

Konstens fyra element

Att läsa *Döden i Venedig* i en antropocen tidsepok

Student: Erik Poulsen

Handledare: Karl Axelsson

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Masteruppsats 30 hp

Ämne: Estetik | Hötterminen 2019



Abstract

The aim of this thesis is to examine the interconnections between art and nature in the context of recent scientific findings which show that planet Earth, due to human enterprises, has transitioned into a new geological epoch called the Anthropocene. The relevance of the German philosopher and music theoretician Theodor W. Adorno has already been emphasized by other scholars in this regard. However, few scholars have investigated how Adorno's concept of nature, in light of the contemporary climate crisis, can enable new understandings and interpretations of art and aesthetics. In a close reading of the novella *Death in Venice* (1912) by the German author Thomas Mann, the thesis scrutinizes Adorno's claim that the modern artwork can be interpreted as an expression of suppressed nature, both inner human nature and external nature. By relating Adorno's philosophical works to a literary art piece, the thesis argues that the concrete literary text is an utterance that is rendered possible by a set of interactions between human subjects and natural objects.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Syftet med den här uppsatsen är att undersöka hur konst och natur förhåller sig till varandra med hänsyn till de senaste vetenskapliga rönen som visar att mänskliga aktiviteter har drivit Jorden in i en ny geologisk tidsepok som benämns antropocen. Den tyske filosofen och musikteoretikern Theodor W. Adorno har kommit att återaktualiserats av många forskare i ljuset av dessa rön. Däremot är det få som har undersökt hur Adornos naturbegrepp kan öppna upp för nya förståelser av konst och estetik. I en närläsning av novellen *Döden i Venedig* (1912) av den tyske författaren Thomas Mann, undersöker uppsatsen Adornos tes att det moderna konstverket kan tolkas som ett uttryck för natur som har fått ge vika eller trängts bort av mänskliga förhållanden och intressen. Genom att applicera Adornos filosofiska arbeten på ett litterärt verk, argumenterar uppsatsen för att den konkreta, litterära texten är ett yttrande som uppstått genom olika interaktioner mellan mänskliga subjekt och naturobjekt.

INNEHÅLL

Preludium: Fossila bränslen och sanningens sken (eld)	4
<i>Antropocen</i>	4
<i>Naturbegreppet</i>	6
<i>Upplysning och myt</i>	8
<i>Intro av novellen</i>	11
<i>Konstens sanningshalt</i>	14
Martellato: Disciplin, arbetsmoral och formens tomhet (luft)	16
<i>Anslag</i>	16
<i>Efter livets middagshöjd</i>	17
<i>Den hårt knutna näven</i>	20
<i>Självuppoffring</i>	22
<i>Klassicismen</i>	27
Intermezzo: En båtfärd över Adriatiska havet (vatten)	31
<i>Resan till Södern</i>	31
<i>Språkets potential</i>	33
<i>Romantiken</i>	34
<i>Det konstskönas löfte</i>	36
<i>Första natur och andra natur</i>	38
<i>Autentiskhet</i>	39
<i>Världens förvridning</i>	43
Fortissimo: Manisk kreativitet och subjektivitetens utplånande (jord)	48
<i>Ankomsten</i>	48
<i>Ande och kött</i>	51
<i>Konstnären som vampyr</i>	54
<i>Förruttnelse</i>	56
<i>Finalen</i>	58
Slutord	62
Litteraturförteckning	66
Appendix	71
Appendix 2	72

Preludium

Fossila bränslen och sanningens sken (eld)

Antropocen

I alltför många avseenden tycks verkligheten i nuläget vara på god väg att överträffa dikten. I den fiktion som utgör föremålet för denna undersökning, nämligen novellen *Döden i Venedig* (1912) av Thomas Mann, är det förvisso inte stigande vattennivåer som blir Venedigs och civilisationens undergång.¹ Likväl tycks slutsatsen vara densamma: att det är någonting sjukt med den moderna kulturen. Trots att det är naturen som ställer till kaos i form av översvämningar, stigande temperaturer, smältande isar och oräkneliga djurarters definitiva försvinnande från planetens yta, är det mänsklig kultur som sägs vara orsaken – en särskild typ av kultur bör tilläggas. Den är orsaken inte endast till andras lidande och utplåning, utan även till utplåningen av förutsättningarna för sin egen existens.

Inom geovetenskapen har man lanserat ett nytt begrepp för att beteckna utvecklingen: *antropocen*. Begreppet betecknar en ny geologisk tidsepok i Jordens historia. Den föregående tidsepoken *holocen* kan därmed betraktas som avslutad. Under de 4,6 miljarder år som Jorden beräknas ha existerat har dess klimat genomgått en serie cykler med varmare och kallare perioder. Holocen inleddes för cirka 11 700 år sedan mot slutet av den senaste istiden och betecknar därmed en varmare fas – en så kallad interglaciär tid. Dess efterföljare antropocen utmärker sig från sin föregångare genom att människosläktet tillskrivs geologisk agens på en skala som aldrig tidigare observerats.²

Även om geologer och klimatforskare har känt till fenomenet i mer än hundra år, dröjde det ända fram till 1990-talet innan riskerna med antropogena variationer av Jordens biokemiska cykler började uppmärksammas.³ Själva begreppet antropocen myntades av den amerikanske biologen Eugene F. Stoermer som tillsammans med den nederländske atmosfärkemisten Paul J. Crutzen populariserade termen under början av 2000-talet. I skrivande stund är den internationella klimatforskningen rörande enig om att Jorden är på god väg ut ur holocen och

¹ "Venice floods: Climate change behind highest tide in 50 years, says mayor", *BBC News*, 13 november 2019, <https://www.bbc.com/news/world-europe-50401308> (Hämtad 29 november 2019).

² För en översiktlig introduktion till antropocenbegreppet och den pågående forskning som omger det, se Sabine Wilke, "Introduction: Rethinking Literary History, Critical Reading Practices, and Cultural Studies in the Anthropocene", *Readings in the Anthropocene: The environmental humanities, German studies, and beyond*, red. Sabine Wilke och Japhet Johnstone (London: Bloomsbury Academic, 2017), s. 1–13.

³ För en historisk översikt av den klimatforskning som förebådade och ledde fram till antropocenbegreppet, se Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen och John McNeill, "The Anthropocene: conceptual and historical perspectives", *Philosophical Transactions of the Royal Society, Serie A* 369 (2011), s. 843–845 .

att de geologiska förändringarna kan härledas till mänskliga aktiviteter.⁴ Trots detta har den internationella kommissionen i stratigrafi (ICS) ännu inte skrivit in antropocen i den geologiska tidsskalan (se graf i appendix). Förklaringen till att det officiella erkännandet dröjer är att geologerna ännu inte har kunnat enas om exakt när övergången från holocen till antropocen inträffade.⁵

Att datera geokronologiska enheter är nämligen långt ifrån en smal sak. Majoriteten av alla enheter i den officiella internationella geologiska tidsskalan är daterade utifrån systematiska studier av olika berg- och jordartslager runtom i världen. Dessa kronostratigrafiska enheter är alltså helt materiella eller rumsliga och fungerar som ett slags referenssystem som organiserar den geokronologiska skalan, det vill säga de tidsliga enheterna i Jordens historia (eoner, eror, perioder, epoker, et cetera). För att kunna dra en absolut gräns mellan två tidsenheter måste geologerna lokalisera en gyllene punkt i det stratigrafiska systemet där det går att kila in en så kallad *golden spike* som på tidsskalan markeras med en *Global Stratotype Section and Point* (GSSP). En sådan gyllene spik betecknar en *synkron* förändring av Jordens geologiska system, det vill säga en homogen skiftning som är möjlig att observera på global skala.⁶

Förslaget som framfördes av Stoermer och Crutzen för snart tjugo år sedan medför således vissa problem eftersom det utgår från att den avgörande faktorn som driver på Jordens inträde i antropocen är människans utsläpp av växthusgaser. Stoermer och Crutzen menar därför att den antropocena epoken borde dateras från slutet av 1700-talet och framåt, vilket också ”råkar” sammanfalla med uppfinnandet av ångmaskinen och början på den industriella revolutionen.⁷ Ett sådant startdatum går dock inte att verifiera genom traditionella kronostratigrafiska metoder eftersom det grundar sig på mätningar av växthusgashalter i atmosfären. De stratigrafiska avtrycken från människans nyttjande av fossila bränslen utgör

⁴ Sammanställningen och bedömningen av den internationella klimatforskningen görs av International Panel for Climate Change (IPCC), ett FN-organ som har till uppgift att hantera klimatfrågor. Rapporterna finns att ladda ned på deras officiella hemsida: <https://www.ipcc.ch/>.

⁵ Simon L. Lewis och Mark A. Maslin, ”Defining the Anthropocene”, *Nature*, nr 519 (2015), s. 171–172.

⁶ Observera att antropocen inom geovetenskapen alltså inte betecknar början på människans inverkan på naturen i största allmänhet. Ett sådant startdatum vore meningslöst att fastställa eftersom människan i likhet med alla andra djurarter alltid, så länge hon har existerat, har påverkat sin miljö på ett eller annat sätt. Knäckfrågan i sammanhanget är när människan började förändra miljön på synkron nivå och därmed kan likställas med en geologisk kraft.

⁷ ”The Anthropocene could be said to have started in the latter part of the eighteenth century, when analyses of air trapped in polar ice showed the beginning of growing global concentrations of carbon dioxide and methane. This date also happens to coincide with James Watt’s design of the steam engine in 1784.” Paul J. Crutzen, ”Geology of Mankind”, *Nature*, nr 415 (2002), s. 23. Se även Paul J. Crutzen och Eugene F. Stoermer, ”The ‘Anthropocene’”, *Global Change Newsletter*, nr. 41 (2000), s. 17–18.

därför en *diakron* förändring eftersom den industriella revolutionen spred sig till olika geografiska platser vid olika tidpunkter i Jordens historia.⁸

År 2009 tillsattes en arbetsgrupp vid namn *The Anthropocene Working Group* (AWG) med uppgift att utreda om något officiellt erkännande av antropocen över huvud taget var aktuellt. Gruppen, som leds av den brittiske geologen Jan Zalasiewicz, har ställt sig positiva i frågan och föreslagit att sätta en GSSP kring 1900-talets mitt. Motiveringen grundar sig dels på att människans genomsnittliga energi- och resursförbrukning ökade så dramatiskt efter andra världskriget att efterkrigstiden ibland benämns som ”den stora accelerationen” – *The Great Acceleration*; dels på att andra världskrigets slut innebar början på atomteknologin.⁹ Utsöndringen av plutonium och annat kärnavfall från atomvapendetonationer i kombination med intensifierade påfrestningar på världens ekosystem till följd av konsumtionsökning, har satt stratigrafiska spår som motsvarar en synkron förändring av Jordens geologiska system.¹⁰ Kort sagt är det i nuläget snarare en fråga om *när* och inte *om* den gyllene spiken kommer att kilas in i planetens strata och markera brytpunkten mellan holocen och antropocen.

