne überträgt. Danach umfasst die ästhetische Moderne den Zeitraum von etwa 1780 bis zur Gegenwart und bezieht ihre Einheit aus dem Erfahrungshorizont der gesellschaftshistorischen Moderne, zeichnet sich also durch die ästhetische Auseinandersetzung mit Modernisierungsfolgen und -erfahrungen aus (vgl. Vietta / Kemper 1998). Wesentliche Triebkraft der gesellschaftlichen Modernisierung ist z. B. die von Luhmann so beschriebene funktionale Ausdifferenzierung und Autonomisierung der gesellschaftlichen Teilbereiche, aus der ein Wahrheits- und Wertepluralismus resultiert, der wiederum Erfahrungen etwa wie die der Heterogenität und Komplexität von Weltwahrnehmung oder die des Verlusts synthetischer Weltdeutungskompetenz und repräsentativer gesellschaftlicher Orientierungs- und Sinnstiftungsinstanzen generiert.

⁵ Hofmannsthal reiste zwischen 1892 und 1926 ungefähr fünfzehnmal nach Venedig, 1924 unternahm er eine erste, 1927 eine letzte Reise nach Sizilien. Thomas Mann verbrachte zwischen 1895 und 1898 fast zwei Jahre in Italien. Er bereiste es späterhin mehr als zwanzigmal. Vgl. Hemecker / Heumann 2014: 156 ff. und 396 ff. Außerdem Grimm / Breymayer / Erhart 1990: 211 ff. Und: Koopmann 2005: 243 ff.

⁶ Die Italien-Bezüge in Hofmannsthals und Manns Werk sind zahlreich und eröffnen entsprechend heterogene Bedeutungsdimensionen, derer hier nicht annähernd Genüge getan werden kann. Für Hofmannsthal seien *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898), *Das gerettete Venedig* (1904) und das Romanfragment *Andreas* (1907-1912) beispielhaft genannt. Bei Thomas Mann spielt Italien unter anderem in *Tonio Kröger* (1903), *Fiorenza* (1905), *Der Zauberberg* (1924), *Mario und der Zauberer* (1929) und *Doktor Faustus* (1947) eine Rolle.

ausübt. Dies insofern, als dem Künstler angesichts heterogener Positionierungs- und Handlungsoptionen aufgetragen ist, Reflexionen, etwa um sein ästhetisches Programm und um Wert, Relevanz und Funktion seines Tuns, anzustellen und sich vor diesem Hintergrund autonom zu positionieren. Die Arkadien-Utopie fungiert solchermaßen in beiden Texten als (als obsolet erkannte bzw. ironisch gebrochene) Normativität ohne Alternative.⁷

In dem erstmals 1892 veröffentlichten „Bruchstück“ *Der Tod des Tizian* benennt Hofmannsthal in zwei Sätzen das gesamte äußere Geschehen: „Spielt im Jahr 1576, da Tizian neunundneunzigjährig starb. Die Szene ist auf der Terrasse von Tizians Villa, nahe bei Venedig.“⁸ Aus der dramatischen Situation des bevorstehenden Todes des Meisters Tizian entwickelt sich keine Handlung im dramaturgischen Sinn. Vielmehr liegt hier „ein Dialog in der Manier des Platon“ vor.⁹ Den Gesprächsfokus bildet – nur durch Botenberichte und Fremdcharakterisierungen präsent – Tizian. Auf dessen Terrasse entwickelt sich ein Gespräch zwischen dem sechzehnjährigen Gianino, Tizians Sohn Tizianello und Tizians Schülern Desiderio, Batista, Antonio und Paris. Darin geht es um deren Problem der künstlerischen Selbstpositionierung, das mit dem Ableben des Renaissance-Meisters virulent wird und sich darüber hinaus als ein grundsätzliches Problem ihrer Daseinsführung darstellt. Denn bisher haben sich die Schüler – als Individuen und als Künstler – an Tizians Ästhetik orientiert. In der ästhetischen Schule des Meisters, der seine Kunst am Ideal der antiken Kunst ausrichtet, finden die dekadenten Spätlinge augenscheinlich Halt, so dass die Kunstwelt ihnen als Lebensideal erscheint. Tizian wird zum Gewährsmann einer ‚beauté universelle‘; er ist „Künstler und Lebender“ in einem, ist Exempel ‚edler Einfacht und stiller Größe‘: „in der Einfacht weise wie ein Kind“ (SW III: 47). Seine Kunst ersetzt den Schülern die in ihrer Lebensrealität schmerzlich vermisste Totalität und trägt vordergründig ihrer Sehnsucht nach dem ‚eigentlichen‘ Leben Rechnung, dem sie als moderne Künstler entfremdet sind, weil sie des Naiven im Schillerschen Sinn verlustig gegangen sind. Den normativen Bezugspunkt bildet der ganzheitliche Zustand von Ich und Welt, in dem das Subjekt seiner Reflexionslast entbunden ist. Tizianello erklärt:

Als ob der Schmerz denn etwas andres wär / Als dieses ewige Dran-denken-Müssen, /
Bis es am Ende farblos wird und leer... / So laß mich nur in den Gedanken wühlen, /
Denn von den Leiden und von den Genüssen / Hab längst ich abgestreift das bunte
Kleid, / Das um sie webt die Unbefangenheit, / Und einfach hab ich schon verlernt zu
fühlen. (SW III: 46f.)

