

EHU/UPV

Venedig in der deutschen Literatur

Das Venedigbild von Goethe, Mann und
Andersch

Studentin: Marta Cano Sánchez

Akademisches Jahr: 2017/2018

Betreuerin: Cristina Jarillot Rodal

Abteilung: Deutsche Philologie

Inhaltsverzeichnis

1.	Zusammenfassung	1
3.	Venedig in Goethes <i>Italienische Reise</i>	4
4.	Venedig in Thomas Manns Novelle <i>Der Tod in Venedig</i>	10
5.	Venedig in Alfred Anderschs Roman <i>Die Rote</i>	14
6.	Synthese der verschiedenen Venedigbilder	19
7.	Schlussfolgerungen	21
8.	Bibliografie	23

1. Zusammenfassung

Wie das Konzept von *Spatial Turn* andeutet, wird in der vorliegenden Arbeit ein Raum als relevantes Element in der literarischen Analyse ergründet, in diesem Fall Venedig. Diese Räume sind keine rein geographischen Realitäten, sondern sind mit einer Kultur und einer subjektiven Wahrnehmung verbunden. Aus diesem Grund wird Venedig nicht als ein geographischer Ort betrachtet, sondern als eine Parallelrealität, in der die Autoren ihr eigenes „Imaginäres“ projizieren werden; das heißt, die subjektive Wahrnehmung der Stadt wird sich nach den Augen ihres Autors, seiner Ideologie, seiner literarischen Strömung usw. erheblich verändern.

Um diese Analyse durchzuführen, habe ich drei der größten deutschsprachigen Autoren ausgewählt: Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann und Alfred Andersch. Jeder dieser Autoren wählte, neben vielen anderen Städten, die Stadt Venedig als Schauplatz für ihre Werke. Weil jeder von ihnen aus einer anderen Zeit stammt, sowohl in historischer als auch in literarischer Hinsicht, wird deutlich, wie sich das Venedigbild im Laufe der Jahre entwickelt hat. Goethe zeigt in seiner autobiografischen *Italienischen Reise* die Prinzipien der klassischen Kunst und Natur. Für ihn war diese Reise eine Selbstbildung und darüber hinaus führte es in den kultivierten Klassen zu einem Nachahmungsimpuls. Die Texte Goethes werden große spätere Autoren inspirieren, die ihrerseits ihre Texte in Venedig platzieren, die Stadt aber anders wahrnehmen. Thomas Mann führt uns zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seiner Novelle *Tod in Venedig* in ein verträumtes und dekadentes Venedig, während Alfred Andersch in seinem Roman *Die Rote* uns den realistischsten Venedig und den ärmsten Gegenden der Stadt, die Ghettos, näher bringt. Die meisten zeitgenössischen Autoren betrachteten Venedig als Symbol verlorener Größe, als einen Ort der Melancholie, Nostalgie und der Dekadenz. Diese Auswahl an Texten wird uns zeigen, wie sich das *Image* Venedigs im Laufe der Jahre entwickelt hat: von einem Ort der Sehnsucht nach Wissen zu einem Ort der Desillusionierung und Dekadenz.

2. Einleitung

Italien ist in den letzten Jahrhunderten von zahlreichen deutschen Dichtern, Künstlern und Denkern immer wieder mit verschiedenen Zielen und Vorstellungen bereist und wiederentdeckt worden. Die deutschen Italienbesucher interessierten sich für dieselben Gegenstände: das Land mit seinen Naturschönheiten, die von der Antike über die Renaissance bis zur Gegenwart reichende Kultur und schließlich die freundlichen Bewohner der verschiedenen italienischen Regionen. Das Hauptinteresse der Italienfahrer konzentrierte sich auf drei Städte: Rom, Florenz und Venedig. Diese Arbeit konzentriert sich nur auf die letzte; nämlich Venedig.

Eine große Anzahl berühmter deutscher Autoren hat Venedig als Geschehensraum für ihre Werke funktionalisiert. Die Stadt ist als räumliche Manifestation des Klassischen, Außergewöhnlichen, Dekadenten usw. konstituiert. Abhängig von der Arbeit des Autors und der Zeit wird ein anderes Venedig dargestellt, so dass die Gefühle der meisten Reisenden gegenüber Venedig zwiespältig bleiben: einige empfinden den Zauber, die anderen sehen den Schmutz, einige genießen den Duft des salzigen Meeres, die anderen riechen den Verfall. Diese Vielfalt an Gesichtspunkten macht Venedig zu einem interessanten Motiv zur Analyse.

In dieser Arbeit geht es nicht darum, die Stadt als geografisches Element zu beschreiben, sondern zu verstehen, wie die verschiedenen Autoren das venezianische Motiv in ihren literarischen Werken erarbeitet haben. Das Bild von Venedig hat sich nämlich in der deutschen Literatur im Laufe der Jahre stark verändert. In der vorliegenden Arbeit versuche ich diesen Veränderungsprozess zu analysieren, interpretieren und so die folgende These zu belegen: Venedigs Bild veränderte sich im Laufe der Jahre vom Ort der idealisierten Sehnsucht zum Ort der Desillusionierung.

Die Arbeit bewegt sich innerhalb zweier theoretischer Rahmen, die eng miteinander verbunden sind: der sogenannte *Spatial Turn* und die literarische Imagologie. Das Konzept von *Spatial Turn* bezieht sich auf den Raum als ein relevantes Element in der literarischen Analyse. Es wird darauf geachtet, wie Raum wahrgenommen und in der Literatur reflektiert wird. Diese Arbeit konzentriert sich auf die Analyse der Rolle des Raumes in den folgenden literarischen Werken: Die *Italienische Reise* von Goethe, *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann und *Die Rote* von Alfred Andersch. Der Grund, warum ich diese Werke ausgewählt habe und nicht andere, ist, weil in jedem von ihnen

das Bild von Venedig völlig anders dargestellt wird. Alle drei kommen aus verschiedenen Epochen und jede Epoche hatte ihre eigenen Wahrnehmungsparadigmen und entwarf eigene Italienbilder, die den jeweils vorhergehenden polemisch, meist kontrovers gegenübergestellt wurden. Auf der einen Seite zeigt uns Goethe ein idealisiertes Venedig. Er fokussiert aufgrund seiner eigenen Interessen seine Beschreibungen in der Natur und in der klassischen Kunst. Auf der anderen Seite finden wir Thomas Mann und Alfred Andersch, die den enttäuschendsten Teil Venedigs darstellen. Während Mann uns zu einem dekadenten und gaukelhaften Venedig führt, zeigt uns Andersch ein realistischeres Venedig. Er beschreibt nicht nur die Schönheiten der Stadt, sondern auch das Elend der Ghettos.

Anhand dieser für die deutsche Literatur so repräsentativen Autoren werde ich zeigen, dass Räume keine rein geographischen Realitäten sind, sondern mit einer Kultur und einer subjektiven Wahrnehmung verbunden sind (Juvan, 2013: 3). Die literarische Imagologie untersucht die verschiedenen Merkmale anderer Länder und Völker und wie sie in Werken der Literatur (Theaterstücken, Gedichten, Reisebüchern, usw.) dargestellt werden. Sie zielt darauf ab, einen Diskurs und nicht eine Gesellschaft zu verstehen. Die Subjektivität der Autoren darf nicht ignoriert, sondern muss in der Analyse berücksichtigt werden. Die dargestellte Nationalität (*the spected*) wird im perspektivischen Kontext des darstellenden Textes oder Diskurses (*the spectant*) silhouettiert (Beller, 2008: XIII - XV).