Naturbegreppet

Oavsett vilket startdatum ICS så småningom kommer att godta står det klart att antropocen inte endast är en fråga för geologer. Att begreppet utmanar en rad vetenskapsteoretiska antaganden och att både naturvetare och samhällsvetare kommer att behöva revidera delar av sina teorier allteftersom det blir svårare och svårare att föreställa sig naturhistorien och den mänskliga historien som två separata narrativ, har under det snart gångna decenniet hävdats mer än en gång.¹¹ Men egentligen är dessa tankegångar inte så nya som de ibland framställs som. Inom den kritiska teori som utvecklades under mellankrigstiden och in på 1930-talet av Frankfurtskolan har relationerna mellan natur, människa och historia diskuterats långt innan den globala klimatkrisen började uppmärksammas och blev en del av det allmänna medvetandet. Det mest uppenbara exemplet är Theodor W. Adorno, en av centralgestalterna i Frankfurtskolan, som i en essä från år 1932, ursprungligen presenterad som ett föredrag, med titeln ”Die Idee der Naturgeschichte” tidigt föreslog att den historiska utvecklingen alltid har

⁸ Lewis och Maslin, ”Defining the Anthropocene”, s. 173.

⁹ Steffen et al, ”The Anthropocene: conceptual and historical perspectives”, s. 853–860.

¹⁰ Jan Zalasiewicz, Colin N. Waters, Colin P. Summerhayes, Alexander P. Wolfe, ... Naomi Oreskes, ”The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations”, *Anthropocene*, vol. 19 (september 2017), s. 57.

¹¹ Dipesh Chakrabarty, ”The Climate of History: Four Theses”, *Critical Inquiry* 35 (2009), s. 201–207; Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, övers. Catherine Porter (Cambridge: Polity Press, 2017), s. 70–74.

varit sammanflätad med icke-mänsklig natur. Adorno lade i detta föredrag grunden för två antaganden som han skulle komma utveckla i sina senare arbeten. Dessa två antaganden utgör också utgångspunkterna för den här uppsatsen: För det första att det är ett allvarligt misstag att framställa naturen som en oföränderlig bakgrundsbild som berättelsen om den mänskliga civilisationens utveckling kan projiceras på eftersom naturen inte är konstant utan tvärtom föränderlig. För det andra att människan saknar tillgång till det som Kant skulle ha kallat för naturen i sig, utan endast har direkt tillgång till sitt eget begrepp om naturen. Som man kan ana följer den andra premissen av den första eftersom naturen alltid måste förstås genom dess historiska förmedling.

Trots att Adorno i allra högsta grad har relevans för den samtida klimatkrisen och för diskussionen om begreppet antropocen har hans teorier om förhållandena mellan människa och natur varit märkligt bortglömda. Detta har påpekats av flera forskare som också har gjort viktiga insatser för att lyfta fram och aktualisera dem på nytt inom ramen för den samtida klimatkrisen.¹² Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att Adornos civilisationskritik inte endast är en teori om naturen utan lika mycket en estetisk teori där konsthistorien tolkas som ett uttryck för olika interaktioner mellan natur och kultur. Med den här uppsatsen vill jag i likhet med ovan nämnda forskare ta fasta på just den interaktionen, men jag vill göra det med utgångspunkt i ett specifikt konstverk, i syfte att undersöka förhållandet mellan konst och natur i synnerhet snarare än förhållandet mellan kultur och natur i allmänhet, något som hitintills inte har gjorts i någon större utsträckning. Jag har valt ett litterärt verk, nämligen Thomas Manns novell *Döden i Venedig*, och kommer att läsa det utifrån Adornos tes att den moderna konsten kan tolkas som en yttring av natur som lider på grund av mänskliga förhållanden och intressen.

Att jag väljer just *Döden i Venedig* beror inte bara på att det är ett tacksamt val eftersom Adorno själv ofta använde modernistiska verk som exempel för att styrka sin teori. Inom den pågående antropocen-debatten har frågan om ansvar ofta lyfts fram, det vill säga vem eller vad som ytterst har orsakat den destruktiva utvecklingen. I de flesta marxistiska, feministiska och postkoloniala analyser av klimatkrisen har en rad faktorer pekats ut, faktorer som

¹² Se exempelvis Harriet Johnson, "Undignified Thoughts After Nature: Adorno's Aesthetic Theory", *Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory* 12, nr. 3 (2011), s. 373 samt introduktionen i Deborah Cook, *Adorno on Nature* (Durham: Acumen, 2011), s. 16. I somras utgav även tidskriften *Adorno Studies* ett temanummer om antropocen i relation till Adorno-forskningen som har varit av stor nytta för denna uppsats. I introduktionen till numret skriver Camilla Flodin och Sven Anders Johansson precis som Cook att Adorno var före sin tid när det gäller att försöka förstå människans destruktiva förhållande till naturen. Se Camilla Flodin och Sven Anders Johansson, "Introduction to Special Issue: Adorno and the Anthropocene", *Adorno Studies*, vol. 3, nr 1 (juli 2019), s. ii.

exempelvis kapitalism, kolonialism och teknisk innovation. Det har dock varit svårt att enas kring vilken faktor som varit absolut avgörande, vilket uppenbarligen beror på att den globala klimatkrisen inte har *en* orsak, utan tvärtom att flera faktorer samverkar. Jag menar dock att alla dessa faktorer har åtminstone en sak gemensamt, nämligen att de kan samlas under paraplybegreppet *modernitet*. Och eftersom det är omöjligt att föreställa sig modernismen utan det kluster av faktorer som möjliggjort den västerländska moderniteten – liberalismen, kolonialismen, vetenskapsrevolutionen, et cetera – borde det också vara möjligt att läsa och tolka ett modernistiskt verk som ett utsnitt i den kultur- och naturhistoriska process som har genererat det som geovetenskapen idag betecknar antropocen.

En sådan läsart innebär givetvis många utmaningar. Eftersom naturen enligt Adorno som sagt alltid är historiskt förmedlad måste det finnas åtminstone två förståelsehorisonter: dels den erfarenhet av naturen som hör till det förgångna; dels den erfarenhet av naturen som hör till nutiden. Jag som skriver denna text är naturligtvis också indragen i Jordens geologiska processer och kommer därför att projicera min erfarenhet av naturen på det förflutna. Min tes är dock att detta inte endast är ett hinder som så att säga fördunklar förgångna erfarenheter av naturen. Istället för att försöka bortse från den nutida erfarenheten av naturen, vilket för övrigt är omöjligt, menar jag att när vi läser modernistiska verk med den nyligen förvärvade kunskapen om att den moderna kulturen har drivit Jorden in i antropocen, så kommer dessa verk också att framträda i ett nytt ljus. Det handlar alltså inte så mycket om att projicera in saker i verket som inte finns, utan snarare om att uppmärksamma det som alltid redan har funnits där för att försöka förklara och förstå det *nachträglich*.

Upplysning och myt

Som redan antytts ovan förutsätter metoden för denna undersökning ett historiematerialistiskt perspektiv som gör gällande att undersökningsobjektet inte är konstant likt Kants förståndskategorier, utan historiskt förmedlat och därmed också föränderligt. I den bemärkelsen har undersökningen mer gemensamt med Hegels identitetsfilosofi som grundade sig i idén att tänkandet inte går att separera från det tänkta. Konsten var för Hegel ett av de främsta uttrycken för en sådan identitet eftersom objektets form i ett estetiskt yttrande smälter samman med tankens innehåll och låter anden (*der Geist*) framträda som sken (*Erscheinung*).¹³ Likväl är Hegels innehållsetetik otillräcklig för mitt syfte eftersom den satte likhetstecken mellan det identiska och det icke-identiska, mellan det förmedlade och det

¹³ G.W.F. Hegel, *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg, Daidalos, 2005), s. 13–14; 52–54.

omedelbara. Precis som Adorno har argumenterat innebar Hegels upphöjande av den av mänskohand skapade konsten att naturen – som hos Kant kunde utgöra föremål för estetiskt välbehag för att den var ändamålsenlig utan ändamål – måste foga sig och forma sig till förmån för andens fortskridande.¹⁴

Adornos estetiska teori är därför särskilt användbar för mitt syfte eftersom den insisterar på att det tänkande subjektet aldrig äger företräde framför det tänkta objektet. Tvärtom menade Adorno att det mänskliga förnuftet måste bli medvetet om och erkänna sitt materiella moment, sin skuld till naturen, för att kunna uppgå i en mer upplyst form. Detta framgår i Camilla Flodins avhandling *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning* som i svensk kontext utgör ett mycket viktigt bidrag till den i övrigt relativt sparsamma Adorno-forskningen.¹⁵ Flodins avhandling kommer tillsammans med Adornos postumt utgivna *Estetisk teori* (1970) samt *Upplysningens dialektik* (1944), som han skrev under exilperioden i USA tillsammans med Max Horkheimer, en annan inflytelserik filosof i Frankfurtskolan, att utgöra ett teoretiskt ramverk för läsningen av Manns novell.¹⁶ Men jag kommer även att referera till andra verk av Adorno för att förtydliga mina resonemang.

Att tänkandet och det tänkta, subjekt och objekt, kultur och natur varken är två motsatta, statiska kategorier eller absolut identiska, innebär att de står i ett *dialektiskt* förhållande till varandra. Adornos materialistiska kritik av Hegels idealism, som för övrigt gör honom till en arvtagare till Marx, kan förstås som ett led i hans kritik av det instrumentella förnuftet som är en produkt av upplysningen. Begreppet *upplysning* bör här förstås i dess vidaste bemärkelse som ett ”fortskridande tänkande”, snarare än som den specifika historiska epok som brukar förknippas med vetenskapsrevolutionen.¹⁷ Det betecknar en tendens som har varit

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Glänta, 2019), s. 114.

¹⁵ Camilla Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning* (Göteborg: Glänta, 2009), s. 42–43. Andra viktiga bidrag har gjorts av Anders Ramsay med avhandlingen *Upplysningens självreflexion: Aspekter av Theodor W. Adornos kritiska teori* (Lund: Lunds universitet, 2005); Björn Billing, *Modernismens åldrande. Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris* (Stockholm/Stehag: Symposiom, 2001) och inom litteraturvetenskapen av Sven Anders Johansson med *Avhandling i litteraturvetenskap: Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter* (Göteborg: Glänta, 2003). Se även antologin *Efter Adorno*, red. Sven Anders Johansson och Mattias Martinsson (Göteborg, Glänta, 2003) samt Sven-Olov Wallenstein, *Adorno. Negativ dialektik och estetisk teori* (Göteborg: Glänta, 2019). Inget av dessa forskningsbidrag behandlar dock Adornos naturbegrepp i samma utsträckning som Flodin gör, vilket gör hennes avhandling särskilt relevant för den här uppsatsens ämne. Internationellt kan Günter Figal, J. M. Bernstein och Martin Jay nämnas, men av utrymmesskäl kommer deras forskning inte att behandlas i någon större utsträckning.

¹⁶ *Ästhetische Theorie* har tillsammans med *Negative Dialektik* (1966) under hösten 2019 för första gången utkommit i svensk översättning av Sven-Olov Wallenstein som jag genomgående har använt mig av. Det ska tilläggas att jag har haft stor behållning av de seminarier om Adorno som Wallenstein har lett i anslutning till sitt översättningsarbete. *Dialektik der Aufklärung* finns sedan 1981 i svensk översättning av Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark.

¹⁷ ”als der fortschreitenden Denkens”, Theodor W. Adorno och Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: Fischer Verl., 1969) s. 51. I den svenska översättningen

genomgående i hela den västerländska historien, nämligen människans försök att på olika sätt utöva makt och kontroll över naturen i syfte att uppnå frigörelse. Men precis som Adorno ständigt återkommer till har friheten grundat sig i en osanning eftersom den har inneburit ofrihet för det Andra, för det icke-identiska – för allt som inte tänker på samma sätt som människor är kapabla till. Så länge tänkandet inte erkänner sitt materiella moment, sin skuld till det tänkta, kommer upplysningen obönhörligen att regrediera i den myt som den syftade till att frigöra sig från. Hegels försök att inkorporera allting i tänkande subjektivitet betecknar en intensifiering av denna maktutövning som ägde rum under 1800-talet parallellt med idealismens ökade frihetsmedvetande.