⁷ Das für die Utopie konstitutive „Nebeneinander von Faktizität und Fiktionalität“ (Erzgräber 1994: 447) besteht hier darin, dass Arkadien in kritischer Absicht mit der gesellschaftshistorischen Situation modernen Künstlertums ins Treffen geführt wird.

⁸ Hofmannsthal 1982: 38. Im Folgenden ausgewiesen unter dem auf die Kritische Werkausgabe verweisenden Kurztitel SW III. Seitenzahl. Anlässlich der Totenfeier Arnold Böcklins schrieb Hofmannsthal 1901 eine zweite Fassung, in der er den Prolog und den Schluss situationsbedingt änderte. Im Folgenden dient die erste Fassung als Textgrundlage. Die Ausführungen zu dem Text basieren zum Teil auf meiner Dissertation: Meiser 2014: 114 ff.

⁹ Hugo von Hofmannsthal am 5. Oktober 1892 an Alfred Freiherrn von Berger. Hofmannsthal 1935: 69.

Die Tatsache, dass auch Tizian, der in den Augen der Schüler „das Leben schafft“ (SW III: 41), der die Natur ‚beseelt‘, dem ‚Wesenlosen‘ Sinn verleiht und einen Zusammenhang zwischen Mensch und Welt stiftet (vgl. SW III: 47f.), kein vorreflexiver Weltzugang, kein fragloser Anschluss an das antike Kunstideal mehr vergönnt ist, sondern seiner Kunst ein Verstehens-Verhältnis zum Leben – die Fähigkeit und Erfahrung nämlich, „die Schönheit aller Formen zu verstehen“ – zu Grunde liegt, erkennen seine Schüler nicht (SW III: 48). Der Preis für seine (bisherige) Kunst ist die Distanz zum Leben. Seinen Schülern nun gilt der Primat der Schönheit weniger als Diktum für eine autonome Kunst, sondern wird über Gebühr beansprucht und als Beurteilungsgrundlage für das Leben als ganzes postuliert. Das Leben ist ihnen damit aber nur sekundär, nämlich über Tizians ästhetische Weltanschauung zugänglich,¹⁰ sie treten in eine bewusste Distanz zum profanen Leben, das sie in ihrer elitären ästhetizistischen Haltung verachten:

Siehst du die Stadt, wie sie jetzt drunten ruht? [...] In Schönheit lockend,
feuchtverklärter Reinheit? / Allein in diesem Duft, dem ahnungsvollen, / Da wohnt
die Hässlichkeit und die Gemeinheit, [...] Und was die Ferne weise dir verhüllt, / Ist
ekelhaft und trüb und schal erfüllt / Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen.
(SW III: 45)

Nun, da der Meister im Sterben liegt, offenbart sich die Problematik ihres künstlerischen Selbstentwurfs. Ihr nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigtes Dasein hält die Vorstellung des Todes als den Einbruch des Realen in die Welt des „grenzenlosen Schönen“ (SW III: 46) nicht aus: „Nein, sterben, sterben kann der Meister nicht! [...] Wie fürchterlich, dies Letzte, wie unsäglich... Der Göttliche, der Meister, lallend, kläglich...“ (SW III: 42). Mit Tizians bevorstehendem Tod bricht die Lebenswirklichkeit über sie herein, verliert ihr Leben seine Grundlage, denn eine eigene künstlerische Selbstbeschreibung bringen die Epigonen nicht zustande, so dass sie sich die offene Frage stellen müssen: „Wer will uns sagen, ob wir Künstler sind?“ (SW III: 47) An ihrem sterbenden Meister Tizian nehmen sie mit Erstaunen Veränderungen zur Kenntnis, die sie nicht zu interpretieren wissen. Tizians schöpferischer Gestus erscheint verändert, er malt nun im „Fieber“, in „atemloser Hast, unheimlich wild“, mit „einer rätselhaften Leidenschaft“, die sie „nie an ihm gekannt“ (SW III: 41f.):

Er sprach schon früher, was ich nicht verstand, / Gebietend ausgestreckt die blasse
Hand... / Dann sah er uns mit großen Augen an / Und schrie laut auf: ‚Es lebt der
große Pan.‘ / Und vieles mehr, mir war’s, als ob er strebte, / Das schwindende
Vermögen zu gestalten, / Mit überstarken Formeln festzuhalten, / Sich selber zu
beweisen, daß er lebte. (SW III: 42)

Dass Tizian schöpferische Epiphanien erlebt, verdeutlicht die Anspielung auf den Hirtengott Pan. Vor dem Hintergrund der Ahnung einer All-Einheit hegt der sterbende

¹⁰ „Und was uns wachend Herrliches umgibt: Hat seine Schönheit erst empfangen, / Seit es durch seine Seele durchgegangen.“ SW III: 45.