Manfred Beller (2008: 194ff) listet in seiner Arbeit zur Imagologie eine Reihe von Stereotypen auf, die Italien, bzw. Venedig, allgemein repräsentieren. Das Bild von Italien ist teilweise ein Bild seiner Landschaften. Es gibt eine lange und reiche Tradition von Landschaftsbildern und Reisegeschichten, in denen ihre Natur, ihre Landschaft, ihr Stadtbild, positiv oder negativ, dokumentiert werden. Die humanistische Wiederbelebung des Interesses an der klassischen Antike machte Italien zur Kulturlume des europäischen Renaissancebildes. Venedig kann im Vergleich zu anderen Städten Italiens und Europas einen Mehrwert haben und deshalb haben sich viele Autoren dafür entschieden, ihre Werke dort zu platzieren: Dank der Lagune hat Venedig eine abgelegene Lage, so dass ein Gefühl der Abgeschiedenheit entsteht. Die Abwesenheit der modernen Architektur, die Koexistenz von Gebäuden aus verschiedenen historischen Epochen der Kunst und ihre Kanäle lassen den Eindruck entstehen, dass Venedig dem Lauf der Zeit entgangen ist. Diese Eigenschaften helfen,

der Normalität und Routine zu entkommen. Venedig ist ein Reiseziel, das viele Autoren inspiriert hat. Dass Italien ein Ort der Inspiration für viele Schriftsteller ist, liegt zum Teil daran, dass das italienische Volk immer eine Leidenschaft für die bildende Kunst gehabt hat. Daher wurden in diesem Land große Maler und Architekten geboren und ausgebildet; wie die Architekten Bramante und Palladio, die das Erbe der klassischen Formen mit der Realität des zentralen Moments des Cinquecento aktualisierten. Dank ihnen und ihrer Werke gehörte Jahre später eine kulturelle Pilgerfahrt nach Italien zur Ausbildung von Künstlern aus allen Bereichen. Die Bürger achteten nun auf den Bildungs- und Nutzwert ihrer Reise. Auf diesen „Bildungsreisen“ durch das sonnige Italien absolvierte man ein obligatorisches Ausbildungsprogramm, das zu den klassisch antiken Städten, Kunstschatzen und Denkmälern führte. Dort sollte man sein Wissen erweitern und Weltkenntnis erwerben. Als Schlüsseltext dieser Zeit galt Johann Caspar Goethes in italienischer Sprache geschriebenes *Viaggio in Italia* (1740). Er war der Vater von Johann Wolfgang Goethe und er war derjenige, der seinem Sohn die Sehnsucht nach Reisen und nach einer Reise nach Italien einflößte (Einem, 1982: 559). Dank der Sehnsucht, dass der Vater seinem Sohn in der Kindheit vermittelte und anderen Faktoren, die hierauf besprochen werden, schrieb Goethe den Text *Italienische Reise*, der als nächstes analysiert wird.

3. Venedig in Goethes *Italienische Reise*

Die *Italienische Reise*, eine der wichtigsten Werke der deutschen Reiseliteratur, ist eine der zentralen Grundlagen dieser Arbeit, seit Goethe eine neue Art der Italienwahrnehmung begründet hat. Der erste Teil der *Italienischen Reise*, der von Venedig handelt, besteht aus einer Kette lose aneinandergereihter Einzelberichte, die in der Form eines von Tag zu Tag geführten Journals die Fahrt des Verfassers durch Italien schildert.

Goethe unternahm seine Reise zwischen September 1786 und Mai 1788. Der Reisebericht basiert auf seinen Tagebüchern, entstand jedoch erst wesentlich später, zwischen 1813 und 1817. Die Tatsache, dass der veröffentlichte Text in keiner Weise die Dokumentation einer frischen und authentischen Erfahrung ist, muss berücksichtigt werden. Es handelt sich um die Überarbeitung eines Textes, der dreißig Jahre später von Goethe herausgegeben wurde. Die *Italienische Reise* ist ein Text des alten Goethe, der

zu dieser Zeit klassische Literatur liebte und während seines Aufenthalts in Italien seinen künstlerischen Charakter und somit auch seine Persönlichkeit entwickeln konnte. Die Materialien der Italienreise wurden geglättet und vereinheitlicht, die Reise selbst zu einer Epoche des Übergangs zur Klassik stilisiert, zu einer Bildungsreise ins „klassische Land“ (Tauber, 1996: 62). Goethe literarisierte die Reisebriefe, Notizen und Tagebuchaufzeichnungen und verursachte so auf der einen Seite einen Verlust der Authentizität, aber auf der anderen Seite einen Gewinn der Poetizität (Auernhammer, 2003: 72). Man soll tatsächlich zwischen Goethes Reise nach Italien mit ihren unmittelbaren Zeugnissen und ihrer literarischen Verarbeitung in der *Italienischen Reise* unterscheiden.

Goethes Vater, Johann Casper von Goethe, hatte schon eine Reise durch Italien unternommen und eine Reisebeschreibung, *Viaggio per l'Italia* geschrieben. Die kleinen Geschichten, die der Vater ihm über Italien erzählt, sowie die Bilder seines Hauses wecken schon bei dem kleinen Goethe Neugier (Mildenberger, 2008: 44).

Die Sehnsucht nach Italien wird schon früh in Goethe geweckt. Seine ersten schriftlichen Aufzeichnungen zu Italien gehen auf die Zeit zurück, als er ein kleines Kind war. In jenen Tagen erhält Goethe eine Spielzeuggondel von seinem Vater. Er erinnert sich daran, als er in Venedig ankommt:

Als die erste Gondel an das Schiff anfuhr, [...] erinnerte ich mich eines frühen Kinderspielzeuges, an das ich vielleicht seit zwanzig Jahren nicht mehr gedacht hatte. Mein Vater besaß ein schönes mitgebrachtes Gondelmodell, er hielt es sehr wert, und mir ward es hoch angerechnet, wenn ich einmal damit spielen durfte. Die ersten Schnäbel von blankem Eisenblech, die schwarzen Gondelkäfige, alles grüßte mich wie eine alte Bekanntschaft, ich genoss einen langentbehrten freundlichen Jugendeindruck. (Goethe, 1982: 64)

Die *Italienische Reise* gilt als Zeugnis einer Lebenskrise und stellt in zweierlei Hinsicht eine sehnsüchtige Pause dar: Zwischen den Jahren der Hingabe im weimarischen Dienst und den Spannungen der Französischen Revolution. Aus literarischer Sicht zwischen den Nachklängen des Sturm und Drang und den philosophischen Diskursen mit Schiller (Einem, 1982: 561).

Goethes Jahre in Italien waren sowohl poetisch als auch plastisch der Erforschung und Beobachtung unterworfen. Er versuchte in seine eigene Entwicklung einzutauchen. Goethes Abreise nach Italien aus Karlsbad am 3. September 1786 markiert einen neuen künstlerischen Aufbruch, eine Erweiterung des Horizonts seiner Persönlichkeit und seines Werks. Die gewählten Pseudonyme („Pittore Filippo Miller“ und „Maler Müller“

oder „Möller“) ermöglichen es Goethe, frei von Standesschranken, sich seiner gesellschaftlichen Verpflichtungen zu entziehen, sodass er am öffentlichen Leben teilnehmen kann (Mildenberger, 2008:44).

Goethe kommt am 28. September 1786 in Venedig an. Wichtig ist es, dass Venedig in der *Italienischen Reise* eine Zwischenstellung einnimmt: Einerseits ist die Freude des Alpenüberstiegs und der gelungenen Flucht aus Karlsbad bereits vergangen, andererseits ist Rom als das ersehnte Ziel der Reise noch nicht erreicht. Der Eintritt in die Lagunenstadt ist zwar großartig, bleibt aber hinter dem Romeintritt zurück.

Goethe richtet sofort seine Aufmerksamkeit auf die Entstehung der Stadt von Venedig, auf das venezianische Volk und sein Leben in der Lagune. Natur, menschliche Gesellschaft und Kunst werden nämlich die drei großen Gegenstände sein, die Goethe in Venedig, bzw. Italien beschäftigen. Eine ganze Kette von halb-verstandenen Situationen schließen sich Goethe in Venedig an. Er versucht Venedig auf seine Weise zu entdecken; mal mit, mal ohne Plan. Beabsichtigt verliert er sich im Gewirr der venezianischen Kanäle und Gassen und er betrachtet die Stadt als Labyrinth:

Nach Tische eilte ich, mir erst einen Eindruck des Ganzen zu versichern, und warf mich ohne Begleiter, nur die Himmelsgegenden merkend, ins Labyrinth der Stadt, welche, obgleich durchaus von Kanälen und Kanälchen durchschnitten, durch Brücken und Brückchen wieder zusammenhängt. (Goethe, 1982: 68)