Impulsen att försöka kontrollera naturen benämner Adorno naturbehärskning (*Naturbeherrschung*) och den går att urskilja redan hos Homeros, i det antika eposet *Odysseen* som i *Upplysningens dialektik* tolkas som ett embryo till modernitet, liberalism och borgerlig individualism. Ytterst har naturbehärskningen motiverats av ren självbevarelsedrift, vilket framgår av berättelsen om Odysseus som tack vare sitt intellekt och sin list lyckas ta sig igenom resans olika strapatser med livet i behåll. Problemet i det moderna samhället är dock att det fria tänkandet tenderar att stelna och övergå i vad Adorno och Horkheimer kallar för tankens ritual, det vill säga en tom form som schematiskt följer en redan förutbestämd gång. Hegels vision att negationsprocessen skulle kunna uppgå och upphävas (genom *Aufhebung*) i objektiv och absolut ande som omfattar systemet och historien som en helhet, var därför mer totalitär än total.

Ty upplysningen är så totalitär som något system kan vara. Dess osanning ligger inte i det som dess romantiska fiender alltid har anklagat den för: analytisk metod, sönderplockande i beståndsdelar, upplösning genom reflexion, utan i att processen för den är i förväg avgjord.¹⁸

Eftersom den historiska utvecklingen i likhet med evolutionen saknar *telos* kan ett sådant slags tänkande snarare betraktas som ett utslag av det fenomen som Max Weber kallade för *rationalisering* och som György Lukács kallade för *reifikation*. Förutom det förtingligande som under senkapitalismen har tenderat att reducera allting till utbytbara varor på en marknad, har den analytiska sönderdelningen också betingat en hypostasering av själva språket, det vill säga tenderat att tillskriva abstrakta tecken en självständig existens, som om bokstäver eller siffror besatt en objektivitet i sig själva istället för att blott vara refererande.

”framåtskridande tänkande”, Theodor W. Adorno och Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark (Göteborg: Daidalos, 1996), s. 60.

¹⁸ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 40.

Det är i den bemärkelsen som upplysning och myt står i ett dialektiskt förhållande till varandra enligt Adorno och Horkheimer: eftersom fröet till upplysningens sönderfall har återfunnits inom upplysningen självt, i dess egna metod. Ju längre detta tänkande har fortskridit desto längre bort från sanningen har det hamnat.

Intro av novellen

Även konsten har en del i denna upplysningsprocess eftersom den i egenskap av artefakt i viss mån gör våld på det som springer ur naturen. Samtidigt skiljer den sig från den råa typ av exploatering som sker i industrins och kapitalismens tjänst eftersom konstverket har potential att kunna reflektera över sitt eget material. I fallet med det *Döden i Venedig* som jag här ämnar undersöka, utgör materialet själva språket, mer specifikt det skriftliga språket. Precis som Adorno hävdar i *Eстетisk teori* är språket och tecknet förvisso alltid en reduktion av det objekt det syftar till att beskriva såtillvida att det betecknande aldrig kommer att kunna göra rättvisa åt det betecknade eftersom dessa två som sagt aldrig kommer att kunna uppgå i en identitet med varandra. Samtidigt besitter det litterära konstverket en särskild potential eftersom det till skillnad från de flesta andra språkliga yttringar är självrefererande såtillvida att det accentuerar sin egen existens som språk och därigenom kan blottlägga sina egna begränsningar. Genom att låta påskina sina egna begränsningar kan verket också träda utöver sig självt genom att ge det som verket inte är, det vill säga ett naturföremål, företräde. Det är alltså konstens förmåga till självreflexivitet som gör det möjligt att låta objektet existera i egen rätt utan något mänskligt begrepp om det. Detta förlämnar också konsten dess dubbelkaraktär: att verket både är och inte är vad det utger sig för att vara; att det på samma gång imiterar och förvränger den reella natur som det skiljer sig från.

Denna självreflexivitet möjliggör också det Adorno kallar för konstverkets utopiska potential som innebär att den undanträngda naturen kan framträda i verket – om än på ett negativt sätt, som en närvarande frånvaro – för att på sikt kunna ge en glimt om hur saker och ting skulle ha kunnat vara, det vill säga vad naturen skulle ha kunnat bli om subjektets förhållningssätt till den hade varit annorlunda. Detta blottläggande framträder enligt Adorno i konstverket i form av håligheter, cesurer eller *dissonanser*. Kanske allra tydligast är dessa håligheter i den brutna eller fragmenterade form som ofta varit utmärkande för den modernistiska konst som Adorno ofta uppehöll sig vid. Eftersom dissonansen ytterst är ett uttryck för den smärta som uppstår vid förvrängningen blir konsthistorien för Adorno i viss mån en historia om lidande. Samtidigt är artikulationen av smärta också ett möjligt sätt att få slut på lidandet och

dissonansen är därför förbunden med en sanning.¹⁹ Den modernistiska konsten skulle därmed kunna tolkas som ett uttryck för att naturbehärskningen under 1900-talet inträdde i en ny fas som förvisso var ännu brutalare, men också mer självmedveten än någonsin tidigare.

Döden i Venedig, som författades under åren kring det moderna genombrottet och publicerades som en novell under hösten 1912 i den tyska kulturtidskriften *Neue Rundschau* är inget undantag, trots att den till formen mer liknar ett realistiskt prosastycke än en modernistisk ljuddikt. Avsikten med denna undersökning är att ta fasta på ett urval av alla dissonanser som återfinns i *Döden i Venedig* för att visa hur naturen kommer till uttryck i verket. Det är med andra ord först och främst genom formen som det litterära verket har potential att artikulera sitt objekt. Det kan tyckas motsägelsefullt, men poängen är just att det inte finns någon motsättning eftersom formen enligt Adorno alltid är sedimenterat innehåll.²⁰ Idén att innehållet över huvud taget skulle kunna separeras från formen är också en följd av det fortskridande tänkande som beskrevs i det föregående avsnittet ovan. Som sagt har även konsten del i denna process och kommer därför inte att kunna stå emot alltings förtingligande, vilket i Manns novell framgår särskilt tydligt av omöjligheten att med säkerhet kunna genrebestämma verket.

I linje med Adornos estetiska teori kommer vi också att märka att *Döden i Venedig* i allra högsta grad är ett självreflexivt verk. Utan att överdriva skulle man rentav kunna beskriva novellen som ett metakonstverk eftersom föremålet för dess tillblivelse är konstens tillblivelse. Trots – eller kanske snarare tack vare – denna uppenbara självreflexivitet har trenden inom den mycket omfattande litteraturvetenskapliga forskning som bedrivits om novellen varit tydlig: den absolut vanligaste läsningen av *Döden i Venedig* har varit en biografisk sådan där verket har tolkats antingen i relation till författarens förmodade intention eller i psykoanalytiska termer som en bearbetning av upphovsmannens homosexuella läggning.²¹ Man kan fråga sig varför det är svårt att hitta studier som avstår från att

¹⁹ Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, s. 12. Jfr. Sven-Olov Wallenstein, *Adorno. Negativ dialektik och estetisk teori* (Göteborg: Glänta, 2019), s. 13.

²⁰ Adorno, *Estetisk teori*, s. 15.

²¹ En kortfattad översikt över Thomas Mann-forskningen är knappast möjlig att ge. Enbart i det välkända Thomas Mann-arkivet i Zürich återfinns förutom bevarade brev och fotografier över 25 000 trycksaker om författarens liv och verk. Att Mann dessutom var relativt rörlig under sin livstid och efter nazisternas maktövertagande levde i exil bland annat på den amerikanska västkusten har bidragit till en omfattande spridning av och forskning kring hans verk, inte minst inom det anglosaxiska språkområdet. (Kan för övrigt vara värt att nämna att Mann under exilåren i Pacific Palisades kom i kontakt med Adorno som fick en viss betydelse för Manns arbete med musikerromanen *Doktor Faustus*. Filosofen och musikteoretikern ställde gärna sitt kunnande till förfogande och bistod även Mann med utkast från sina musikfilosofiska arbeten, utkast som Mann inte endast lät sig inspireras av utan praktiskt taget plagierade rakt av i romanen. Detta enligt en relativt nytgivande biografi av Tilmann Lahme, *Familjen Mann*, övers. Linda Östergaard (Stockholm: Bonniers, 2017), s. 270. I Sverige har intresset för Manns författarskap varit förhållandevis stort och svenska översättningar av verken har kontinuerligt

kommentera eller spekulera i Manns medvetna eller omedvetna avsikt med den skriftliga framställningen. Den enklaste förklaringen är förmodligen att verket självt inbjuder till en sådan läsart: den handlar om en författare med vissa uppenbara likheter med Mann själv som genomgår en kris både i sitt konstnärliga skapande och på det personliga planet – två aspekter som inte heller är särskilt enkla att separera från varandra i det här fallet.²² Att Mann dessutom var en flitig dagboks- och brevskrivare har också möjliggjort utförliga komparationer mellan biografiskt och fiktivt material.

Alla dessa uttolkningar till trots är min förhoppning att föreliggande uppsats kan utgöra exempel på hur mycket som går att utvinna ur en text genom att gå in i närläsning med den. Eftersom syftet med läsningen är att undersöka om och i sådana fall hur konstverket kan förmedla det som inte kan förmedlas genom att, så att säga, ge naturen egen talan, är det nödvändigt att skala bort alla kontexter som omger verket eftersom det endast är konsten i sig som besitter denna potential. Genom detta förfaringssätt kommer vi också att märka hur verkets kontexter framträder så mycket effektivare vilket enligt Adorno beror på att kontexterna kommer att återvända i verket som en immanent del av formen. Detta hänger ihop med den moderna konstens dubbel-bindning till sin samhällliga och historiska situation; att den på samma gång är autonom och *fait social*.²³ Dess autonomi möjliggör dess självreflexiva potential vilket innebär att verket paradoxalt nog får desto mer politisk och samhälllig aktualitet ju mer det avstår från att engagera sig i sin politiska och samhällliga situation. Konstfilosofin och konstkritiken, som har till uppgift att artikulera det som konsten uttrycker genom att inte artikulera det, gör därför klokt i att respektera verkets autonomi för att kunna förstå hur det förhåller sig till sin kontext.

Konstens sanningshalt

utgivits, i första hand av Bonniers som för övrigt tryckte den allra första upplagan av *Doktor Faustus* i en Stockholmutgåva i oktober 1947 eftersom förödelsten efter andra världskriget omöjliggjorde någon bokutgivning i Tyskland. Se Lahme, *Familjen Mann*, s. 296. Eftersom det här inte är någon uppsats i litteraturvetenskap har jag för enkelhetens skull och på inrådan från min handledare utgått från *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Ritchie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) som ger en fullgod översikt över författarens oeuvre samt forskningen som omgett den. I tillägg har även T. J. Reeds omfattande litteraturvetenskapliga studie över Manns författarskap konsulterats: T. J. Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition* (London: Oxford University Press, 1974). Samme Reed har också redigerat och kommenterat utgåvan av originaltexten som jag i min läsning har utgått från: Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. In *der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008).