Renaissancemeister überdies Vorbehalte gegen sein einstiges ästhetizistisches, an der Schönheit der Form orientiertes Kunstideal:

Page: Er sagt, er muß sie sehen... / ‚Die alten, die erbärmlichen, die bleichen, / Mit seinem neuen, das er malt, vergleichen... / Sehr schwere Dinge seien ihm jetzt klar, / Es komme ihm ein unerhört Verstehen, / Daß er bis jetzt ein matter Stümper war...‘
(SW III: 42)

Im Motiv seines letzten Bildes spiegelt sich sein Wandel besonders deutlich. Lisa, die – neben den zwei anderen Musen Lavinia und Cassandra – für das Gemälde Modell steht, beschreibt ihre motivische Rolle:

Ich halte eine Puppe in den Händen, / Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz, / Und sehe sie mir scheu verlangend an: / Denn diese Puppe ist der große Pan, / Ein Gott, / Der das Geheimnis ist von allem Leben. / Den halt ich in den Armen wie ein Kind. / Doch ringsum fühl ich rätselhaftes Weben, / Und mich verwirrt der laue Abendwind. (SW III: 50)

Tizian bezieht seinen schöpferischen Impetus nun nicht mehr aus der Distanz zum Leben und aus der formalen Einheit der Erscheinungen, sondern aus der Identifikation mit dem ‚ganzen Leben‘. Seinen Wandel verdeutlicht Hofmannsthal mithilfe mythologischer Referenzen, die das neue Schaffenscredo an den Arkadien-Topos koppeln, dessen mythologische Komponenten aber durchaus ambivalente Bedeutungsdimensionen eröffnen. Pan, der im ländlichen Arkadien lebt und Schutzgott der Hirtensänger ist, wird in manchen Mythen als Sohn des Hermes ausgewiesen (vgl. Ranke-Graves 2011: 88f.). Und Arkadien findet gleichfalls die Bezeichnung als „Stammland des Hermes“ (Nilsson 1992: 503), als Land des Schutzgottes der Hirten, der auch als Seelenführer in den Hades gilt. Tizian wähnt sich mit seinem letzten Bild nahe dem *locus amoenus*, steht damit aber gleichzeitig an der Grenze zum Selbstverlust, denn, so weiß Lavinia zu berichten, die Totalität des Lebens ist nur um den Preis des Todes zu haben: „Indes er so dem Leben Leben gab, / Sprach er mit Ruhe viel von seinem Grab.“ (SW III: 50f.) Im imaginierten pastoralen Land Arkadien, wo das Individuum „noch als Teil einer kosmischen, Natur und Gottheit umfassenden Ordnung begriffen“ wird, können sich die Hirten „mit Hingabe dem Gesang widmen oder auf der Syrinx spielen“ und stiften so „die Urformen von Dichtung und Musik“, so dass Natur in Kunst übergeht (Maisak 1997: 14). „Am *locus amoenus* ist es schon das Erlebnis der Natur – der Klang des plätschernden Wassers [...] –, das die Schöpfungskraft beflügelt“ (Maisak 1997: 14). Als Künstler in der Nachfolge der Hirtensänger versteht sich der ‚neue‘ Tizian als prädestinierter Vermittler der kosmischen Einheit, der Harmonie von Mensch und Natur, Mensch und Gott, als Hüter des Naturzustandes, der auch natürliche Sinnlichkeit einschließt. Cassandra wird von ihm porträtiert, wie sie „verstohlen lacht[...], / Von vielen Küssen feucht das offene Haar.“ (SW III: 50)

Tizians künstlerisches Tun scheint damit wieder naturhaft begründet, von der göttlichen Kraft der Musen inspiriert. Eine Kluft zwischen Kunst und Leben existiert nicht, weil der Künstler das Leben in seiner Totalität abbilden und gleichzeitig an ihr teilhaben kann.

Diese Epiphanie ganzheitlicher Schaffenskraft taugt allerdings nicht als Modell, weil sie sich ihm erst im Sterben offenbart. Während der sterbende Tizian das Hochgefühl der All-Einheit genießt, verharren seine blutjungen Schüler in verzweifelter Selbstreflexion und selbst auferlegter Distanz zu dem Leben, das sich – verachtungswürdig – unten in der Stadt abspielt. In ihrem Verständnis ist Schönheit vom profanen Leben abstrahiert. Und Leben ist, darin nehmen sie sich den ‚alten‘ Tizian zum Vorbild, Ergebnis der künstlerischen Formung. Philosophisch-anthropologisch formuliert, versuchen sie ihr Leben einseitig am apollinischen Prinzip auszurichten. Motivgeschichtlich gesehen, versinnbildlicht Tizians mit hohen Mauern umgebener Garten die Überlagerung des ‚Natürlichen‘ durch die Sphäre der Kultur.¹¹

Italien – Arkadien? Für Hofmannsthals Künstler gibt es kein ‚Zurück‘ zum Ursprungsmythos der Dichtung. Die Brücke zum verlorenen Paradies führt über den bewussten Weg der Mythos-Referenz, aber der Mythos wird mit Tizians Tod in seiner Funktion als orientierendes Metaepistem destruiert. Der Arkadien-Topos ist zwar als Norm präsent, bietet aber keine probate Orientierungs- und Positionierungshilfe für den Künstler. Die Einheit von Kunst und Leben, Kunst und Natur ist irreversibel geschieden und existiert nur utopisch, als Nicht-Ort. *Et in Arcadia ego*. Aus der sinnfälligen Tendenz „Auch ich, der Tod, ist in Arkadien zuhause“, wird ein „Wer nach Arkadien will, muss durch den Tod“. Eine feste Verortung des Künstlers im Leben steht weiterhin aus. Weder das dionysische Aufgehen in der All-Einheit, das arkadische Gefühl harmonischer Ganzheit noch die ästhetizistische Distanz zum Leben erweisen sich als praktikable Künstlerkonzepte.