Es wird häufig die Lebhaftigkeit der Stadt und das ständig redende und wild-gestikulierende Volk unterstrichen. Das Leben des Volkes beschäftigt ihn. Er sieht den Menschen nicht als Einzelwesen, sondern als Gemeinschaftswesen und überall versucht er das Eigentümliche und Charakteristische aufzufassen (Einem, 1982: 566). Er versucht das alltägliche Leben Venedigs zu schildern, indem er Theatervorstellungen, das Treiben des Volkes in Läden, Märkten, Kirchen, usw. darstellt. Er entdeckt die Wichtigkeit der Theatervorstellungen für das venezianische Volk, das abends ins Theater geht, um sein alltägliches Leben in einer Komödie inszeniert zu sehen. Er kann einen großen Unterschied zwischen Nordländern und Südländern im Verhalten und der Ausdrucksweise des Volkes im Theater bestätigen. Die Venezianer beteiligen sich aktiver an Theateraufführungen als Deutsche. Während des Stückes Goldonis erkennt Goethe, dass er nicht nur viel mehr die italienische Sprache beherrscht, sondern dass er nach und nach mehr das italienische Leben versteht. Deswegen könnte man seine Bemerkung zu diesem Stück für sein langsames Eintauchen ins italienische Volksleben interpretieren: „ [...] so machte es gar große Freude, und ob ich gleich manchen

einzelnen Bezug nicht verstand, so konnte ich doch dem Ganzen recht gut folgen.,,
(Goethe, 1982: 94)

Am 6. Oktober nimmt Goethe mit dem Doge in der Kirche der Heiligen Justine, an einer feierlichen Messe teil. Dort hört er den berühmten Gesang der Schiffer und er fühlt sich von der fröhlichen Melodie fasziniert und sogar bewegt: „ [...] Als Stimme aus der Ferne klingt es höchst sonderbar, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas unglaublich, bis zu Tränen Rührendes.“ (Goethe, 1982:85)

Venedig wird als eine einzigartige Stadt beschrieben. Er begegnet einer Welt in ständiger Bewegung und voller Leben. Auch in den Beschreibungen der Stadt behandelt Goethe Venedig als lebendigen Organismus:

Nun drängten sich die Wohnungen enger und enger, Sand und Sumpf wurden durch Felsen ersetzt, die Häuser suchten die Luft wie Bäume die geschlossen stehen, sie mußten an Höhe zu gewinnen suchen, was ihnen an Breite abging. [...] Der Venetianer mußte eine neue Art von Geschöpf werden, wie man denn auch Venedig nur mit sich selbst vergleichen kann.
(Goethe, 1982:67f)

In Venedig, sowie während seiner ganzen Reise durch Italien, hat Goethe eine konkrete Absicht und deswegen wählt er sorgfältig aus, was er in Venedig sehen soll. Goethe interessiert vor allem die Klassik, also konzentriert er sich oft nur auf einige venezianische Sehenswürdigkeiten und Orte. Er besucht zum Beispiel das Farsetti-Haus, denn er weiß, dass es dort eine Sammlung von Antiquitäten gibt: In dem Hause Farsetti befindet sich eine kostbare Sammlung von Abgüssen der besten Antiken (Goethe, 1982:87). Goethe sucht „mit ungeheurer Zielstrebigkeit“ nur das auf, was er schon kennt und „er meidet zu sehen, was er von vornherein nicht sehen will“ (Borchmeyer, 1980: 130). Goethe richtet seinen Blick auf klassische Kunst, aber er widmet sich nicht all den anderen künstlerischen Strömungen, die man in Italien finden kann. Vor allem das Widerwärtige, Unbequeme und Unerwartete wird eliminiert. Das Venedig, das er sucht und findet, ist das edle Italien Winckelmanns, der als geistiger Begründer des Klassizismus im deutschsprachigen Raum gilt. Sein wichtigstes Werk ist die *Geschichte der Kunst des Altertums*, die 1764 erschien und von vielen als die erste wahre Geschichte der Entwicklung der griechischen Kunst angesehen wurde. Dort werden die Ideale von Harmonie, Einheit in der Vielheit und Einfachheit in der Größe näher bestimmt (Best, 1992:29). So groß war die Überzeugung Winckelmanns, dass die Kunst in Griechenland ihren Höhepunkt erreicht hatte, dass er dies sogar bekräftigte: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnahbar zu werden, ist die

Nachahmung der Alten“ (Winckelmann, 2016: 6). Winckelmann konzentrierte sich auf Wissenschaft und Kunst, verbunden mit der Sehnsucht Italiens und der Größe der Antike (Borries, 1997: 19-21). Goethes Lehrer werden also bestimmt: Der vorher erwähnte Archäologe Johann Joachim Winckelmann und der Architekt Andrea Palladio, der ihm den Weg zur Antike öffnete, sollen ihm die antike Kunst vermitteln. Die Wertbegriffe der Kunst sind die gleichen wie die der menschlichen Gesellschaft und der Natur: „natürlich, wahr, notwendig, nicht willkürlich, nicht eingebildet“ (Einem, 1982: 570). In der klassischen Kunst sieht er den plastischen Ausdruck eines morphologischen Gesetzes, das ihn seine naturwissenschaftlichen Studien gelehrt haben: Perfektion beruht auf einem unveränderlichen Prinzip, das alle willkürlichen und zufälligen Elemente ausschließt (Cansinos, 1999: 260f). Die Poesie Goethes wird in diesem klassischen Land der Statue und des Denkmals bereichert. Er tauscht Marmor und klassischen Kanon gegen die alten Städte seines halb-gotischen Deutschlands:

Noch will ich einiger Werke der Bildhauerkunst erwähnen, die ich [...] mit Erstaunen und Erbauung betrachtet: zwei ungeheure Loewen von weißem Marmor vor dem Tore des Arsenal; [...] Sie sind so gross, dass sie alles umher klein machen [...] Sie sollen aus der besten griechischen Zeit und vom Piräeus in den glänzenden Tagen der Republik hierher gebracht sein. (Goethe, 1982: 88)

Im Kapitel Venedig kann man auch die Bedeutung der Natur für Goethe erkennen. Das venezianische Kapitel ist voll von einfach ruhigen Beobachtungen, die nichts bezwecken, als die Erscheinungen der Natur in ihrer Individualität und Vielfalt aufzufassen und zu durchdringen. Auf dem Lido sieht er verschiedene Pflanzen, die wegen des Salzwassers des Meeres besondere Merkmale haben. Dort beobachtet er auch das Meer, die Meeresschnecken und die Taschenkrebse. Er fühlt sich besonders fasziniert: „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend! Wieviel nützt mir nicht mein bisschen Studium der Natur, und wie freue ich mich, es fortzusetzen!“ (Goethe 1982: 93)

Er verliebt sich in die Lagunenstadt, ist aber gleichzeitig und in geringerem Maße enttäuscht. Die sintflutartigen Regenfälle und der Müll, der in den Straßen herrscht, stören ihn, aber die Freude und Heiterkeit seiner Leute und die Schätze der Kunst und der Natur, die dort zu finden sind, überwiegen in der Stimmung des Reisenden. Am Ende erkennt er, dass die Entfremdung überwunden ist, und schreibt resümierend: „Ich bin nur kurze Zeit in Venedig, und habe mir die hiesige Existenz genugsam zugeeignet,

und weiß, daß ich, wenn auch einen unvollständigen, doch einen ganz klaren und wahren Begriff mitnehme“ (Goethe, 1982: 99). Vergessen wir nicht, dass das klare und wahre Konzept, auf das sich Goethe in diesem Fragment bezieht, ein völlig verzerrtes Venedig ist, da er das Venedig sieht, das er sehen möchte. Goethe erlebt weder das romanische Venedig noch das barocke Venedig; er betrachtet aber mit großer Aufmerksamkeit das klassische Venedig.

Goethe hat den Deutschen ein Venedigbild erschaffen. Die bildungsbürgerliche Epiphanie Italiens im 19. und 20. Jahrhundert erfolgte fast ausschließlich durch Goethes klare Griechenaugen. Goethes Wahrnehmung wurde durch eine Vielzahl von Faktoren konditioniert: Informationen aus zweiter Hand; sein protestantischer Hintergrund, wodurch er eine negative Voreingenommenheit gegenüber der katholischen, mittelalterlichen Kunst und Architektur empfand (nur Romantiker und die nachfolgenden Generationen schätzten die Kunstwerke des Mittelalters); seine vorgefassten Meinungen und sein klassizistisches Interesse (bestimmt durch Winckelmanns Kunsttheorie), das zu einer bewussten Auswahl dessen führte, was er sehen und was er ignorieren wollte.