²² Många är de biografiska läsningar som har kunnat påvisa hur Mann lånade element från verkligheten och transplanterade in dem i novellen, till exempel genom att i princip ordagrant citera en verklig recension som avsåg en av hans tidigare publikationer. För några exempel på de slående likheterna mellan Mann och Aschenbach, se Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, s. 144.

²³ "Socialt faktum" – en term som Adorno lånar från den franske sociologen Émile Durkheim. Se Adorno, *Estetisk teori*, s. 16.

När det gäller de biografiska uttolkningarna av *Döden i Venedig* som diskuterades ovan är jag enig med Adorno i att sådana läsningar inte bara är ointressanta utan också leder fel eftersom konstobjektet besitter sanningshalt (*Wahrheitsgehalt*) i sig självt oberoende av det subjekt som skapat det eller betraktar det.

Det filologiska förfarande som med intentionen inbillar sig ha ett säkert grepp om halten baseras på att den tautologiskt hämtar ut ur konstverken vad det i förväg stoppat in i dem; sekundärlitteraturen om Thomas Mann är det mest fränstötande exemplet.²⁴

Av liknande skäl var Adorno också kritisk till psykoanalytiska tolkningar av konst liksom till den kantska förståelsen av estetiskt välbehag eftersom de reducerar verket antingen till en psykologisk sublimering eller till en subjektiv erfarenhet.²⁵ Även om konsten förvisso alltid är subjektivt förmedlad har den som sagt potential att överskrida sitt vara som förmedling och låta det icke-identiska framträda i sin partikulära omedelbarhet.

Innan jag övergår till läsningen och analysen av novellen vill jag därför uppmärksamma läsaren på vad för slags tolkning jag här ämnar sysselsätta mig med. Som bekant har tolkningspraktiken som sådan utsatts för en hel del kritik under de senaste decennierna.²⁶ De problem eller fallgropar som tolkningen riskerar att hamna i har redan utretts grundligt på annat håll och det faller utanför denna undersöknings omfång att fördjupa sig i frågan.²⁷ Helt kort vill jag därför understryka att jag istället för att läsa *Döden i Venedig* som en allegori över någonting annat – säg de samhälleliga produktionsförhållandena, ett undermedvetet begär, eller som man skulle kunna tänka sig i det här fallet: en text om människans destruktiva förhållande till naturen i en antropocen tidsepok – kommer att ägna mig åt en immanent form av tolkning.²⁸

²⁴ Adorno, *Estetisk teori*, s. 218.

²⁵ Adorno, *Estetisk teori*, s. 19–26.

²⁶ Det mest påfallande och välrefererade exemplet är Gilles Deleuze och Félix Guattaris schizoanalys som slår fast att verket inte bör studeras med avseende på vad det representerar eller innebär, utan snarare med avseende på vad det producerar eller hur det fungerar. Se Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Kapitalism och schizofreni. Anti-Oidipus*, övers. Gunnar Holmbäck (Stockholm, Tankekraft, 2016), s. 149–150.

²⁷ För en intressant och fortfarande relevant diskussion av begreppet tolkning i en marxistisk kontext, se det inledande kapitlet i Fredric Jameson, *Det politiska omedvetna: Berättelsen som social symbolhandling*, övers. Sara Danius, Stefan Helgesson och Stefan Jonsson (Stockholm: Symposium, 1994), s. 51–135. För en senare diskussion av tolkningsbegreppet, se Toril Moi, ”’Nothing Is Hidden’: From Confusion to Clarity; or, Wittgenstein on Critique”, *Critique and Postcritique*, red. Elizabeth S. Anker och Rita Felski (Durham: Duke University Press, 2017), s. 31–49.

²⁸ Detta är också skälet till varför jag har avstått från en ekokritisk läsning: eftersom ekokritiken i regel tenderar att reducera konsten till en ren efterbildning av natur som existerar utanför verket. Ett exempel är Serenella Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation* (London: Bloomsbury Academic, 2016), s. 47–82. I kapitel 2, ”Cognitive Justice and the Truth of Biology: Death (and Life) in Venice”, tolkar Iovino *Döden i Venedig* utifrån en hybridteori som kombinerar ekokritik och nymaterialism, vilket innebär att den litterära texten om Venedig tolkas som en fysisk stad och den verkliga staden Venedig förstås som en text.

Rent konkret betyder det att jag kommer att fokusera på vad som faktiskt står i texten, snarare än att leta efter en bakomliggande mening eller att försöka läsa ”mellan raderna”. Fördelen med en sådan form av tolkning är att den avstår från att fastställa vad den söker efter redan på förhand vilket underlättar hela syftet med denna undersökning, nämligen att ge objektet – i det här fallet ett konstobjekt – företräde. Eftersom naturen som sagt är efemär och historiskt förmedlad, måste en sådan immanent tolkningspraktik betraktas som absolut nödvändig. Detta är också skälet till att Adorno är så användbar i sammanhanget: även om han menar att konsten kan uttrycka någonting bortom det faktiska verket, är han noga med att understryka att detta bortomliggande endast kan realiseras i den konkreta formen. En sådan tolkningspraktik förutsätter i allra högsta grad en immanent tolkningspraktik snarare än en transcendent.

-

Följande analysdel är indelad i tre avsnitt som kommer att förflytta sig genom verket i kronologisk ordning, från första till sista raden. Var för sig fokuserar varje avsnitt på några utvalda passager i *Döden i Venedig* där verkets alla dissonanser framträder med särskild emfas: den första på Aschenbachs tillvaro vid skrivbordet, den andra på resan till Venedig, den tredje på de lidelser som väcks till liv hos protagonisten väl på plats i Venedig. På ett ungefär korresponderar de tre avsnitten mot de tre olika former av naturbehärskning som Adorno har beskrivit: kontroll av människans inre natur, kontroll av yttre natur samt kontroll av mellanmänniskliga relationer. Dessa tre former av naturbehärskning är dock inte helt vattentäta, utan går in i varandra. På samma sätt kommer också Adornos estetiska teorin att varvas med tolkningen av verket.

Utifrån detta antagande hävdar Iovino sedan att novellen ”ekar” av de missförhållanden och miljörättshaverier som de italienska myndigheterna åsamkat den verkliga staden Venedig under det gångna seklet. Trots att Iovino tillstår att det vore ytterst osannolikt att novellen utgör en mimicry av dessa missförhållanden, ges aldrig någon tillfredsställande förklaring till hur sådana resonanser mellan fiktion och verklighet är möjliga. Se Iovino, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation*, s. 68–69.

Martellato

Disciplin, arbetsmoral och formens tomhet (luft)

Anslag

Eftersom litterära verk i likhet med musikaliska verk är mer tidsliga än rumsliga konstformer, är det viktigare att försöka förstå verkets rörelse snarare än de enskilda komponenterna i sig. Adorno liknade konstverket vid en monad som förvisso hämtar sitt material ur den reala verkligheten, men genom att sluta sig från verkligheten formar en egen enhet med en egen inneboende logicitet.²⁹ I egenskap av sluten monad får verkets enskilda delar i första hand innebörd i relation till varandra, i deras samstämmighet. Att undersöka enskilda brottstycken i ett litterärt verk vore därför ungefär lika intetsägande som att lyssna på ett enda ackord i en melodi. Jag kommer härmed att, så att säga, stiga ned i den specifika monad som *Döden i Venedig* utgör och låta analysen utveckla sig parallellt med en kronologisk läsning av verket, från början till slut. I mina hänvisningar till texten kommer jag att utgå från en svensk översättning.³⁰ Denna översättning kommer genomgående att jämföras med den tyska originaltexten och i de fall då det förekommer oklarheter i översättningen, kommer dessa att korrigeras med hänvisning till originalet.³¹

Det finns dock ytterligare ett sammanträffande som gör den musikaliska jämförelsen relevant. Trots att humanvetenskapen har hunnit producera mindre bibliotek om *Döden i Venedig* tycks det fortfarande råda en viss förvirring beträffande protagonistens yrkesutövning. Gång på gång får man läsa eller höra att han är kompositör till yrket. Detta trots att det explicit står utskrivet i originaltexten att Aschenbach är en *Schriftsteller*, det vill säga författare. (s. 15/7.) I Bonniers pocketutgåva av den svenska översättningen står det till och med att läsa på omslaget av boken, på baksidotexten, i den så kallade blurben: ”I *Döden i Venedig* åker kompositören Gustav von Aschenbach till en badort nära Venedig för att få lugn och ro.” (Omslag, baksida.)

Det finns sannolikt flera förklaringar till förvirringen. Det kan bero på att vissa detaljer ändrades i Luchino Viscontis filmatisering av novellen från 1971, varav Aschenbachs yrkesutövning var en av dem. En annan förklaring är att Thomas Mann ska ha lånat drag från

²⁹ Adorno, *Estetisk teori*, s. 257.

³⁰ Thomas Mann, *Döden i Venedig. Tonio Kröger*, övers. Karl Vennberg och Walborg Hedberg (Stockholm: Bonniers, 2011). Sidhänvisningen ges fortsättningsvis i den löpande texten.

³¹ Thomas Mann, *Der Tod in Venedig. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008), s. 7. Sidhänvisningen ges fortsättningsvis i den löpande texten efter hänvisningen till den svenska översättning. Samtliga blockcitaten återges på originalspråk längst bak i appendix 2.

kompositören Gustav Mahler när han tecknade karaktärens yttre. En tredje förklaring är att det finns beröringspunkter mellan Aschenbach och romankaraktären Adrian Leverkühn som figurerar i *Doktor Faustus* (1947). I vilket fall som helst är förvirringen talande för novellens klassikerstatus eftersom den indikerar att berättelsen om *Döden i Venedig* har börjat leva ett eget liv utanför texten om den.

Efter livets middagshöjd

På sätt och vis börjar det hela med ett slut. Det är en vårdag under tidigt 1900-tal och ett bistert, regnigt väder har precis släppt greppet om München när fattaren och huvudkaraktären gör uppehåll i sitt arbete och beger ut från sin våning på en längre promenad.

Gustav Aschenbach eller von Aschenbach, som han sedan sin femtioårsdag officiellt hette, hade en eftermiddag våren 19... , som i månader visade vår kontinent en så hotfull uppsyn, i ensamhet tagit en längre promenad från sin våning vid Prinzregentstrasse i München. Överretad av förmiddagens svåra och vanskliga arbete, som just nu krävde ett övermått av försiktighet, varsamhet, viljeanspänning och noggrannhet, hade författaren inte ens efter middagen [*der Mittagsmahlzeit*] förmått hejda det producerande maskineriet i sitt inre, denna »motus animi continuus«, vari Cicero ser vältalighetens väsen, och han hade inte lyckats skaffa sig den vederkvickande sömn som han med tilltagande nerslitning allt outhärligare behövde en gång om dagen. Därför hade han strax efter teet begett sig ut i det fria i hopp om att luften och motionen skulle återställa honom och hjälpa honom att hämta krafter för kvällens arbete. (s. 15/7.)