Der lyrische Einakter ist Fragment geblieben. Späterhin hätten auch die dekadenten Tizian-Schüler ins brausende Leben der Stadt ‚hinabsteigen‘, die absolute Zusammendrängung des Lebens erfahren und einen Pest-Tod sterben sollen, der ihre Künstlerexistenz beendet (vgl. Grimm / Breymayer / Erhart 1990: 212).

Es ist auch das Künstlerschicksal des ‚Helden‘ von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, ausgerechnet in der Lagunenstadt an einer ‚profanen‘ Epidemie, der Cholera, zu sterben. Auch Gustav von Aschenbach ist es nicht vergönnt, zu einem künstlerischen Ich zu finden, mit dem es sich dauerhaft leben ließe. Sein bisheriges Kunst- und Lebenskonzept erscheint dem Mitte Fünfzigjährigen defizitär, so dass ihn ein „Flucht drang“ packt:

Flucht drang war sie, daß er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen, – der Drang hinweg vom Werke, von der Alltagsstätte eines starren, kalten und lebensfeindlichen Dienstes. Zwar liebte er ihn und liebte auch fast schon den entnervenden, sich täglich erneuernden Kampf zwischen seinem zähen und stolzen, so oft erprobten Willen und dieser wachsenden Müdigkeit, von der niemand wissen und die das Produkt auf keine

¹¹ „Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke, / Den Garten, den der Meister ließ erbauen, / Darum durch üppig blumendes Geranke / Soll man das Außen ahnen mehr als schauen.“ SW III: 46.

Weise, durch kein Anzeichen des Versagens [...] verraten durfte. Aber verständlich schien es, den Bogen nicht zu überspannen und ein so lebhaft ausbrechendes Bedürfnis nicht eigensinnig zu ersticken. (Mann 2004: 505f.)¹²

Wie Aschenbachs bisheriges, nicht länger tragfähiges Kunstkonzept geartet ist, erklärt der Erzähler ausführlich – und mit ironischem Unterton. Seine Diagnose lautet: Aschenbach ist ein moderner *Décadent*,¹³ dem das Fragwürdige der Kunst, dem die künstlerische „Sympathie mit dem Abgrund“ (GKFA 2.1: 513) und das Legitimationsdefizit des modernen, sentimentalischen Künstlers bewusst sind; den die Reflexion irreversibel vom ‚ganzen‘ Leben abgeschnitten hat, ja der das Leben nur mehr bruchstückhaft abbilden und infolgedessen keine repräsentative Wahrheit mehr verkünden, keine allgemein gültige Orientierungs- oder Sinnstiftungsleistung mehr erbringen kann. In jungen Jahren hatte Aschenbach zwar noch eine zynische Abhandlung „über das fragwürdige Wesen der Kunst, des Künstlertums“ geschrieben (GKFA 2.1: 513), hatte dann aber, um der Dekadenz nicht zu erliegen, bewusst den Weg gewählt, die prekäre Situation modernen Künstlertums zu ignorieren und sich seinen Standort in einer neuen Klassizität statt (wie letzthin der Erzähler und der empirische Autor) in einer ironischen Haltung zu suchen. „Einfachheit und Ebenmäßigkeit der Formgebung“ verleihen seinen „Produkten“ seither ein „sinnfälliges, ja gewolltes Gepräge der Meisterlichkeit und Klassizität“ (GKFA 2.1: 514). Aschenbachs ganze Entwicklung sei, so der Erzähler, „ein bewußter und trotziger, alle Hemmungen des Zweifels und der Ironie zurücklassender Aufstieg zur Würde“ gewesen (GKFA 2.1: 512). Damit erscheint er als Stellvertreter einer ganzen Künstlergeneration, deren Kunst ein ‚Trotzdem‘, ein Trotzen gegen die Tendenzen der ‚überreizten‘, ‚nervösen‘ Zeit im Sinne von Nietzsches Verständnis dekadenter Kunst als ‚Kunst der Täuschung‘ ist:

Aschenbach hatte es einmal an wenig sichtbarer Stelle unmittelbar ausgesprochen, daß beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei. [...] Gustav Aschenbach war der Dichter allerer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, [...] all dieser Moralisten der Leistung, die [...] sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. Ihrer sind viele, sie sind die Helden des Zeitalters. (GKFA 2.1: 512)

Ogleich Aschenbach versucht, „das Wissen zu leugnen“ (GKFA 2.1: 513), verbirgt die „‚Wiedergeburt‘ [...] dieser neuen Würde und Strenge“ (ebd.) nur vordergründig, dass eine Kunst, die „das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen“

¹² Zitatnachweise aus *Der Tod in Venedig* erfolgen im weiteren Text unter dem geläufigen, auf die Große kommentierte Ausgabe verweisenden Kurztitel GKFA 2.1: Seitenzahl.