Die *Italienische Reise*, die für Goethe als Bildungserlebnis galt, wurde zum Hauptmuster der Italienaneignung. Generation um Generation hat versucht, den Schritten und dem Weg zu folgen, dem auch Goethe folgte. Aus diesem Grund spricht man von Goethe als dem Schöpfer des Mythos Italiens in der deutschen Kultur. Diese eigenartige Natur- und Kunsterfahrung der *Italienischen Reise* bildet wohl das Faszinosum für all die Nachfolger Goethes. In diese Richtung bewegen sich Heine, Fontane, Rilke, Mann, auch wenn sie dem Goetheschen Sinne ganz entgegengesetzt lesen. Das Objekt der Sehnsucht beginnt sich aufzuspalten. An der Oberfläche werden alle Attribute des traditionellen Ideals behalten. Da bleibt eine gegenwärtige Antike, eine reiche Sammlung von Kulturdenkmälern. Sie verbergen jedoch eine gefährliche und immaterielle Tiefe unter ihren Oberflächen. All diese negativen Aspekte Italiens, die idealisiert wurden, werden in den folgenden Jahrzehnten ans Licht kommen. Wie Gendolla (2014: 70) bekräftigte: „Italien wird zur Maskerade“.

4. Venedig in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*

Einer der repräsentativsten Autoren des 20. Jahrhunderts, der all diese oben erwähnten negativen Aspekte ans Licht brachte, war Thomas Mann in seiner Novelle *Der Tod in Venedig*. Obwohl die Novelle eine fiktive Erzählung ist, hat sie große Bezüge zum Leben des Autors. Während seines Aufenthalts in Venedig mit seiner Frau und seinem Bruder zwischen dem 26. Mai und dem 2. Juni 1911 war Mann wie sein fiktiver Aschenbach von einem hübschen polnischen Jungen fasziniert, den er am Strand beobachtete. Diese „persönliche Erfahrung“ führte ihn zu der Novelle *Der Tod in Venedig* (Robertson, 2003: 95).

Die Novelle selbst sollte einen neuen Klassizismus verkörpern. Ein frischer Klassizismus, raffinierter, logischer, formaler und klarer als der seiner Vorgänger, etwas, das sowohl streng als auch gelassen ist. Mann wollte auf der einen Seite bestimmte zeitgenössische Schriftsteller emulieren, die den „Neoklassizismus“ verteidigen. Auf der anderen Seite wollte er sich von der Tradition der deutschen Literatur inspirieren lassen, die hauptsächlich vom klassischen Goethe vertreten wird. Die Spuren der von Winckelmann begonnenen Analyse der griechischen Skulptur finden sich auch im Manns Text, dessen Werk, wie ich bereits erwähnte, eine wichtige Grundlage für Goethes Klassizismus war. 1768 verbreitete sich das Gerücht, Winckelmann sei in einem Gasthaus in Triest von einem Fremden ermordet worden und eine Verbindung zu seiner bekannten Homosexualität sei offenbar irrtümlich vermutet worden. Es wird gesagt, dass der Tod von Winckelmann den Tod von Aschenbach in Venedig inspiriert habe (Robertson, 2003: 95f).

Die Novelle beginnt damit, uns Gustav von Aschenbach vorzustellen, einen alternden Schriftsteller, der ein Leben voller Disziplin führt und einer kreativen Krise entfliehen will; was uns an die Biographie Goethes erinnert, der auch nach Venedig verreist, um Inspiration und Ausbildung in verschiedenen Disziplinen zu finden. Es beginnt alles als Aschenbach in München auf eine Straßenbahn wartet, vor einem Maurerhof voller Grabmäler und einer Grabkapelle mit Epitaphien. Inmitten dieser Todessymbole erwacht nicht nur eine plötzliche Reiselust in ihm, sondern auch eine intensiv lebendige Halluzination: „Es war Reiselust, nichts weiter; wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert“ (Mann, 1954: 7).

Die innere Vision von Aschenbach zeigt ihm einen tropischen Sumpf, ein Urweltwildnis, wie er es nennt: „[...] eine Landschaft, ein tropisches Sumpfgebiet unter dickdunstigem Himmel, feucht, üppig und ungeheuer, eine Art Urweltwildnis aus Inseln, Morästen und Schlamm führenden Wasserarmen [...]“ (Mann, 1954: 7). Diese tropische Vision erinnert uns daran, dass Venedig auch in einem Sumpf gebaut wurde und sie ist eine Vorschau dessen, was der Protagonist in der Stadt der Lagune finden wird. Venedig wird uns als ein fantastischer und unwirklicher Raum vorgestellt, in dem sich Aschenbach dem Entsetzen und der Qual der Seele und dem unerfüllten Liebesglück aussetzen wird.

Das Interesse des Werks liegt jedoch im inneren Drama Gustav von Aschenbachs, der sich für einen polnischen Jugendlichen namens Tadzio interessiert. Tadzio repräsentiert das Konzept der Schönheit der klassischen Welt, speziell der platonischen Philosophie. Der junge Mann wird zu einer Obsession für Aschenbach. Er sieht ihn an und verfolgt ihn. Der junge Mann wird oft am Strand plastisch beschrieben, als wäre er eine Skulptur des klassischen Griechenlands. Die meisten erhaltenen Statuen der antiken Welt laden uns ein, den nackten menschlichen Körper zu bewundern, und diese verzauberte Kontemplation ist dem sinnlichen Verlangen eines lebendigen Körpers nahe. Insbesondere konnte die Wertschätzung der Bildhauerei es Männern ermöglichen, homosexuelles Verlangen, das offiziell verboten war, heimlich auszudrücken (Robertson, 2003: 96). Viele glauben an die Theorie, dass Thomas Mann auf diese Weise seine eigene Sexualität verkörpert habe. Deswegen ist Tadzios Schönheit, die der griechischen Götter und für ihn die perfekte Inspiration:

Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückgrats, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmass der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen. (Mann, 1954: 38)

Der Erzähler versteht, dass solch perfekte Schönheit nicht von dieser Welt sein könnte. Er versucht, den ästhetischen Charakter seiner Gefühle zu bewahren, indem er sie nach der Lehre von Platons Schönheit interpretiert. Nur die Betrachtung der Schönheit ist göttlich und wahrnehmbar. Mann stellt so eine Montage von Zitaten aus klassischen Quellen zusammen, vor allem Platons Dialoge, um die Behauptung zu vertreten, dass die Idee der Schönheit in der bloßen Sicht greifbar sei (Robertson, 2003: 101 – 102). Im folgenden Abschnitt kann man die Idee von der unbeschreiblichen Schönheit erkennen:

„Er war schöner, als es sich sagen lässt, und Aschenbach empfand wie schon oftmals mit Schmerzen, dass das Wort die sinnliche Schönheit nur zu preisen, nicht wiederzugeben vermag.“ (Mann, 1954: 44)

Tadzios Erscheinungen sind fast auf die Räume eines exklusiven venezianischen Sommerhotels und des Strandes neben dem Hotel reduziert. Orte, die sich in der Routine eines Urlaubs abwechseln. Der Strand und das Meer repräsentieren das Sinnliche, den Genuss; es bedeutet Leben, das Vergessen von Gedanken, eine Oase des Friedens für den erschöpften Schriftsteller. Aus der geschlossenen Umgebung des Hotels ist der Strand frische Luft. Ein Ort, an dem sich Freude ohne Bescheidenheit manifestieren kann. Mit dieser Prosa beschreibt er es:

Das Strandbild, dieser Anblick sorglos sinnlich geniessender Kultur am Rande des Elementes, unterhielt und erfreute ihn wie nur je. [...] Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der von der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheueren sich zu bergen begehrt [...] (Mann, 1954: 27)

Tadzio und die Umgebung des Hotels versetzen den Protagonisten in eine apollinische Welt, umgeben von Schönheit, Perfektion der Formen und Poesie. Mann baut im Hotel einen Ort, an dem das Individuum vor dem chaotischen Fluss des Universums und der Existenz geschützt ist.