Denna passage, som utgör novells anslag, gör gällande att Aschenbach precis har passerat sin middagshöjd. Detta framgår i dubbel bemärkelse: å ena sidan på ett bildligt plan eftersom han har passerat femtiostrecket vilket inte endast signalerar mognad utan också att den tid som återstår av livet är knappare än tiden som har passerat; å andra sidan på ett bokstavligt plan eftersom klockan har passerat lunchtid och således förvandlat förmiddag till eftermiddag.³² Ett slags vågskål tycks därmed ha tippat över eftersom mer än hälften av livet och dygnets tjugofyra timmar har passerat. Det verkar helt enkelt som att tiden är på väg att rinna ut för Aschenbach. Detta reflekteras till och med genom väderomslaget, som om det fanns en korrelation mellan de biologisk-psykologiska processer som pågår i Aschenbachs inre och de meteorologiska processer som styr Europas klimat. Novellen fortsätter:

³² Notera att *Mittagsmahlzeit* här översätts med *middag*. Även om en sådan översättning inte är direkt felaktig skapar den lätt förvirring eftersom tyskans *Mittag* i dagligt språkbruk trots allt motsvaras av svenskans *lunch*. I min mening hade det därför i det här fallet varit lämpligare att översätta ”nach der Mittagsmahlzeit” med ”efter lunchtid” eller, om man vill vara ännu korrektare, ”efter lunchmåltiden”.

Det var i början av maj, och efter några kalla och våta veckor hade det plötsligt blivit falsk högsommar. I Engelska parken hade det, fast träden nätt och jämt var lövade, varit kvavt som i augusti, och närmast staden hade det varit fullt med åkdon och promenerande. Vid Aumeister, dit allt stillsammare vägar hade fört honom, hade Aschenbach en liten stund betraktat den folkligt livliga värdshusträdgården, vid vars utkant några droskor och ekipage hade stannat. Därifrån hade han under en dalande sol begett sig hemåt över den öppna ängen utanför parken, och då han kände sig trött och det drog ihop sig till oväder över Föhring, inväntade han vid Norra kyrkogården spårvagnen som skulle föra honom raka vägen till staden. (s. 15–16/7–8.)

Trots att tiden är absolut, trots att det är maj månad, trots att Aschenbach är över femtio år och trots att dagen är på väg att ta slut, tycks tillvaron inte helt kongruent med den faktiska tiden. Det är för varmt, för kvavt för att vara början på maj, som om vädergudarna velat skynda på årstidernas skiftningar innan människor och växtlighet hunnit anpassa sig därefter. Inte undra på att det skymtar ett orosmoln i horisonten.

På samma sätt som vädret inte verkar stämma överens med årstiden, verkar inte heller Aschenbachs liv stämma överens med hans ålder. Den passerade middagshöjden, som Nietzsche så ofta återkom till eftersom han förknippade zenit med en höjdpunkt som också var människans och livsbejakelsens, tycks inte ha berett Aschenbach någon större lycka, detta trots att han bör ha erfarit en viss grad av tilltagande makt – tillägget av prepositionen *von* före efternamnet vittnar om det.³³ Läsaren anar därmed att detta inte är vilken författare som helst, en föraning som mycket riktigt bekräftas några sidor längre in i novellen där det framgår att Aschenbach är en framgångsrik konstnär som har utträttat stora verk och vunnit högt anseende i offentlighetens ögon. (s. 22–23/14–15.) Men som antyds i anslaget är det inte så mycket den yttre, offentliga sfären som den inre, privata världen som utgör förgrunden för händelseutvecklingen. Även om texten är skriven i tredje person singular är det tydligt att den anonyma berättarrösten ligger mycket nära huvudkaraktärens.³⁴ Redan andra meningen ger en

³³ Att Mann i tidig ålder tog intryck från Nietzsches filosofi är väldokumenterat. Se exempelvis Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, s. 14–19. För en genomgående studie över intertexter mellan Nietzsche och Manns tidiga verk, se R. A. Nicholls, *Nietzsche in the Early Work of Thomas Mann* (Berkeley: University of California Press, 1955).

³⁴ En berättarteknik som inom litteraturvetenskapen benämns fri, indirekt stil eller *erlebte Rede*. Se T. J. Reed, *Death in Venice: Making and Unmaking a Master* (New York: Twayne, 1994) s. 27. Denna berättarteknik är vanlig i realistiska romaner och som illustrerande exempel därpå brukar Gustave Flaubert eller Henry James anföras. Kort kan man säga att tekniken går ut på att fokaliseringen tillåts röra sig fritt inom ramen för diegesen; den kan både zooma ut i en allvetande position och zooma in i olika karaktärens medvetande och följa deras inre monologer. I fallen där den allvetande berättaren zoomar in och intar samma position som en av berättelsens karaktärer kan berättaren framstå som ett slags buktalare som låter olika karaktärer komma till tals genom berättarrösten. Den fria, indirekta stilen kan därför få till följd att det stundtals blir svårt eller omöjligt att avgöra vem som talar i texten.

vink om detta eftersom den pedantiska framställningen av protagonistens arbete som just nu kräver ett ”övermått” av försiktighet, varsamhet, noggrannhet et cetera, och som till råga på allt inte heller ger honom någon ro att ta sin outhärliga middagslur, indikerar att det lika gärna kunde ha varit herr Aschenbach själv som talade.

Det är därför tydligt att protagonistens inre affekter är avgörande för att kunna förstå och tolka *Döden i Venedig* eftersom det är de inre affekterna som driver handlingen framåt. Det ska dock tilläggas att gränserna mellan inre och yttre värld är långt ifrån vattentäta vilket innebär att det är näst intill omöjligt att veta var det ena börjar och det andra slutar. Som sagt står det klart redan i andra meningen av novellen att framgångarna och frukterna av Aschenbachs arbete endast är skenbara eftersom den lycka och tillfredsställelse som man kunde väntat sig därav tycks ha uteblivit. Arbetet verkar snarare ha orsakat trötthet och irritation; en ”överretning” till följd av det inre ”producerande maskineri” som driver författaren till utmattningens rand. Inte ens vårluften och den tilltagande värmen tycks lätta upp sinnesstämningen utan snarare trissa upp och tära ännu hårdare på de redan slitna nerverna. Trots att Aschenbach har status av att vara en av sin nations största diktare och trots att hans verk används som ett föredömligt exempel som minsta skolgosse bör kunna recitera utantill, är han inte nöjd.

En möjlig förklaring till detta står att finna i novellens andra kapitel som utgör en kort tillbakablick i författarens tidigare liv.³⁵ I detta kapitel (som motsvarar sidorna 22–30 i den svenska översättningen) framgår att Aschenbachs konstnärliga framgångar har haft ett pris. Det är nämligen i kapitel två det blir som tydligast hur författaren undertrycker en del av sig själv för att kunna framhäva en annan del. Med Adorno skulle man kunna säga att detta utgör en form av naturbehärskning som går ut på att protagonisten förnekar naturen inom sig för att kunna utöva kontroll över den yttre naturen och andra människor. Även om det är lika svårt att avgöra exakt var Aschenbachs inre natur börjar och slutar som det är att dra en absolut gräns mellan inre och yttre värld, kan vi till att börja med konstatera att Aschenbach hämmar sina kroppsliga begär och impulser för att kunna koncentrera all sin livsenergi och tankekraft i de skriftliga tecken som utgör resultatet av hans intellektuella verksamhet. Eller för att tala med Nietzsche: han försummar sitt stora förnuft (*große Vernunft*) till förmån för det lilla förnuftet (*kleine Vernunft*).³⁶

³⁵ Nota bene att den svenska översättningen ej tillämpar den kapitelindelning som återfinns i originaltexten, utan endast återger novellen som ett enda, sammanhängande textflöde.

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter*. Bd 6, *Så talade Zarathustra*, övers. Peter Handberg (Stockholm/Höör: Symposion, 2017), s. 34–35.

Vi har nu uppmärksammat att kontrollen över den inre naturen är oskiljaktig från kontrollen över den yttre naturen och andra människor. I det följande kommer jag att förtydliga sambanden mellan dessa genom att fördjupa mig i Aschenbachs självbehärskning, som i grunden utgör ett förnekande av naturen inom subjektet som Adorno och Horkheimer diskuterar. Denna form av inre naturbehärskning är viktig, dels för att kunna förstå den händelseutveckling som driver novellen framåt, och dels för att kunna förstå de övriga två formerna av naturbehärskning.

Den hårt knutna näven

Att fästa sådan stor vikt vid kroppsliga aspekter kan kanske verka motsägelsefullt med tanke på att skrivandet i första hand är en intellektuell aktivitet. Jag menar dock att den fysiska kroppen inte endast har en avgörande betydelse för att förstå Aschenbachs karaktär och hans konstnärliga skapande, utan att den är helt omöjlig att separera från hans intellektuella förhållanden som sådana. Detta framgår tydligt i kapitel två:

Sålunda redan från ungdomen på alla håll förpliktad att prestera något – något utomordentligt, helt enkelt – hade han aldrig stiftat bekantskap med ungdomens lättja eller sorglösa slarv. När han vid trettiofem års ålder insjuknade i Wien, yttrade en fin iakttagare om honom i ett sällskap: »Ser ni, Aschenbach har från första stund bara levt så« – och talaren slöt vänstra handens fingrar till en knytnäve – »aldrig så här« – och han lät den öppna handen lojt hänga ner från stolens armstöd. Detta stämde; och det tappert-moraliska däri var att han till sin natur var allt annat än robust och bara kallad men egentligen inte född till anspänningen. (s. 23/15.)

Vid en första anblick fungerar den hårt knutna näven här som en illustrativ bild eller rentav en metafor för Aschenbachs karaktär: en rastlös människa som aldrig tillåtit sig själv vilans planlösa tillvaro och som ständigt känt prestationskravens piska i ryggen. Men allteftersom texten fortskrider, desto bättre förstår man att handen är någonting mer än enbart en metafor utan bokstavlig eftersom Aschenbachs yttre gestalt är omöjlig att separera från hans inre karaktär på samma sätt som inga intellektuella tankeprocesser helt och hållet kan separeras från den kropp som härbärgerar dem. Huruvida den spända handen är en orsak till eller en verkan av ett pliktfyllt begär att få skriva spelar inte så stor roll. Poängen är att även om de litterära verk som utgör resultaten av Aschenbachs arbete alltid är separerade från sin upphovsman, är och förblir skrivakten en kroppslig aktivitet eftersom det i slutändan måste finnas en hand som för pennan över pappret. Som framgår av citatet ovan är handen i Aschenbachs fall inte direkt rofyllt avslappnad utan överspänd.

Begäret och lusten att få skriva är med andra ord inte helt entydig eftersom det finns delar av subjektet – i det här fallet en hand – som bokstavligen talat håller emot. Konstutövandet självt, själva betingelsen för Aschenbachs alla litterära alster, är uppenbarligen genomsyrat av motsättningar och *dissonanser* eftersom den järnhårda, rena viljan som driver honom att skapa, tar spjärn mot en lika stark motvilja och motsträvighet. Denna ambivalens, som enligt Adorno utgjorde det modernas signum, har här en dubbel funktion eftersom den medvetandegör en sinnlig lust, om än på ett negativt sätt: genom att förvandla lusten till smärta.³⁷ Istället för möjlighet framställs kroppen, det vill säga den andra, oskiljaktiga delen av Aschenbachs jag, som en boja, ett hinder som måste övervinnas. Att skrivakten blir så oerhört vanskelig beror på att det inte finns någon som helst proportion mellan den arbetsbörda som talangen och äregirigheten belastar Aschenbach med och de ”svaga skuldror” som tvingas upprätthålla det inre producerande maskineriet dag ut och dag in. Därmed måste kroppen tvingas och härdas för att kunna genomleva de arbetstimmar som utgör merparten av konstnärens arbetsdag. Dessa inleds i ottan då Aschenbach stiger upp och börjar morgonen med att duscha bröstkorg och rygg i kallvatten. Efter det lilla stålbadet sätter han sig vid skrivbordet och börjar peta ned tecken efter tecken över det vita arket, i skenet från ett par höga vaxljus som brinner i silverljusstakar. (s. 24/16.)