¹³ Dies im Sinne von Nietzsches Verständnis modernen Künstlertums, wie er es im 7. Kapitel in *Der Fall Wagner* expliziert: „Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, ‚Freiheit des Individuums‘, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert, gleiche Rechte für Alle.“ Nietzsche 2009.

versucht, im Grunde obsolet, ja in Anbetracht der pluralisierten und komplexen Gegenwart „unsittlich“ ist (GKFA 2.1: 514). Dass Aschenbach sich seine Werke in mühsamer Kleinstarbeit abtrotzen muss – von „Willensdauer“ und „Zähigkeit“ ist die Rede (GKFA 2.1: 510) – und seine geistige wie körperliche Verfassung darunter leidet, ist seinem Wissen um die ‚unnatürliche‘, konstruierte Künstleridentität geschuldet. Vom ‚großen Wurf‘ oder genialer Schöpferkraft ist er weit entfernt. Seine ‚Meisterwerke‘ sind ‚in kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe emporgeschichtet‘ (GKFA 2.1: 510), erheben aber gleichzeitig – und trotzdem – den Anspruch, nicht nur formal, sondern auch moralisch mustergültig zu sein. Aschenbach trotz seiner Diagnose, derzufolge Kunst keinen Anspruch auf repräsentative Moral erheben kann, tritt also hinter seine frühere Einsicht zurück, indem er als Künstler ‚Mustergültiges‘ zu verkündigen sucht:

Etwas Amtlich-Erzieherisches trat mit der Zeit in Gustav von Aschenbachs Vorführungen ein, [...] er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte [...]. Damals geschah es, daß die Unterrichtsbehörde ausgewählte Seiten von ihm in die vorgeschriebenen Schullesebücher übernahm. Es war ihm innerlich gemäß, und er lehnte nicht ab, als ein deutscher Fürst, soeben zum Throne gelangt, [...] [ihm] zu seinem fünfzigsten Geburtstag den persönlichen Adel verlieh. (GKFA 2.1: 514f.)

Im Gegensatz zu Nietzsche bewertet Thomas Mann mit seinem Erzähler modernes Künstlertum nicht per se negativ, stellt es nicht grundsätzlich in Frage. Vielmehr verhandelt der Dichter Thomas Mann in seinen Künstlernovellen die angemessene Proportionierung von Apollinischem und Dionysischem, jenen Kategorien, die er Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* entnimmt,¹⁴ und stellt zur Diskussion, wie der Künstler mit seiner ambivalenten Doppelnatur umgehen kann. Indem er diese Problematik in zahlreichen Künstlererzählungen stets aufs Neue umkreist, hält er sie auch über die Erzähltechnik der einzelnen Texte hinaus ironisch in der Schwebel. Während Aschenbach das ironische Selbstverhältnis abhandengekommen ist, akzeptiert der empirische Autor, dass der Künstler grundsätzlich eine fragwürdige Position zwischen Kunst und Leben einnimmt und sich weder als ‚genialer Schöpfer‘ noch als Moralverkünder begreifen kann.

Aschenbach nun ist – in diesem Sinn durchaus vergleichbar mit Hofmannsthals Tizian – der Inbegriff des modernen Künstlers, der nicht mehr über originäre Schöpferkraft verfügt und sich mit seiner Rückwendung auf das rein ‚Geistige‘, ‚Feststehende‘, ‚Klassische‘ über die eigene Dekadenz hinwegtäuschen will, indem er eine Seite des Lebens – nämlich die dionysische – und eine Seite der Kunst – nämlich die sinnliche Erscheinung (nach Schiller ist das Schöne das sinnliche Erscheinen einer Idee, ist das Schöne Freiheit in der Erscheinung) – ausklammert. Kurz: Aschenbach arbeitet sich an der Herausforderung einer

¹⁴ Thomas Manns Nietzsche-Rezeption steht im Dienst der Verwertbarkeit innerhalb der eigenen poetologischen Reflexion: Er kombiniert Aspekte aus *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) und *Der Fall Wagner* (1888), ohne sich an den grundsätzlichen Widersprüchen der Texte zu stoßen.