Wenn sich die Handlung auf diese beiden Orte konzentriert, warum ist die Stadt Venedig für die Novelle so relevant? Durch die dekadente und groteske Beschreibung der Stadt Venedig und ihrer Bewohner wird vom ersten Moment an die Fatalität vorweggenommen. Der Autor nimmt durch verschiedene Symbolismen den Tod des Protagonisten vorweg: die Choleraepidemie, die sich nach und nach über die Stadt der Kanäle erhebt. Venedig ist daher die Stadt der Erscheinungen und romantischen Illusionen, zugleich aber auch eine dekadente Stadt, die als Sinnbild für den Niedergang Aschenbachs gelten kann. Die Präsenz des Übels beginnt nicht als Symbol, sondern materialisiert sich in den Menschen, die Aschenbach auf der Straße findet. Der Protagonist lauscht dem Friseur einen Satz über die Abreise einer deutschen Familie. Dies macht ihn auf die Gefahr aufmerksam, der er von Anfang an gegenübersteht:

Eines Tages dann fing er beim Coiffeur, den er jetzt häufig besuchte, im Gespräche ein Wort auf, das ihn stutzig machte. Der Mann hatte einer deutschen Familie erwähnt, die soeben nach kurzem Verweilen abgereist war und setzte plaudernd und schmeichelnd hinzu: „Sie bleiben, mein Herr; Sie haben keine Furcht vor dem Übel.“ (Mann, 1954: 44f)

Von diesem Moment an wird die Cholera sichtbar und der Leser hat das Gefühl, dass die ganze Stadt von der Krankheit vergiftet sei. Venedig wird als eine seltsame, vieldeutige Stadt beschrieben. Eine Stadt, die an zwei Naturen teilnimmt, sie ist irdisch und aquatisch. Sie ist Erbe einer klassischen Tradition, wie bei Goethe, aber im Gegensatz zu ihm, ist sie zugleich dekadent. Sie ist eine Maskerade. Ausländische Schiffe, die in Venedig ankommen, versenden Touristen aus verschiedenen Ländern, aber auch dunkle Krankheiten wie die Cholera. Um diese groteske und dekadente Atmosphäre zu vermitteln, beschreibt der Erzähler eine Stadt, in der die Kanäle von Leichengondeln durchzogen sind, die an die Boote von Charon erinnern. Der Tod zeigt sich überall, nicht nur in Leitfiguren wie dem Gondolier, dem Wanderer und dem Gitarrist, sondern auch in einer Reihe von Todessymbolen wie dem Nordfriedhof, der Gondel, der Sanduhr, usw. Der Wanderer dem Gustav von Aschenbach am Friedhof begegnet, stellt eindeutig den Tod dar: Er ist "mäßig hochgewachsen, mager, bartlos und auffallend stumpfnäsiger," er gehört "zum rothaarigen Typ und [besitzt] dessen milchige und sommersprossige Haut." (Mann, 1954: 6) Die rote Farbe der Haare ist hier stellvertretend für den Tod, teilweise weil es ein Zeichen des Teufels ist, aber auch weil sie uns an Blut, oder Feuer erinnert. Die Magerkeit ist auch ein deutliches Metapher für die Totengerippe. Der Gondolier hat ähnliche Eigenschaften wie der Wanderer. Er hat rötliche Brauen und eine kurze aufgeworfene Nase, außerdem trägt er eine gelbe Schärpe. Diese Farbe weist auf die alten Todesbilder hin und es wird häufig mit Krankheiten wie Gelbsucht in Verbindung gebracht. Außerdem wird die Haut dieser Figuren, insbesondere die Haut des Gitarristen als altern oder verwelkt beschrieben.

Das Wetter gibt dem Weg Aschenbachs in den Tod den passenden Hintergrund, es ist auch eine Spiegelung der Krankheit der Stadt und des Verfalls Aschenbachs. Der Gestank ist sowohl eines der am häufigsten verwendeten Mitteln, um die dekadente Atmosphäre der Stadt zu beschreiben: „[...] einen süßlich-offizinen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte“ (Mann, 1954: 45). Auf Goethes Reisen war es auch ein ziemlich oft erwähnter Aspekt.

Wenn es einen Aspekt gibt, der in dieser Novelle hervorgehoben werden kann, ist es die typisch deutsche Faszination für das Klassische. Zunächst greift Aschenbach einfach auf seine klassische Bildung zurück, um angemessene Zitate zu bekommen. Doch sobald sich Aschenbach seiner Leidenschaft hingegeben hat, wird die umgebende Welt subjektiv in mythische Größe übersetzt. Die klassischen Referenzen sind häufig: Die

Sonne wird als „der Gott mit den hitzigen Wangen“ (Mann, 1954: 35) beschrieben; die Wellen sind „die Rosse Poseidons“ (Mann, 1954: 42); und Tadzio, als er Ball spielt, wird von Aschenbach als das Kind Hyacinth identifiziert, das von Apollo geliebt wurde (Mann, 1954: 43).

Auf der anderen Seite haben wir das zuvor beschriebene Venedig, von Cholera verwüstet. Ein Venedig, das, wie Aschenbach weiß, eine ernsthafte Gefahr darstellt. Anstatt es aufzugeben, wird Aschenbach das Risiko eingehen, dass er und sein angeblich geliebter Tadzio an Cholera sterben werden. Diese bewusste Entscheidung löst einen fürchterlich lebendigen Albtraum aus, in dem Männer und Frauen promiskuitiv tanzen und sich körperlich vereinigen. Durch diese Orgie wird uns eine andere Art von Klassizismus gezeigt, nämlich das Dionysische. Das Bild solcher Riten, die einen Gott verehren, die zu Extremen wie Inzest und Selbstverstümmelung führen, wird von klassischen Quellen bestätigt.

So finden wir in *Dem Tod in Venedig* zwei völlig gegensätzliche Arten des Klassizismus. Auf der einen Seite haben wir „klassische“ Klarheit und Kontrolle; auf der anderen Seite haben wir sinnliches Vergnügen, das sich in Liebe oder in beängstigende und zerstörerische Formen verwandeln kann. Der Widerspruch des Dionysischen und Apollinischen.(Robertson, 2003: 102). Das Dionysische manifestiert sich in Aschenbachs Traum als eine Explosion wilder Vitalität, in der selbst die Grenzen der Individualität verschwinden. Dionysos, Gott der Ekstase, feiert orgiastische Tänze; und das Individuum, gefangen in Tanz und Musik, verliert die Wahrnehmung von sich selbst. In dem Moment, in dem der Protagonist die Realität nämlich die Gefahr erkennt, verschwindet die Maskerade vollständig.

5. Venedig in Alfred Anderschs Roman *Die Rote*

Der Roman *Die Rote* gehört zur Nachkriegsliteratur bzw. Trümmerliteratur und wurde von dem deutschen Schriftsteller Alfred Andersch, der Gründungsmitglied der Gruppe 47 war, geschrieben. Der Name dieser Epoche bezieht sich nicht nur auf die zerstörten Städte, sondern vor allem auch auf die zerstörten Ideale und Vorstellungen der Menschen, die inmitten der Ruinen um ihr Überleben kämpfen. Die Autoren der Trümmerliteratur wollen die gegenwärtige Welt möglichst realitätsnah abbilden. Es geht nicht darum, ihre Werke poetisch darzustellen, sondern ein lebensnahes Bild zu

entwerfen (Hérmendez, 2003: 225). Aus diesem Grund ist es sehr interessant zu analysieren, wie Venedig, im Vergleich zu früheren Epochen, in diesem Roman präsentiert wird.

Andersch schrieb diesen Roman, nachdem er sich 1958 aus der literarischen Öffentlichkeit zurückgezogen hatte und nach Berzona im Tessin übersiedelt war. Im Roman bezieht sich Andersch ausdrücklich auf bestimmte Ereignisse der italienischen Tagespolitik, wie z.B. auf einen nicht besonders folgenschweren Besuch des Staatspräsidenten Giovanni Gronchi in Venedig, um die Romanhandlung in der Realgeschichte zu fixieren (Battafarano, 1994: 109).

Der Roman spielt im Italien der 50er Jahre. Die Fremdsprachenkorrespondentin Franziska ist mit ihrem Mann Herbert auf Geschäftsreise in Mailand, als sie nach einem Disput beschließt, ihn zu verlassen. Ohne Papiere und mit wenig Geld reist sie ins winterliche Venedig und versucht sich ihrer Situation klar zu werden. Ein elementarer Teil ihrer Gedanken dreht sich um eine mögliche Schwangerschaft und um ihre Affäre mit Herberts Chef Joachim. Weil Joachim sie nicht heiraten wollte, willigte sie in die Ehe mit Herbert ein, ohne die Affäre mit Joachim abubrechen. In Venedig macht sie die Bekanntschaft mit Patrick, einem reichen irischen Segler. Ohne es zu ahnen, reißt er sie in einen perfiden Plan der Rache und der Schuld hinein.