Att detta under av disciplin, arbetsmoral och självbehärskning återspeglas i huvudkaraktärens yttre gestalt i form av muskelspänningar är inte särskilt förvånande. Inte heller är det särskilt förvånande att hans kropps-konstitution som redan i unga år visade anlag för bräcklighet inte alltid klarar av att leva upp till de stränga krav som sinnet befodrar, vilket yttrar sig genom sviktande hälsa. Denna motsättning mellan kropp och sinne, eller mellan vad Adorno och Horkheimer skulle ha kallat för tänkande subjekt och inre natur, är så uppenbar att den knappast behöver påpekas. Vad som däremot komplicerar saken är tvetydigheten, inte inom karaktären Aschenbach eller ens i den skrivakt som konstituerar hans skapande, utan i novellens själva framställning, det vill säga i beskrivningen av honom. Att det finns någonting självmedvetet reflekterande i berättartonen är tydligt eftersom den är genomsyrad av den berömda mannska ironin.³⁸

³⁷ Adorno, *Estetisk teori*, s. 29.

³⁸ Att ironin som grepp kan fungera som ett sätt att öka distansen till det framställda har visats i otaliga litteraturvetenskapliga studier. När det gäller den mannska ironin i synnerhet har det hävdats att distansen kan fungera som ett kritiskt grepp såtillvida att den implicit bidrar till ett ökat självmedvetande. Den mest ingående studien i ämnet är Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns* (München: Carl Hanser Verlag, 1966). Se särskilt kapitel 2, ”Aufklärung durch Ironie”, s. 120–123.

Som jag förstår saken är det allra mest ironiska i det här fallet att hindret som de somatiska impulserna uppställer för författaren också är den kreativa källa som gör skrivakten meningsfull över huvud taget. Smärtan i sig är inte entydig, utan det ligger också någonting njutningsfyllt, någonting masochistiskt i att undertrycka det som skulle uttryckas och att gräva i såret med pennspetsen. Det är med andra ord ingen slump att Aschenbachs Lieblings-ord är *durchhalten* – att härda ut, eller bättre sagt: att *hålla* ut. (s. 24/15.) Att förneka naturen inom subjektet bör därför i det här fallet inte enbart förstås i negativa termer, som en förlust. Tvärtom kan nedgörandet av detta okända, gåtfulla andra också fylla konstnären med en kraft och energi som spär på och trissar upp striden mot de somatiska impulserna ytterligare, i en självgenererande spiral. Jag kommer i det följande att fortsätta nysta i denna spiral för att se vart vi hamnar.

Självuppoffring

Motsättningen mellan kropp och sinne, mellan somatiska impulser och medvetet styrda handlingar är som nyss framgick inte endast ett hinder utan också en drivkraft för Aschenbachs konstnärliga skapande. Att det ligger någonting djupt motsägelsefullt i detta blir tydligt genom berättarröstens sätt att öppet reflektera över denna motsättning. Detta är som sagt en del av den mänskliga ironin. Som framgick av blockcitatet på sidan 20 ovan (hämtat från s. 23 i den svenska översättningen och s. 15 i den tyska) verkar både den anonyma berättaren och Aschenbach själv betrakta det som någonting ”tappert-moraliskt” att arbeta i strid med fysiska förutsättningar, som om kroppsliga plågor vore ett nödvändigt ont som varje konstnär måste genomlida, som om det låg någonting ärofyllt i att tukta kroppen och transformera självet till ett offer på konstens altare så länge uppoffringen sker med tålmodighetens och värdighetens högt burna huvud.

Att kroppen och den egna hälsan inte endast måste tuktas utan till och med *offras* för konstens skull framgår ännu tydligare av Aschenbachs sätt att likställa sitt eget liv med sankt Sebastians öde. Enligt den medeltida legenden ska Sebastian ha varit en ung man som genom ett gudomligt ingripande överlevde en arkebusering. Den helige Sebastian brukar därför avbildas med kroppen genomträngd av pilar och kan därmed sägas förkroppsliga martyren som i kraft av sin religiösa övertygelse utstår och övervinner oerhörda kroppsliga plågor. Till saken hör att sankt Sebastian dessutom har utgjort en ikon för manlig homosexualitet vilket i det här fallet korresponderar mot de passioner och lidelser som mot slutet av novellen blir protagonistens död.

Som läsaren kommer att märka längre fram kretsar det homosexuella motivet i novellen emellertid lika mycket kring det konstnärliga skapandet som kring sexualiteten som sådan. Vi har därmed lyckats identifiera ännu en dissonans: Eftersom Aschenbachs konstutövande möjliggörs genom fysisk underkastelse och passivitet verkar konstnärsrollen i det här fallet gå stick i stäv med det maskulina ideal som 1800-talets patriarkala borgerskap hade definierat. Att vara en ”manlig konstnär” framstår därmed som en *contradictio in terminis* och det homoerotiska motivet som för övrigt är återkommande i Manns romaner och noveller skulle därför kunna – och har – tolkas som en vilja till kreativitet, det vill säga ett textuellt begär snarare än ett sexuellt begär.³⁹

Det brutala undertryckandet av kroppsliga signaler har säkerligen sin genealogi i kristendomens förakt för köttet, men i *Upplysningen dialektik* påpekar Adorno och Horkheimer emellertid att människans uppoffring av den egna kroppen i första hand bör förstås som en verkan av en upplysningsprocess.

Poängen är bara att det mytologiska skikt i vilket jaget framträder i form av ett självoffer inte så mycket representerar någon ursprunglig folkreligiös uppfattning som mytens integration i civilisationsprocessen. I klasshistorien har jagets aversion mot offer utvecklats parallellt med en uppoffring av jaget, eftersom ett förnekande av naturen inom människan varit priset för ett herravälde över den yttre naturen och andra människor. Just i detta förnekande, som utgör kärnan i all civilisatorisk rationalitet, ligger också fröet till den seglivade mytiska irrationaliteten: genom att det som är natur inom människan förnekas blir inte bara den yttre naturövertagningens utan också den egna livets ändamål förvirrat och oklart.⁴⁰

Att denna offerlogik, där människan ger upp sin inre natur för att kunna uppnå herravälde över den yttre, utgör ett rent och skärt vansinne beror på att det som människan hoppades uppnå genom naturbehärsningen – självbevarelse – uppnås på bekostnad av samma liv som skulle bevaras och befrias. Enligt Adorno och Horkheimer är detta slags nollsummespel särskilt påtagligt i det moderna, senkapitalistiska samhället även om tendensen som sagt går att urskilja redan hos Homeros.⁴¹

När det gäller Aschenbach har jag redan konstaterat att de yttre framgångarna har uppnåtts till priset av en inre försakelse. Alla dessa motsättningar och dissonanser som inte endast präglar hans liv utan lika mycket hans kreativa skapande, bidrar till att göra skrivakten till

³⁹ Andrew J. Webber, ”Mann’s man’s world: Gender and sexuality”, *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Ritchie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 65–66.

⁴⁰ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 70.

⁴¹ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 70–71.

någonting näst intill outhärdlig eftersom det som offras i skrivandets namn är förutsättningen för densamma. Eftersom en författare alltid skriver med kroppen vare sig hen vill det eller ej, kommer det textuella resultatet i det här fallet att präglas en märklig dubbelhet, ett slags janusansikte som i samma gest kväver och syresätter genom att undantränga det som skulle uttryckas. Smärtan och skrivkrampen kommer därför att bli desto ihärdigare ju längre det hela fortskrider. Den promenad som utgjorde novellens inledning kan betraktas som en paus och en resignation inför den inre strid som dagligen utspelar sig vid Aschenbachs skrivbord, dock inte i syfte att få ett slut på kampen, utan snarare för att samla kraft för att fortsätta. Som vi strax kommer att märka ger pausen dock Aschenbach ett andrum som ger den inre naturen tillfälle att byta taktik.

Men innan vi börjar analysera det ögonblicket i novellen skulle jag här vilja hävda att dubbelheten som härmed har påvisats springer ur en annan seglivad myt som man än idag kan stöta på. Detta att Aschenbach både lider och njuter av att skriva – detta att både vilja och inte vilja på en och samma gång som utgjort grogrunden för så mycket existentialistisk ångest – i kombination med ironin som genomsyrar berättartonen, indikerar att författaren dessutom är mycket väl medveten om allt detta själv. Motsättningen springer nämligen ur myten om att konstnären måste lida för att kunna skapa. Att kopplingen mellan sjukdom och geni är ett återkommande tema i Manns oeuvre och att detta utgör ett arv från en romantisk tradition som går via Novalis, Heine och vidare fram till Nietzsche har hävdats av T. J. Reed.⁴² Enligt denna tradition skulle sjukdomen inte vara ett tecken på dekadens utan tvärtom själslig förfining som kunde bana väg för konstnärlig transcendens och extas. Det ska dock tilläggas att det finns mer att säga om saken i det här sammanhanget eftersom *Döden i Venedig* tydligt refererar och alluderar på Platons *Faidros* där själsliga sjukdomstillstånd som vansinne eller *mania* (μανία) sammankopplas med en gudomlig ingivelse, det vill säga ett slags transcendent tillstånd som inte entydigt har en negativ innebörd.⁴³ Dessa klassiska influenser kommer att diskuteras närmare längre fram.

Kort vill jag bara påpeka att sjukdomen precis som det kroppsliga och själsliga lidande som är en oskiljaktig del av Aschenbachs konstnärskap med stor sannolikhet hänger ihop med det brutala undertryckande av den inre natur som redan har påvisats ovan. Att dessa lidelser och kval får en mytisk dimension beror emellertid inte på att de springer ur ett orubbligt, ödesmättat *fatum*. Precis som Susan Sontag har hävdats har sådana vidskepliga förhållningssätt där fysiska krämpor tolkas som metaforer, i själva verket sin grund i en bristande kännedom i

⁴² Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, s. 18.

⁴³ Platon, *Faidros, Skrifter*. Bok 2, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2001), s. 329–330.

sjukdomens natur och fysiologiska orsak. Så vore till exempel Adrian Leverkühns senare musikstycken otänkbara utan hans syfilis.⁴⁴ Och precis som Adorno och Horkheimer har hävdad grundar sig detta främlingskap inför kroppen i just den separation mellan natur och människa som människan har känt sig nöd att upprätta för att kunna utöva makt över den. Eftersom separationen gör att det tänkande subjektet kommer längre bort från det tänkta objektet kommer detta slags fortskridande tänkande oundvikligen att resultera i alienation.

Människorna betalar sin ökade makt med ett växande främlingskap inför det de utövar sin makt över. Upplysningen förhåller sig till tingen som diktatorn till människorna. Han känner människor i den mån han förmår manipulera dem. Vetenskapsmannen känner tingen i den mån han förmår framställa dem. På så vis blir deras »i sig» ett »för honom».⁴⁵

Detsamma gäller kroppen som i Aschenbachs fall reduceras till ännu ett ting som måste tuktas för de högre ändamålets skull. Den dialektiska rörelsen däri är att ju mer människan försöker kontrollera och bemästra tingen, desto vanmäktigare kommer hon att framstå inför den. I fallet med den mänskliga kroppen, framställs den i novellen inte sällan som om den levde ett ”eget liv” bortom subjektets kontroll, trots att den i själva verket är en integrerad del av subjektet eftersom subjektiviteten lika lite som konsten skulle kunna existera utan den.