autonomen künstlerischen Selbstverortung ab, sein Selbstentwurf gelingt nur auf Zeit. Die Novelle erzählt ja gerade das doppelte Scheitern Aschenbachs: seines Versuchs, sich dem Subjektiv-Sinnlichen zu entziehen einerseits; seines Versuchs einer Reharmonisierung von Geist und Sinnlichkeit, einer Re-Mythologisierung künstlerischer Kreativität andererseits. Das unterdrückte Dionysische rächt sich dämonisch in Form sinnlicher Schönheit und Erotik in Gestalt des (nicht etwa italienischen, sondern polnischen) Knaben Tadzio. Dass dies ausgerechnet in Venedig (und in gebrochener Nachfolge des Goetheschen ‚schicksalhaften‘ Aufbruchs nach Italien) geschieht, weiß der Erzähler ironisch zu inszenieren. Auf der Adriainsel, auf die ihn seine Suche nach dem „Fremdartige[n]“ und „Bezuglose[n]“ (GKFA 2.1: 516) zunächst geführt hat, wird Aschenbach unruhig: Er „blickte suchend umher, und auf einmal, zugleich überraschend und selbstverständlich, stand ihm sein Ziel vor Augen. Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar“ (GKFA 2.1: 517). Der zwiegespaltene, in seiner ursprünglichen Einheit von Geist und Sinnlichkeit nicht wiederherstellbare Künstlercharakter wird ausgerechnet im Land der Goetheschen ‚Wiedergeburt‘, im Geburtsland der Weimarer Klassik also, bloßgelegt. Während Goethe aus Italien die Idee einer harmonischen Einheit von Natur und Kunst nach Weimar trug, kennzeichnet Thomas Mann Aschenbach in diesem geistesgeschichtlichen Kontext als ‚gekünstelten Klassiker‘, als in jedweder Hinsicht ‚Maskierten‘, dessen Versuch, das ihm fehlende Sinnliche in Italien einzufangen, grandios an der verabsolutierten Komponente des Erotischen scheitert. Denn, und auch hier lassen sich unverkennbar Parallelen zu Hofmannsthals Tizian ziehen, Aschenbach findet in Venedig zwar kurzzeitig zum ‚Ursprung‘ künstlerischen Schaffens und zum Goetheschen Gefühl arkadischer Harmonie zurück, bezahlt dies aber letztlich mit seinem Leben. Auch Thomas Mann nimmt das Dionysische nicht nur als philosophische Kategorie, sondern sinnbildlich todernst. Tizians letztem Gemälde in Hofmannsthals Text entsprechen in *Der Tod in Venedig* „jene anderthalb Seiten erlesener Prosa [...], deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte“ (GKFA 2.1: 556), und die dem kurzen „Glück des Schriftstellers“ entsprungen sind, dem „der Gedanke [...] ganz Gefühl [...] ist“, dem „das Gefühl [...] ganz Gedanke zu werden vermag. Solch ein pulsender Gedanke, solch genaues Gefühl“, erläutert der Erzähler, „gehörte und gehorchte dem Einsamen damals: nämlich, daß die Natur vor Wonne erschaure, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige“ (GKFA 2.1: 555). Tadzio symbolisiert den Einbruch der Leidenschaft, des Rausches, der Begierde in Aschenbachs Leben, er ist der Einbruch des Unvernünftigen, der Unform. Er ist aber zugleich Muse, versinnbildlicht die ‚Urform‘ von Kunstschönheit¹⁵ im Sinne eines vollkommenem, unbedingt-göttlichem Einklangs von Natur und Kunst. Aschenbachs

¹⁵ „Sein [Tadzios, KM] 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 reinster 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.“ GKFA 2.1: 553. Luchsinger weist zu Recht darauf hin, dass Tadzio Aschenbach

Augen umfaßten die edle Gestalt dort am Rande des Blauen, und in aufschwärmendem Entzücken glaubte er mit diesem Blick das Schöne selbst zu begreifen, die Form als Gottesgedanken, die eine und reine Vollkommenheit, die im Geiste lebt und von der ein menschliches Abbild und Gleichnis hier leicht und hold zur Anbetung aufgerichtet war. Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. (GKFA 2.1: 553)

Italien – Arkadien? Thomas Mann koppelt die zurückgewonnene Totalitätserfahrung seiner Figur sowohl semantisch als auch durch explizite Verweise an den Arkadien-Topos, mit dem hier freilich nur eine der zahlreichen mythologischen Reminiszenzen des Textes benannt ist. Diverse mythologische Kontexte dienen einerseits der ästhetischen Gestaltung des Textes und transportieren sein grundlegendes Struktur- und Sinnmodell. Andererseits dienen sie als Hinweis auf die Entfunktionalisierung mythischer Weltwahrnehmung in der Moderne insofern, als der Erzähler Aschenbachs Epiphanien ironisch ad absurdum, weil mit Tazio-Hermes in den Tod führt. Die Goethesche Wiedergeburt wird damit in ihr Gegenteil verkehrt, der Weg nach Arkadien führt durch den Tod. Mythologisches Selbst- und Weltverständnis, dem ein geschlossenes Weltbild und umfassende Selbst- und Weltdeutungskompetenz, ja der Anspruch auf universale Wahrheiten innewohnt, wird motivisch dem Tod zugewiesen. Phaeton gleich wagt Aschenbach Großes,¹⁶ verliert aber die Steuerungsgewalt über sein Ich. Er wähnt sich „entrückt ins elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo [...] in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflös [...]“. „Nur dieser Ort verzauberte ihn, entspannte sein Wollen, machte ihn glücklich.“ (GKFA 2.1: 550).¹⁷ Der Erzähler kommentiert Aschenbachs nunmehrige Weltwahrnehmung als das epiphane Erleben eines sich in (hier allerdings in Griechenland verorteten) Arkadien wahnenden Enthusiasten, der Zeuge eines Gesprächs zwischen Sokrates und Phaidros wird, das die beiden unter der ‚heiligen‘ arkadischen Platane führen und das Aschenbach in seinem Erleben zunächst zu bestärken scheint (vom ironisch-distanzierten Erzähler wiederum relativiert wird).¹⁸

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 heilig-schattige, vom Dufte der Keuschbaumblüten erfüllte Ort, den Weihbilder und fromme Gaben schmückten zu Ehren der Nymphen und des Acheloos. Ganz klar fiel der Bach zu Füßen des breitgeästeten Baums über glatte Kiesel; die Grillen geigten [...]. Und unter Artigkeiten und geistreich werbenden Scherzen belehrte Sokrates den Phaidros über Sehnsucht und Tugend. [...] So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste, – nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner

hier „im Sinne Winckelmanns als anschauliche Gegenwart eines transzendenten Absoluten“ erscheint. Luchsinger 1996: 168.

¹⁶ Thomas Mann bezieht Aschenbachs Situation zu Beginn des vierten Kapitels explizit auf die mythologische Figur des Phaeton. Vgl. GKFA 2.1: 549.