Alfred Andersch versucht mit seinem Roman die jahrhundertealte Tradition der deutschen Italienliteratur originell zu variieren. Die weibliche Figur von Franziska flieht in Mailand aus ihrer deutschen Ehe, dem Liebes- und Arbeitsverhältnis. Sie erwartet, ähnlich wie das Ich im Urbild der deutschen Italienliteratur, nämlich der aus Weimar 1786 fliehende Goethe der *Italienischen Reise*, eine Wiedergeburt in Italien. Sie erhofft sich diese aber weder durch die Antike noch durch die Kunst. Sie lehnt eine ästhetische italienische Wahrnehmung ab. Gleich im ersten Kapitel wirft sie ihrem Ehemann vor, nur „Blicke für Kirchen und Palazzi“ zu haben, sich allein „für Sansovino, Bramante und Palladio“ zu interessieren. Mit Franziskas Ehemann problematisiert Andersch „die Versteinerung einer typisch deutschen Italientradition“ (Battafarano, 1994: 113). Im Gegensatz zu einer literarischen Tradition, die vor allem Männer in den Süden brachte, setzt Andersch diesmal eine gebildete und sinnliche Frau in Bewegung. Die 31-Jährige Franziska wird als eine liberale, selbstbewusste, unabhängige, promiskutive Frau beschrieben und fragt sich selbst, ob sie als eine *femme fatale* auftritt (Andersch, 1974:

22). Sie handelt impulsiv und ohne an die Folgen zu denken, zum Beispiel als sie alles verlässt. Wir finden auf diese Weise eine Hauptfigur, die sich sehr von dem deutschen Italienideal distanziert, da sie völlig andere Eigenschaften hat als die, die in früheren Werken präsentiert wurden.

Die Figur, die im Roman erscheint, ist keine Frau, die ihre Ferien im sonnigen Süden genießen will, was typisch für die deutschsprachige Italienliteratur ist. Andersch schickt sie in ein winterliches Venedig, voll Feuchtigkeit und Kälte; und stellt sie auf Arbeitssuche. Venedig wird in der Literatur immer als ein Ort der Flucht vor der Routine dargestellt. Ein Ort zum Entspannen und Fliehen vor dem kalten, regnerischen und nebligen Deutschland. Normalerweise wird Venedig als ein Ort präsentiert, zu dem der Protagonist während einer bestimmten, begrenzten Zeit reist. Die Protagonisten setzen sich meist ein Ziel; die Suche nach Inspiration wie Aschenbach oder die Suche nach Wissen wie Goethe, aber sie zählen immer darauf, irgendwann zu ihren Herkunftsort zurückzukehren. Franziskas Fall ist ganz anders: Sie flieht aus Deutschland mit der Absicht, nicht zurückzukehren. Sie will ihr Leben wiederaufbauen und von vorne beginnen. Was Franziska sich nicht vorstellen kann, ist, dass das Venedig, das sie finden wird, nicht das Venedig ist, das sie vorhergesehen oder gedacht hatte.

Indem Andersch den Roman in das winterliche und neblige Venedig als Ort der möglichen „Wiedergeburt“ Franziskas legt, hindert Andersch vorzeitig den Leser, sich von der für Venedig so typischen existenzialistischen Illusion zu distanzieren. Er zeigt uns kein perfektes Venedig, sondern ein realistisches Venedig. Franziska steht ein längerer, schmerzlicher Erkenntnisprozess bevor, was ihre Geldknappheit im feuchtkalten Venedig versinnbildlicht. Andersch stellt nicht Italien als Ort des freien, vollkommenen Lebens dar. Italien ist kein Wunderheilmittel (Battafarano, 1994: 114). Der Erzähler beschreibt die Stadt als „Venedig die eisige, winterstarre Stadt“ (Andersch, 1974: 37). Er beschreibt Venedig sehr deutlich und eindringlich. Dazu nennt er viele städtische Örtlichkeiten und bewegt die Protagonisten durch die überfüllten Sehenswürdigkeiten. Die italienische Stadt wird als düster und trostlos dargestellt, indem Wörter wie „schwach violett, rosaviolett, feucht, schwarz, dunkel“ benutzt werden (Andersch, 1974: 37ff). Es wird als „Touristen- und Nepp-Zentrum“ (Andersch, 1974: 64) charakterisiert. Einer der repräsentativsten Sätze, die Andersch im Roman geschrieben hat, ist folgender: „voller Menschen ist Venedig ein Museum, und ohne

Menschen ist es unmenschlich“ (Andersch, 1974: 37). Mit diesem Satz entlarvt Andersch das existentialistische Ideal der Stadt Venedig und zeigt uns mit einem einzigen Satz das wahre Venedig.

Das echte Venedig wird, im Vergleich zu den anderen Autoren, von Andersch mit einer direkteren, lakonischeren und vereinfachten Sprache beschrieben, um, wie es typisch für die Epoche war, die Sprache von der nationalsozialistischen Ideologie zu reinigen. Das wird dadurch erlangt, dass eine knappe, treffende, trockene und schmucklose Ausdrucksweise verwendet wird. Durch einfache und direkte Beobachtungen werden das Geschehene und das Existierende genau beschrieben, was sich im folgenden Abschnitt erkennen lässt:

[...] Das Wetter war frisch, dabei anscheinend ohne Wind, keine Sonne, es herrschte wie gestern eine kühle Luft wie aus Watte, man konnte nicht von Nebel sprechen, denn die Sicht war ziemlich klar, sie sah San Giorgio schattenlos, blaugrau, aber deutlich draußen liegen, die Masten des Segelschiffs, das immer neben San Giorgio lag [...](Andersch, 1974: 43)

Zwei weitere wichtige Aspekte im Roman sind Raum und Zeit. Beide sind sehr beschränkt und der Autor konzentriert sich auf eine einzelne Begebenheit, was sehr an klassische Tragödien erinnert. Der Erzähler gliedert ihn in vier Teile, jeder Teil bezieht sich auf einen Tag (von Freitag bis Montag). Außerdem entwickelt sich die Begebenheit an einem einzigen Ort, nämlich Venedig. Und so ganz zufällig hat der Erzähler Venedig jedoch nicht gewählt. Er zeigt, dass Venedig eine Illusion ist genau wie Herbert, ihr Mann: „Er war ein winziger falscher Trost, eine Täuschung aus Gold und Spektralfarben, ein Juwel und also eine Illusion, wie Venedig selbst“ (Andersch, 1974: 46). Beide wirken besser als was sie eigentlich sind. Herbert scheint eine gute Partie zu sein, sowie Venedig eine anziehende Stadt zum Leben, zu Sein scheint. Beide verbergen sich hinter einer Maske. Der venezianische Arzt, den Franziska zwecks eines Schwagerschaftstest aufsucht, entlarvt Venedig als er mit diesen Worten die Stadt beschreibt: eine „alte, brüchige Stadt“, [...]keine Stadt für Kinder [...] keine Stadt in der man jung ist“ (Andersch, 1974: 207). Diese Illusion Venedigs wird auch mit dem großen Klassenunterschied dargestellt. Man hat nur die Wahl zwischen Leben in Wohlstand und sauberer Misere. Einerseits kann die reiche Klasse sich schicke Wohnungen, Bibliotheken, bessere Getränke und Ärzte leisten (Andersch, 1974: 65). Andererseits leben die einfachen Menschen unter schlechten Lebensbedingungen. Die

Art, wie Andersch die ärmsten Ghettos von Venedig beschreibt, erinnert an die dekadenten Beschreibungen Manns (Andersch, 1974: 30):

[...]Das Ghetto war ein bleiches, stilles, fast totes Viertel in Venedig, der Todesengel war durch das Ghetto gegangen, durch die schwarzen Trödlergassen um Longhenas spanische Synagoge, über den weiten Campo, an dem die hohen, die ganz unvenezianischen Häuser standen, ein Dickicht von Wohnungen, das nun fast ausgeleert und stumm erschien.