I förbifarten kan det vara värt att påpeka att exakt samma separation också ligger bakom den psykoanalytiska teorin om det undermedvetna eftersom psykoanalysen som sådan knappast skulle ha varit möjlig utan den reifikationsprocess som med nödvändighet följer av den upplysning som diskuterades inledningsvis. Eftersom den klassiska psykoanalysen byggde på att könsdriften isolerades från alla andra biologiska drifter, var det alltså själva separationen mellan kropp och sinne som vid ett visst historiskt ögonblick gjorde det möjligt att observera människans undermedvetna begär som ett fenomen för sig. ”Upptäckten” av det undermedvetna grundade sig i en hypostasering av sexualiteten snarare än sexualiteten som sådan, vilken givetvis är lika otillgänglig som det Adorno benämnde första natur.⁴⁶

Könsdriften kan därför lika lite som all annan natur förstås som en ahistorisk konstant och den sexuella erfarenheten – liksom även könsidentiteten – utgör precis som Foucault har visat en historisk artefakt.

⁴⁴ Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar, Straus och Giroux, 1978) s. 37–39.

⁴⁵ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 25.

⁴⁶ Adorno, *Estetisk teori*, s. 232. Jfr. Jameson, *Det politiska omedvetna: Berättelsen som social symbolhandling*, s. 95–98.

Eftersom människan som sagt saknar tillgång till första natur – både den inom sig och den yttre – är det viktigt att understryka att alla dessa aspekter, på samma sätt som Aschenbachs konstnärliga skapande, ständigt utspelar sig i skärningspunkterna mellan kropp och sinne. Av detta skäl är det helt omöjligt att med säkerhet avgöra var naturen börjar och var subjektet slutar, på samma sätt som det är omöjligt att med säkerhet kunna säga vad naturen kunde ha varit eller vad den skulle kunna bli om det mänskliga subjektets förhållande till den hade sett annorlunda ut. Anledningen till att jag understryker detta är för att undvika att förväxla den andra natur som människan har utvecklat med den första. Även om människan kanske aldrig kommer att kunna lära känna det som Kant skulle ha kallat för naturen i sig, skulle Adorno förmodligen hävda att det trots allt är möjligt att komma de okända djupskikt i människosjälens som Novalis intresserade sig för ett steg närmare genom att erkänna tänkandets skuld till det tänkta.

Jag vill därför hävda att konstnärens lidande inte är nödvändigt för att kunna skapa, utan bara ett sätt bland andra sätt att skapa som har varit kännetecknande för det moderna konstverket. Jag vill dock precis som Flodin ger uttryck för i sin avhandling, tro att en försoning mellan människan och naturen, mellan kropp och sinne, är möjlig och att det är möjligt att få ett slut på det lidande som människans destruktiva förhållande till naturen orsakar.⁴⁷ En sådan eventuell försoning förutsätter att människan erkänner sitt beroendeförhållande till naturen, både den inre och den yttre. Det finns givetvis olika tolkningar av hur Adorno såg på en sådan försoning, men som jag förstår saken menade han att upplysningen är en irreversibel process eftersom den intensifierade naturbehärsningen går hand i hand med ett medvetandeförhöjande. Mycket kortfattat innebär detta att ju mer naturen förnekas, desto mer ökar lidandet, och desto mer lidandet ökar, desto medvetnare blir människan om naturen och sina egna fysiologiska gränser. Konsten, som har potential att uttrycka detta lidande, är en del av denna medvetandeförhöjning. Något återvändande till ett tidigare stadium i upplysningsprocessen är därför inte möjligt, dels eftersom det är omöjligt att återuppliva den natur som en gång existerat; dels för att det är omöjligt att återgå till ett tidigare medvetandestadium.

Kort sagt är Adorno inte ute efter att avvisa tänkandet som sådant, utan snarare efter att upprätta ett annat slags tänkande, ett tänkande som bygger på ett annat förhållningssätt till det tänkta. Precis som Flodin skriver bygger ett sådant tänkande på att människan erkänner sitt beroende till naturen, vilket hon illustrerar genom ett citat av Adorno: ”[v]i är egentligen inte

⁴⁷ Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, s. 160–161.

längre själva ett stycke natur i det ögonblick vi märker, i det ögonblick vi erkänner att vi är ett stycke natur.”⁴⁸ Att erkänna naturens betydelse är därför varken en regression eller en progression utan snarare progressivt; det innebär varken ett framsteg eller ett bakslag utan snarare en djupare form av upplysning. Med tanke på de fruktansvärda inre slitningar som plågar Aschenbach kan man väl bara hoppas att ett sådant erkännande skulle innebära att människan slipper gå i strid med den yttre naturen eller offra sin inre natur för att sedan behöva kompensera det hon upplever som en fysisk svaghet med ett övermått av andlig styrka.

Klassicismen

Vi har nu konstaterat att Aschenbachs konstutövande grundar sig i en självuppoftning, men vi har ännu inte utrett syftet med offret i någon större utsträckning, det vill säga vilket högre ändamål konstnärens självplågeri är tänkt att tjäna. Som sagt har uppoffringen av den inre naturen varit ett pris som människan har känt sig tvungen att betala för att kunna uppnå kontroll över den yttre naturen och mellanmänniska relationer. Men i novellen framgår också att Aschenbach vill någonting mer än så: Han vill uträtta någonting ”enastående”, ett ”stordåd” och han har en dragning åt det ovillkorliga, det ”absoluta” (*unbedingte*). (s. 27/18.)

Det bör tilläggas här att även om offret är ett uttryck för mytisk irrationalitet, understryker Adorno och Horkheimer att offret också innefattar ett element av rationalistisk beräkning, det vill säga att det också finns ett moment av upplysning i själva offerhandlingen eftersom den motiveras av en transaktion där förlusten på sikt väntas kompenseras med en vinst. Under förmodern tid offrade människor för att blidka gudarna i hopp om att förbättra oddsen för en gynnsam framtid. Den arkaiska offerriten var därmed ett sätt för människan att försöka uppnå kontroll över naturen, dock inte genom att gå i strid med naturkrafterna, utan genom imitation, genom *mimesis*. Detta är vad som sker exempelvis när schamanen försöker besvärja naturen genom att vända sig direkt till den, på samma sätt som trollkarlen eller medicinmannen försöker likna demonerna och de onda andarna i syfte att skrämja eller blidka dem.⁴⁹

Trolleri och magin är förvisso lögn och bedrägeri, men trollkarlen och schamanen erkänner åtminstone makten hos de objekt eller den natur de försöker efterlikna. Som framgick i

⁴⁸ Svensk översättning av Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, s. 123. I original: ”[w]ir sind eigentlich in dem Augenblick nicht mehr selber ein Stück der Natur, in dem wir merken, in dem wir erkennen, daß wir ein Stück Natur sind.” Theodor W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, Abt. 4, Vorlesungen, Bd 10, *Probleme der Moralphilosophie* [1963], red. Thomas Schröder (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996) s. 154.

⁴⁹ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 25–26.

föregående avsnitt ovan skulle man därför kunna säga att den förmoderna människan i vissa avseenden hade ett sundare eller respektfullare förhållande – en respekt som förmodligen grundade sig i fruktan – till naturen än det rationalistiska, kyligt kalkylerande, moderna subjektet där människans släktskap och stundtals upplevda identitet med naturen avfärdas som antropomorfism.⁵⁰ Denna resignation inför naturmakterna är vad som utmärker den odysseiska listen enligt Adorno och Horkheimer såtillvida att subjektet anpassar sig efter naturen och ger sken av att följa de spelregler som naturmakterna har satt upp med avsikten att bryta dem för att på sikt kunna upplösa och begränsa gudomens makt. I fallet med Odysseus sker detta dock till priset av att den omedelbara lyckan ständigt måste skjutas på framtiden: han måste avstå från att äta av lotusfrukten, han måste hålla tillbaka impulsen att följa sirenernas sång, et cetera.⁵¹ Detta är också exakt vad offret syftar till: att göra avkall på nuet för framtidens skull.

När det gäller *Döden i Venedig* har det i sekundärlitteraturen ofta hävdats att det högre ändamål som Aschenbach hoppas kunna uppnå i utbyte mot sitt offer är ett klassicistiskt ideal. Detta har motiverats dels genom Aschenbachs upphöjande av den antika kulturen och traditionen, dels genom stilanalyser där man har kunnat påvisa att novellen imiterar den grekiska traditionen, exempelvis genom att i vissa passager tillämpa hexametriskt versmått, genom efterbildning av Goethes klassicistiska stil, genom de explicita referenserna till Plutarchos och Platon eller genom alluderingen på poeten August von Platen. Vi kommer ha anledning att återkomma till dessa klassicistiska element i novellen längre fram, men innan dess vill jag helt kort nämna att de flesta stilanalyser som jag har hunnit läsa under detta arbetes gång tenderar att blanda ihop novellens utformning med biografiska uppgifter genom att sätta likhetstecken mellan författarens påstådda intention att vilja återuppliva klassicismen och det faktiska verkets betydelse. Min poäng här är att det är lika vanskligt att som Richie Robertsson kalla Aschenbach för en klassicistisk författare som det vore att kalla *Döden i Venedig* för en klassicistisk novell.⁵²

När gäller klassicismens stilideal av harmoni och symmetri har Adorno velat tolka detta som ett uttryck för ett mänskligt behov att vilja tämja naturen. Paradexemplet här är 1600- och 1700-talets trädgårdar där träd och buskar tvingas ge efter för trädgårdsmästarens sax för att formas till perfekta, geometriska objekt. Dessa trädgårdar betecknar en fas i

⁵⁰ Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, s. 31–32.

⁵¹ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 73–75.

⁵² Richie Robertson, ”Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*”, *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Richie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 95–97.

upplysningsprocessens historia då naturen fortfarande upplevdes som skrämmande och därför måste bemästras genom att underkastas en uppsättning på förhand givna regler.⁵³ Dessa regler härleds som bekant ur positivistiska eller så kallade ”hårda” vetenskaper som exempelvis matematik. I Aschenbachs fall är det dock tydligt att de former som författaren med stor möda försöker piska in både i liv och verk har mer gemensamt med det som Platon kallade för *idea* (ἰδέα).⁵⁴ Detta ideal är vad som motiverar upphöjandet av abstrakt tänkande över sinnlig erfarenhet; av *theoria* över *aisthesis*.

Problemet är bara att den abstrakta formen alltid måste konkretiseras i ett fysiskt material för att kunna framträda över huvud taget. Detta problem är det som ytterst motiverar Aschenbachs stundande livskris som driver honom ut på promenaden den där eftermiddagen i maj där texten börjar. Alla ihärdiga försök och uppoffringar som författaren har gjort för att uppnå och renodla det klassicistiska ideal han eftersträvar i sitt skapande tycks slutligen ha nått en yttre gräns. Eftersom renodlingen av formen har skett på bekostnad av den substans som gör det möjligt att förverkliga den, på samma sätt som skrivakten har bedrivits på bekostnad av den kropp som förutsätter den, har det konstnärliga skapandet nått en vägs ände som tömt verken på mening. Detta beror på att formen i sig är tom, en ihålig hylsa och hölje som är fullkomligt likgiltig inför sitt eget material.