¹⁷ Schiller ersetzt im Kapitel *Idylle von Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) bekanntlich die rückwärtsgeordnete Idealvorstellung ‚Arkadien‘ durch die zukunftsorientierte Utopie ‚Elysium‘.

¹⁸ Menelaos pflanzte in Arkadien nahe einer Quelle eine Platane, als er die arkadischen Völker zum Kampf gegen Troja aufrief. Die ‚Heiligkeit‘ dieses Baumes rührt daher, dass unter anderem Sokrates hier gerne Schwüre leistete. Vgl. Murr 1890: 13 und 15.

Phaidros... Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: Dies, daß der Liebende göttlicher sei, als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern, – diesen zärtlichsten, spöttischsten Gedanken vielleicht, der jemals gedacht ward und dem alle Schalkheit und heimlichste Wollust der Sehnsucht entspringt. (GKFA 2.1: 554f.)

Bevor Aschenbachs Seele von Tazio-Hermes wieder in ihre ursprüngliche Heimat ohne die leidigen Gegensätze geführt und er von seinem Ringen um einen tragfähigen Ich-Entwurf befreit wird, gelangt er in einem in „seltsamer Traumlogik“ (GKFA 2.1: 588) geführten imaginierten Dialog mit Phaidros, der Titelgestalt der Platonischen Dialoge, dann zu der Erkenntnis, dass der Künstler mit seiner zwiespältigen Existenz eines sicher nicht für sich beanspruchen kann, nämlich Verkünder von Moral und Wahrheit zu sein:

Denn Du mußt wissen, daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich dazugesellt und sich zum Führer aufwirft. [...] 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 Gefühls bleiben? 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, zu verbotenes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? (GKFA 2.1: 588f.)

Aschenbachs Cholera-Tod schließlich ist ein freiwilliger, doppelt kodierter Tod im Zeichen des romantischen Liebestodes und des Dämons Eros. Tazio erscheint ihm als personifizierter Hermes, der ihn ins verheißungsvolle ‚Andere‘ der Vernunft führt.¹⁹

Dass Italien bei Thomas Mann für die Überkommenheit der Vorstellung eines Goetheschen Kunstideals einsteht, welches die harmonische Zusammenführung von Erkenntnis und Geist auf der einen, mit Sinnlichkeit und Gefühl auf der anderen Seite leisten und damit nicht nur ästhetisch, sondern auch erkenntnistheoretisch ‚gültige‘ Aussagen für sich reklamieren kann; dass ihm eine letztgültige Harmonisierung der Dichotomie von Geist und Sinnlichkeit im ‚nervösen Zeitalter‘ der Moderne unmöglich erscheint, ließe sich anhand weiterer prominenter Novellen zeigen, so anhand des *Tonio Kröger* (1903), wo von einer glossenhaften „epigonalen Verzerrung“ des Arkadien-Topos gesprochen werden kann (Koppen 1981: 158). In *Mario und der Zauberer* (1929) wird dann aus der Ur-Sehnsucht des Menschen nach Geborgenheit in einem Ganzen, nach Erlösung von der herausfordernden Aufgabe nach Selbstverortung und -verantwortung, schließlich die Verführbarkeit des Einzelnen durch das Totalitäre in Gestalt des Zauberers Cipolla, dessen Buckel ihn motivisch in die Nähe des Teufels- und Hexenkults rückt, der wiederum an Pan als „eine Mythologisierung des ‚Teufels‘ [...] des arkadischen Fruchtbarkeitskults“ gemahnt, „der dem Hexenkult des nordwestlichen Europas sehr

¹⁹ „Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke; als ob er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. Und, wie so oft, machte er sich auf, ihm zu folgen.“ GKFA 2.1: 592.

ähnlich ist“ (Ranke-Graves 2011: 90). Die mythologischen Implikationen werden in *Mario und der Zauberer* auf politischer Ebene interpretierbar. Aus der arkadischen Vorstellung einer aus freien Stücken gestalteten konfliktfreien Ganzheit unter dem Schutz eines Gottes wird die negativ-diabolische Faszination des Totalitären (vgl. Koopmann: 1993). Italien erscheint hier als Ort, an dem Thomas Manns Erzähler grundsätzlichen Widerspruch gegen die Utopie einer ‚totalen‘, natürlich-harmonisch integrierten Gesellschaft einlegt und das Wort für die „Freiheit des Individuums“ ergreift und für „gleiche Rechte für Alle“ (Nietzsche 2009) eintritt.

Italien – Arkadien? Sowohl in *Der Tod des Tizian* als auch in *Der Tod in Venedig* ist Italien Ort der poetisch-reflexiven Auseinandersetzung mit dem epochemachenden Problem des Verhältnisses von Kunst und Leben. Der Arkadien-Topos transportiert dabei das spezifische Sinnmodell des jeweiligen Textes, verweist aber textübergreifend auf einen weiterreichenden Konnex zwischen Mythos und Moderne. Die Texte schreiben sich in ein intertextuelles Geflecht aus geistesgeschichtlichen, philosophischen und mythologischen Verweisen ein und werden solchermaßen zum Prüfstein für Wahrheit und Moral, die unter den Bedingungen der pluralisierten und komplexen Moderne nicht einseitig gefasst werden können. Gerade darin aber sind sie Spiegelbild jener Moderne, die sich nicht in mythologischer Perspektive einfangen lässt und in der sich der Künstler autonom verorten kann, wobei er aber leicht den Boden unter den Füßen verliert.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Archenholtz, Johann Wilhelm von (1785): *England und Italien*, Leipzig.