Gegen Ende des Romans merkt Franziska, in welcher Richtung sie nach einem vollen Leben suchen soll. Die Campanile-Szene symbolisiert den Gedankenwechsel von Franziska. Sie ist nicht mehr in der Nebelstadt gefangen, von dort oben werden die verschiedenen Möglichkeiten klarer gesehen. Das Venedig des Romans gewinnt gerade da, wo Andersch dessen Kontrast zu Deutschland unterstreicht. Deutschland wirkt laut Franziskas Gedanken als der Gegenpol zum unsicheren Venedig. In den deutschen Städten und unter seinen Menschen kann die Hoffnung auf ein alternatives Leben nicht erlebt werden. Deutschland bietet für Franziska die „langweilige Sicherheit“ (Andersch, 1974: 103).

So kann man den ganzen Roman als eine Wahl zwischen den beiden Lebensformen lesen. Im Roman wird der wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands wiedergespiegelt, indem Franziska erklärt, wie viele Arbeitsmöglichkeiten sie in Deutschland hätte, wenn sie zurückkehrte. Sie hätte ein bequemes, auskömmliches und sorgloses Leben. Trotzdem entscheidet sie sich für den Verzicht auf diese bequeme Existenz und sie versucht eine abenteuerliche, existenzialistische Lebensform zu führen und im Wohlsein zu leben.

Andersch zeigt uns so das wahre, realistische Venedig gegenüber dem damaligen Deutschland. Hier finden wir kein dunkles, phantasmagorisches Venedig wie das von Thomas Mann oder kein idealisiertes Venedig wie von Goethe; in diesem Roman kann der Leser kleine Pinselstriche aus allen Winkeln der Stadt erkennen, sowohl die ärmsten und dekadenten Ghettos als auch die berühmte venezianische Schönheit mit ihren Palästen und Denkmälern. Wie die Hauptfigur von *Der Tod in Venedig* durchlebt auch Franziska einen Prozess der Desillusionierung. Venedig ist nicht dieser idyllische Ort, nach dem sie sich sehnte. Venedig bietet aber Franziska die Möglichkeit, ein existenzialistischeres Leben zu führen.

6. Synthese der verschiedenen Venedigbilder

Diese drei für die deutsche Literatur so repräsentativen Texte dieser Schriftstellern haben uns gezeigt, dass der Raum kein bloßes geographisches Element ist, sondern dass sich die Wahrnehmung eines Ortes je nach den Augen des Autors, seiner Ideologie, seiner Zeit, der literarischen Strömung, der sie angehörten usw. erheblich verändern kann.

Goethes *Italienische Reise* war der wichtigste Ursprungstext, auf den sich die meisten Nachfolger bezogen, die im Süden nach Inspiration suchten. Denn aus dem Erlebnis der Antike wurde die klassische deutsche Literatur geboren, das „Weimarer Bildungsprogramm“. Die italienische Reise Goethes hat, dank des literarischen Prestiges seines Verfassers, endgültig die europäische Wahrnehmung Venedigs eingeläutet, in der er die Essenz der gestaltenden Werte der Antike verkörperte. Darüber hinaus führte es unter den kultivierten Klassen zu einem Nachahmungsimpuls, der nicht nur in der Reise nach Italien, sondern auch in der Erzählung dieser widerspiegelt wurde. Natur, menschliche Gesellschaft und Kunst sind die drei großen Gegenstände, denen Goethe auf seiner Reise nach Italien mehr Aufmerksamkeit schenkte. Goethe fand in Venedig bzw. in Italien, was ihm die Tradition schon früh verheißen hatte, was er später selbst gesucht und im Norden nicht hatte finden können, was aber seines Lebens Sehnsucht, Leidenschaft und Ziel geworden war: das Klassische. In der Anschauung dieses Klassischen liegt das Glück, das Goethe in Italien genossen hat und das sich dem Leser seiner Briefe so unmittelbar mitteilen will. Goethe ist ein apollinischer Reisender, dessen Beschreibung der Reise der Roman einer Selbstdisziplin eines Reisenden auf dem Weg zu den Prinzipien der klassischen Kunst ist. Goethe suchte also in Italien das ihm schon Bekannte, eigentlich suchte er nur sich selbst. Als Ziel der Reise - die somit ganz eindeutig zur Selbstbildungsreise wird - erklärt er explizit: „Ich mache diese wunderbare Reise nicht, um mich selbst zu betriegen, sondern um mich an den Gegenständen kennen zu lernen“ (Goethe, 1982: 45). Dieses idealisierte Venedig, diese Sehnsucht und „Illusion“ für das Wissen der Natur und des Klassischen, hat Goethe der Nachwelt hinterlassen. Andreas Erb (in: Jablkowska, 2016: 148) nennt zwei Typen von Rom-Reisenden in der deutschen Literatur: Die ersten sind die „Gläubigen, die seit jeher die Blüte der Stadt preisen und in die Fußstapfen von Goethes ‚Selbstschöpfung‘ treten“. Die zweite Gruppe bilden nach Erb die „Ketzer, die Rom-Zweifler“. Diese Einstufung Erbs gilt auch zweifellos für die Venedig-Reisenden und besonders für die

Hauptfiguren, die in den ausgewählten Werken erscheinen: Goethe, Aschenbach und Franziska.

Bei Thomas Mann wird es deutlich, dass die Schönheit Venedigs auch ein verborgenes Gesicht besitzt. Das Venedig von Goethe war also eine Maskerade: Äußerlich ist es das majestätische Venedig, aber hinter der Maske verborgen, findet man das schmutzige und dekadente Venedig. Wie Goethe zu seiner Zeit, erzählt Thomas Mann die Geschichte eines Schriftstellers, der nach Venedig reist und sich nach einem anderen Leben sehnt, das ihm erlaubt, die verlorene Inspiration zu suchen. Aber im Gegensatz zu Goethe wird das Bild Venedigs, das Mann uns präsentiert, ganz anders sein als das von Goethe. Bei Thomas Mann zeigen die Stadt und ihre Bewohner auf unverfrorene Weise ihr hässliches Gesicht. Thomas Mann nutzt das Motiv der Stadt Venedig, um einerseits das tragische Ende des Protagonisten vorherzusehen, daher finden wir einen Roman voller Symbolik in Bezug auf den Tod. Andererseits steht die Schönheit der platonischen Philosophie Tadzios dem Zerfall der von Cholera befallenen Stadt gegenüber. Tadzio steht für den mythologischen Charakter des Hermes Psychopompos, der die Seelen der Verstorbenen ins Jenseits geleitete. Mit seiner Schönheit, die mit der der griechischen Götter vergleichbar ist, stellt sie die Gefahr, die über Venedig auftaucht, in den Schatten. Tadzio und die Umgebung des Hotels repräsentieren das Apollinische, d. h. die Schönheit, die Perfektion der Formen und der Poesie; das ist für den Schriftsteller die Inspiration, die er so sehr braucht und nach der er gesucht hat. Der Strand und das Meer vor dem Hotel helfen Aschenbach zu entkommen und dort findet er eine Oase der Ruhe. Im Gegensatz zu der apollinischen Welt des Hotels findet man die dekadente Beschreibung der Stadt, die uns vor der Fatalität warnt. Die Stadt scheint krank zu sein und die Beschreibungen sind voll von Todes-Symbolen. Hier wird die Diskrepanz zwischen Winckelmanns und Goethes apollinisch-heiterer Kunstwelt und dem dekadenten zerrütteten Venedig gezeigt. Auf diese Weise zeigt uns Mann, wie Venedig eine Maskerade und ein Ort der Desillusionierung ist. Am Ende der Novelle erscheint der dionysische Albtraum und stellt sich der Traumwelt und der apollinischen Welt entgegen. All das passiert, wenn wir uns dem letzten Unglück nähern. Aschenbach beschließt in Venedig zu bleiben und dort im Frieden des Meeres sterben.

Anders als das, was wir in anderen Venedig- Werken gefunden haben, begegnet uns in der deutschen Literatur der Gegenwart ein entromantisierendes, brüchiges Venedigbild. Venedig in *Der Rote* wird nicht als ein mythischer und geheimnisvoller Ort oder ein

ästhetisches Denkmal geschildert, und auch nicht als Stadt, die einem deutschen Künstler das Wesen des Schönen offenbart. Hier befreit sich Andersch vom verehrten Vorbild Thomas Mann und findet seinen eigenen ästhetischen Weg. Venedig ist für Andersch eine realistische Stadt der Gegenwart, deren Lage und Architektur einen attraktiven Hintergrund für die Handlung darstellen. Im Gegensatz zu den bisherigen Autoren präsentiert Andersch eine weibliche, emanzipierte Hauptfigur, die in Venedig neu anfangen will. Die Sehnsucht, dem alltäglichen und ruhigen deutschen Leben zu entkommen, ist auch in diesem Roman vorhanden. Was diesem Roman gegenüber den anderen einen besonderen Wert verleiht, ist die existentialistische Philosophie, von der er durchdrungen ist. Im Existenzialismus stehen die Begriffe der Möglichkeit und der Freiheit im Mittelpunkt. Die Hauptidee ist, dass der Mensch frei ist, weil er eine Reihe angeborener Möglichkeiten hat, die ihm erlauben, seinen eigenen Weg zu wählen und dank dieser Möglichkeiten wird ein Mensch zu sich selbst. Diese Lebensphilosophie ist diejenige, die Franziska nach Venedig führt, aber das ist nicht das Venedig, das sie findet. Franziska findet ein winterliches, brüchiges und dekadentes Venedig. Wie Andersch gut beschreibt: „Voller Menschen ist Venedig ein Museum, und ohne Menschen ist es unmenschlich“ (Andersch, 1974: 37). Die Lagunenstadt ist eine Maskerade, eine Täuschung. Die Sehnsucht nach einem besseren Leben löst sich allmählich auf und es entsteht ein Prozess der Desillusionierung. Der Zustand der Desillusionierung bei Franziska fällt zurück, als Venedig mit Deutschland verglichen wird. Deutschland bietet die langweilige Sicherheit und obwohl es ein bequemerer Leben ist, kann man dort kein existenzialistisches Leben führen.

7. Schlussfolgerungen

Jenseits der Grenzen eines urbanen, historischen, künstlerischen Raums... haben die Städte eine andere Realität, in der der Mensch sein eigenes Imaginäres projizieren kann. Die Einzigartigkeit Venedigs, in der doppelten positiven und negativen Bedeutung, die der Begriff annimmt, wurde von vielen Schriftstellern schon immer wahrgenommen. Geliebt und gehasst zur gleichen Zeit, obwohl immer als außergewöhnlich und einzigartig beschrieben, ist Venedig anders als jede andere Stadt. Dies ist eine Stadt aus Wasser und Literatur. Man fragt sich, wenn man nach Venedig reist, ob man seine Straßen und Monumente in seiner ersten Nacktheit wirklich sehen könne, oder ob sie immer von einem literarischen Lack bedeckt seien. Goethe, dessen Reise nach Italien

seine Ästhetik definitiv veränderte, begann in gewisser Weise diese Ideallisierung und Verehrung Venedigs. Nach Goethes Reise blieben die Gefühle der meisten Reisenden gegenüber Venedig zwiespältig: einige empfanden seine Erhabenheit, die anderen sahen seinen Niedergang. Venedigs Bild veränderte sich bemerkenswert im Laufe der Jahre und das ist deutlich bei den zeitgenössischen Schriftstellern zu sehen. Sie betrachteten das besiegte Venedig als Symbol verlorener Größe, als einen Ort der Melancholie, Nostalgie und der Heimlichkeit. Während Goethe das klassische Venedig Palladios sah, sah Thomas Mann ein gaukelhaftes Venedig mit dunkler Anziehungskraft, halb märchenhaft, halb trügerisch. Im Fall von Andersch sehen wir das realistischste und existentialistischste Gesicht der Stadt. In dem Fall ist der Prozess der „Desillusionierung“ klarer, da die Erwartungen der Hauptfigur bei der Ankunft von Schmutz, Menschenmassen, Feuchtigkeit und Unsicherheit völlig überlagert werden.

Einerseits half mir das Konzept von *Spatial Turn*, einen geographischen Raum als relevantes und zentrales Element der literarischen Analyse zu etablieren. Andererseits half mir die literarische Imagologie die verschiedenen Merkmale Venedigs und seiner Bevölkerung zu untersuchen und zu identifizieren, wie sie in den ausgewählten Werken dargestellt wird. Das Ziel war nicht eine Gesellschaft zu verstehen, sondern den Diskurs Goethes, Manns und Andersch aufzufassen.

Wie man in dieser Bachelorarbeit sehen kann, dient die Stadt im Kontext des literarischen Schaffens als ein Rahmen, in dem jeder einzelne der Fäden, die die Schicksale seiner Charaktere bewegen, miteinander verwoben sind. Venedig hat eine außergewöhnliche Aura. Es besitzt sein eigenes Feld der Träumerei, seine Bühne, in deren Grenzen der Mensch sein eigenes existenzielles Schauspiel interpretiert.

8. Bibliografie

Andersch, A. (1974). *Die Rote*. Diogenes Verlag: Zürich.

Aurnhammer, A. (2003). Goethes „Italienische Reise“ im Kontext der deutschen Italienreisen. *Goethe-Jahrbuch*, 120. S. 72-86.

Battafarano, I. M. (1994). „Alfred Andersch Italie-Roman ‚Die Rote‘“: Zwischen Claudio Monteverdi und Michelangelo Antonioni. In: *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*. Hrsg. von Heidelberger I. und Wehdeking V. Westdeutscher Verlag: Opladen. S. 109-119.

Beller, M., Leerssen, J. (2008) *Imagology: The cultural construction and literary representation on national characters*. Rodopi: Amsterdam . S. xiii-xv, 159-165.

Best, O., Schmitt H.J. (1992). *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Klassik*. Reclam: Stuttgart. S. 29-34.

Borchmeyer, D. (1980). *Die Weimarer Klassik. Band 1*. Athenäum Verlag: Königstein. S. 130-135.

Borries, E. und E. (1997). *Deutsche Literaturgeschichte. Band 3: Die Weimarer Klassik. Goethes Spätwerk*. Dtv: München. S.17- 24

Cansinos, R. (1999). *Goethe: Una biografía*. Valdemar: Madrid. S. 220-261.

Einem, H. (1981). „Nachwort von Goethes Italienischer Reise“. In: *Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise*. C.H. Beck: München. S.559-581.

Frank, M.C. (2009). „Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur*. Hrsg. von Hallet, W. und Neumann, B. Transcript Verlag: Bielefeld. S. 53-70.

Gendolla, P. (2014). *Die Erfindung Italiens. Reiseerfahrung und Imagination*. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn. S. 69-90.

Goethe, J. W. (1982). *Band 11: Autobiographische Schriften III*. CH Beck: München. S. 49-99.

Grimm, G.E. (1987). „Bäume, Himmel, Wasser - ist nicht alles wie gemalt? Italien, das Land deutscher Sehnsucht“. In: *Goethezeitportal*. URL: www.goethezeitportal.de/wissen/projekte-pool/italien/grimm_italien_sehnsucht.pdf (abgerufen am 07.05.2018)

Hernández, I., Maldonado, M. (2003). *Literatura alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Editorial: Madrid. S. 221-250.

Jabłkowska J. (2016). *Diese Unruhe ist es, die in den geglückten Reisebüchern tickt*. Alfred Anderschs Italien. In: Ächtler N. (eds.) Alfred Andersch. J.B. Metzler, Stuttgart. S. 148-162.

Juvan, M. (2013). The Spatial Turn, Literary Studies, and Mapping. In: *Paper for the seminar Changing Paradigms in Inter / Disciplinary Humanities*, Academia European Annual Conference: Wrocław. S. 3-4.

Mann, T. (1954). *Der Tod in Venedig*. Fischer: Frankfurt a.M. S. 5-63.

Mildenberger, H. (2008). *Johann Wolfgang von Goethe Paisajes*. Circulo de las Bellas Artes: Madrid S. 43-54.

Robertson, R. (2002). *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge University Press: Cambridge S. 75-102.

Tauber, C. (1996). „Der lange Schatten aus Weimar - Goethe und Burckhardts Italienbild“. In: *Italien in Aneignung und Widerspruch*. Max Niemeyer Verlag: Tübingen, S. 62- 72.

Winckelmann, J. J. (2016). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Waltherische Handlung: Dresden und Leipzig S. 6.