Hofmannsthal, Hugo von (1982): *Der Tod des Tizian*, in: Hübner, Götz Eberhard / Pott, Klaus-Gerhard / Michel, Christoph (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*, Band III: Dramen 1. Kleine Dramen, Frankfurt am Main.

Hofmannsthal, Hugo von (1982): *Andreas*, in: Pape, Manfred (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*, Band XXX, Frankfurt am Main.

Hofmannsthal, Hugo von (1984): *Das gerettete Venedig*, in: Müller, Michael (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*, Band IV: Dramen 2, Frankfurt am Main.

Hofmannsthal, Hugo von (1992): *Der Abenteurer und die Sängerin*, in: Hoppe, Manfred (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift*, Band V: Dramen 3, Frankfurt am Main.

Hofmannsthal, Hugo von (1935): *Briefe 1890-1901*, Berlin.

Mann, Thomas (1981): *Mario und der Zauberer*, in: Mendelssohn, Peter de (Hg.): *Thomas Mann. Späte Erzählungen*, Frankfurt am Main.

Mann, Thomas (2002): *Der Zauberberg*, in: Neumann, Michael (Hg.): *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 5.1, Frankfurt am Main

- Mann, Thomas (2004):** *Der Tod in Venedig*, in: Reed, Terence J. (Hg.): *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912, Frankfurt am Main.
- Mann, Thomas (2004):** *Tonio Kröger*, in: Reed, Terence J. (Hg.): *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 2.1: Frühe Erzählungen 1893-1912, Frankfurt am Main.
- Mann, Thomas (2007):** *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, in: Wimmer, Ruprecht (Hg.): *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 10.1, Frankfurt am Main.
- Mann, Thomas (2014):** *Fiorenza*, in: Galvan, Elisabeth (Hg.): *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 3.1: Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe, Frankfurt am Main.
- Nicolai, Gustav (1834):** *Italien, wie es wirklich ist*, Leipzig.
- Nietzsche, Friedrich (2009ff.):** *Der Fall Wagner*, in: D'Iorio, Paolo (Hg.): *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefwechsel (eKGWB). Sämtliche Werke gemäß der Kritischen Gesamtausgabe von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*, Paris: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA>. [Letzter Zugriff 10. August 2015].
- Nietzsche, Friedrich (2009ff.):** *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: D'Iorio, Paolo (Hg.): *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefwechsel (eKGWB). Sämtliche Werke gemäß der Kritischen Gesamtausgabe von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*, Paris: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/WA>. [Letzter Zugriff 10. August 2015].
- Schiller, Friedrich (1962):** *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Wiese, Benno von (Hg.): *Schillers Werke. Nationalausgabe*, zwanzigster Band. Philosophische Schriften. Erster Teil, Weimar.

Forschungsliteratur

- Erzgräber, Willi (1994):** „Utopie / Antiutopie“, in: Borchmeyer, Dieter / Žmegač, Viktor (Hg.) (1994): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearbeitete Auflage, Tübingen, S. 446-452.
- Grimm, Gunter E. / Breymayer, Ursula / Erhart, Walter (1990):** „*Ein Gefühl von freierem Leben*“. *Deutsche Dichter in Italien*, Stuttgart.
- Hemecker, Wilhelm / Heumann, Conrad (Hg.) (2014):** *Hofmannsthal. Orte: 20 biographische Erkundungen*, Wien.
- Koopmann, Helmut (1993):** „Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer“, in: Hansen, Volkmar (Hg.): *Thomas Mann, Romane und Erzählungen*, Stuttgart, S. 151-185.
- Koopmann, Helmut (Hg.) (2005):** *Thomas-Mann-Handbuch*, Frankfurt am Main.
- Koppen, Erwin (1981):** „Schönheit, Tod und Teufel. Italienische Schauplätze im erzählenden Werk Thomas Manns“, in: *Arcadia* 1981 / 16, S. 151-167.
- Kuhn, Dorothea (Hg.) (1966):** *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900*. Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 16, Stuttgart.
- Luchsinger, Martin (1996):** *Mythos Italien*, Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Köln; Weimar; Wien.

- Maisak, Petra (1997):** „Et in Arcadia ego. Anmerkungen zur Entwicklung des arkadischen Wunschbildes in Italien und zur Rezeption der Goethezeit“, in: Manger, Klaus (Hg.): *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, Tübingen, S. 11-37.
- Meiser, Katharina (2014):** *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Heidelberg.
- Murr, Josef F. (1890):** *Die Pflanzenwelt in der Griechischen Mythologie*, Innsbruck.
- Nilsson, Martin Persson (1992):** *Geschichte der griechischen Religion 1: Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, Vierter, unveränderter Nachdruck der dritten, durchgesehenen und ergänzten Auflage, München.
- Ranke-Graves, Robert von (2011):** *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. 18. Auflage, Reinbek b. Hamburg.
- Ritter, Joachim (Hg.) (1971):** *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 1: A-C, Darmstadt.
- Vietta, Silvio / Kemper, Dirk (Hg.) (1998):** *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München.