Och har inte formen två ansikten? Är den inte moralisk och omoralisk på en gång – moralisk som resultat av och uttryck för disciplin, däremot omoralisk och rentav moralvidrig i den mån den av naturen i sig innesluter moralisk likgiltighet, ja egentligen strävar efter att böja moralen under sin stolta och oinskränkta spira? (s. 28/20.)

Det är denna kusliga ihållighet som så småningom driver författaren att lämna München och bege sig ut på en resa. Denna reslust väcks under slutet av ovan nämnda promenad då vissa yttre tilldragelser triggar igång någonting i Aschenbachs inre som i sin tur får en inre vision av en sublim, ”tropisk sumpmark” (s. 18/10.) att framträda för Aschenbachs inre syn.

Det finns inte tid att utforska denna inre vision närmare här, trots att den är av stort intresse för denna uppsats syfte eftersom detta tropiska naturlandskap mycket väl skulle kunna tolkas som ett uttryck för författarens inre natur. Att denna inre natur inte kan framträda i sig, utan endast en representation som säger lika mycket om det subjekt som det förmedlas genom som om naturen i sig. Detta förstärker tesen att vi inte har tillgång till någon första natur och att bilden av naturen alltid är en förmedling som möjliggörs i skärningspunkterna mellan natur

⁵³ Adorno, *Estetisk teori*, s. 100.

⁵⁴ Platon, *Staten, Skrifter*. Bok 3, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2003), s. 287.

och kultur. Detta blir desto tydligare så snart Aschenbach beger sig på sin resa som också kan tolkas som en dialektisk motreaktion på den stränga klassicism som här utforskas i detta avsnitt. Det är denna motrörelse som jag ämnar undersöka närmare i följande avsnitt.

Intermezzo

En båtfärd över Adriatiska havet (vatten)

Resan till Södern

Det är tydligt att Aschenbachs resa söderut är menat endast som ett tillfälligt avbrott i den annars så inrutade tillvaron. Resan är tänkt att bryta upp ett mönster som tidigare fungerat som ett verktyg för att strukturera konst och liv, men som med tiden har tömts på mening och till sist förvandlats till en tvångströja. Försöket att plocka av sig tvångströjan och kasta de dagliga rutinerna över bord hindrar dock inte att resan måste planeras in i minsta detalj. Hela två veckor behöver Aschenbach för att kunna förbereda sig inför uppbrottet. Att han har för avsikt att vara borta endast under en begränsad tidsrymd framgår av att han beordrar sina tjänare att ställa i ordning hans lantställe uppe i bergen för inflyttning inom fyra veckor. (s. 30/22.) Man skulle därför kunna säga att resan har en karnevalisk karaktär eftersom den syftar till att ställa livet på ända under fyra veckors tid, för att sedan återgå till vardagen och den gamla ordningen.⁵⁵ Avsikten med utsvävningen är därför inte att bryta med den inrutade tillvaro helt och hållet, utan endast att försöka injicera ny energi genom att ruska om och damma av hela systemet i grunden, för att på sikt kunna fortsätta i samma hjulspår.

Så kommer det sig att Aschenbach en dag mellan mitten och slutet av maj månad, lämnar München och beger sig med ett nattåg till Trieste. Där stannar han i tjugofyra timmar innan han far sjövägen mot kuststaden Pula i Istrien för att slå sig ned på en ö i Adriatiska havet som aldrig nämns vid namn.⁵⁶ Dock utan att finna någon ro. Regn, tung luft och en småstadsaktig, instängd österrikisk hotellmiljö gör det omöjligt för honom att tro att han har nått målet för sin resa. Rastlöst börjar han studera tidtabellerna för olika båtförbindelser, men det är svårt att veta vart man ska när det man letar efter bara är en negation av allt man är och allt man känner till. Det Aschenbach söker är det ”främmande och relationslösa”. (s. 31/22.) Och så denna längtan till havet som så ofta återkommer i Manns romaner. Aschenbach älskar havet ”av djupa skäl”:

⁵⁵ Som vi kommer att märka längre fram hänger de karnevaliska inslagen i novellen ihop med skrott och folklig kultur i opposition till finstämd, borgerlig kultur – en opposition mellan högt och lågt som har många likheter med den medeltida kultur som Mihail Bachtin har utforskat. Jfr. Michail Bachtin, *Rabelais och skrottets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, övers. Lars Fyhr (Gräbo: Anthropos, 2007), s. 14–15.

⁵⁶ Istrien, som sedan 1991 är delat mellan Kroatien och Slovenien, tillhörde på Aschenbachs tid det österrikiska kejsardömet. I den svenska översättningen av novellen skrivs kuststaden Pula av okänd anledning ”Pola”.

av en längtan efter vila hos den hårt arbetande konstnären som vill fly från fenomenens anspråksfulla mångfald till det enkla och oerhörda bröst; av en förbjuden, mot hans uppgift klart stridande och just därför förförisk dragning till det osplittrade, måttlösa, eviga till intet. (s. 51/42.)

Att havet står för någonting gränslöst och entydigt som hänger ihop med en särskild estetisk erfarenhet kommer att bli uppenbart längre fram.

Till slut verkar det dock som att Aschenbach hittar sin slutdestination. Berättarrösten fortsätter: ”Om man på en enda natt ville nå det ojämförliga, det sagolikt avvikande, vart för man då? Men det var klart.” (s. 31/23.) Man far till Venedig. Staden Venedig representerar här en motpol till München, vilket är lätt att föreställa sig rent konkret eftersom Venedig är en hamnstad som är omgärdad av vatten medan München ligger i inlandet och har nära till bergen. Att Venedig dessutom är genomkorsad av kanaler och snirkliga, trånga gränder medan München är genomkorsad av raka, breda boulevarder och avenyer i Haussmanns anda gör kontrasten desto tydligare. Som vi kommer att märka längre fram utgör Venedigs arkitektur och stadsplanering en viktig komponent i novellens narrativ eftersom stadsrummet ofta tycks förkroppsliga själva gåtan eller hemligheten som Aschenbach är ute efter att, om inte lösa, så åtminstone få komma i närheten av.

Platsen Venedig tycks utlova någonting som Aschenbach omöjligen kan finna i sin invanda hemmiljö. Att detta dunkla och ogenomträngliga ”någonting” här representeras och förkroppsligas både i temporära och spatiala avseenden av det trånga och smutsiga, medeltida stadsrum som konstituerar staden både som plats och som minnesmärke är uppenbart. Som påpekats i sekundärlitteraturen finns det kopplingar mellan Aschenbachs föreställning om platsen Venedig och den inre vision som nämndes i föregående avsnitt, i episoden när Aschenbachs reslust väcks till liv. Det har framhållits att det knappast kan vara en slump att protagonisten reser till en stad som är byggd på en lagun och vars grund lades och stärktes upp under 400-talet genom att bosättarna lät driva ned träpåkar i den gytjiga marken.⁵⁷ Det ligger därför nära till hands att dra paralleller mellan Venedigs som plats och den pulserande, tropiska sumpmark som framträder i Aschenbachs fantasi i slutet av kapitel ett, men även till distinktionen mellan *Kultur* och *Zivilisation* såtillvida att Venedig här representerar någonting mytiskt irrationellt medan München står för det ordnade, civiliserade.

I den bemärkelsen skiljer sig hans reslust inte nämnvärt från den reslust som än idag årligen driver miljontals européer att bege sig till olika exotiska turistmål världen över i syfte att koppla bort vardagen och vila upp sig under några veckors tid innan de återvänder till

⁵⁷ Se Robertson, ”Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*”, s. 48.

vardagen. Jag kommer nu att titta närmare på själva representationen och föreställningarna om Venedig, både vad gäller platsen och själva namnet Venedig. Vi börjar med namnet.

Språkets potential

Att den inre vision som bröt fram i samband med Aschenbachs väckta reslust kan förstås som en reaktion på den stränga självdisciplin som författaren i årtal utövat mot sig själv har redan nämnts. Genom att förnuftet separerar sig själv från den egna kroppen blev det möjligt för subjektet att utöva en viss kontroll över objekten som omger henne, men till priset av en distans som ledde till alienation. I det här avsnittet kommer jag att fokusera på den nya erfarenhet av tingen som alienationen ger upphov till och som kan betraktas som en reaktion på klassicismen. Som redan antytts kan Aschenbachs väckta reslust förstås just som en sådan reaktion eftersom de regler som i årtal har styrt hans konstutövande tycks ha uttömts på mening och blivit till ihåliga former som existerar för sin egen skull snarare än för det stoff eller material som formen behöver för att kunna existera över huvud taget.

Språket i sig är ett exempel på en sådan form som diskuterades i föregående avsnitt, eftersom dess funktion är att inordna de konkreta tingen och fenomenen i meningsuppbyggnader och satser enligt vissa grammatiska regler. Problemet är bara att språket tenderar att tvinga in ting och fenomen i konformitet eftersom ett begrepp aldrig kan uttömma objektet i sin helhet, det vill säga låta det icke-identiska uppgå i en identitet. Detta beror på att språket, liksom själva tänkandet, endast kan identifiera genom att ställa saker i relation till varandra. Men genom att systematisera tingen och ställa var sak och vart fenomen i relation till alla andra saker och fenomen tenderar språket samtidigt att reducera det enskilda objektet – och även varje subjekt eftersom subjektet också är indraget i olika språkliga diskurser. Språket skär därför bort allt som är inkommensurabelt, det vill säga det som är unikt med varje enskilt ting och fenomen.⁵⁸

Ett exempel på detta är språkets minsta meningsbärande beståndsdel, nämligen begreppet. Genom att inordna ett föremål under ett begrepp kan språket framhålla hur föremålet förhåller sig till andra föremål i världen, det vill säga vad för slags ting föremålet är ett exemplar av. Detta är ett sätt att framhäva föremålet *kvantitativt*, genom att visa hur föremålet liknar eller inte liknar andra föremål. Däremot tenderar föremålets *kvalitativa* egenskaper, det vill säga de partikulära enskildheter som utmärker varje föremål i sin specificitet, att gå om intet när saker och ting inordnas under begrepp. Språket tenderar helt enkelt att likställa allting med allting så

⁵⁸ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 28.

att världen framstår som en enda sammanhängande och gripbar massa. Precis som Flodin understryker är det dock viktigt att komma ihåg att denna språkliga reduktion inte har sin grund i språket i sig. Den tilltagande grad av abstraktion som följer när det betecknande glider längre och längre ifrån det betecknade har sin grund i hur språket används, det vill säga för vilka syften och i vems intressen. Begreppet i sig behöver därför inte vara abstrakt per definition, utan tvärtom har språket också potential att kunna förmedla det som överskrider den språkliga begreppsapparaten – ett överskridande som ofta förbundits med poesin. Det är alltså möjligt att med hjälp av begreppet träda utöver begreppet, enligt Adorno.⁵⁹ Enligt Adorno är konsten helt enkelt en sfär där föremålen och fenomenen tillåts framträda såsom de faktiskt är i sig själva, bortom människans språkliga uppfattning om dem.

Romantiken

För att återgå till Aschenbachs längtan efter det ”främmande” och det ”ojämförliga” skulle jag här vilja hävda att den klassicistiska stilen har lett in i en återvändsgränd som har väckt ett begär hos författaren att komma åt det som faller utanför de språkliga begrepp och grammatiska syntaxer som utgör hans arbetsredskap. Språkets meningsbärare tycks ha uttömts på mening och konstnären vill nu återvända till det omedelbara, oförmedlade som han ser som sin uppgift eller sitt kall att förmedla. För att återigen göra skrivakten meningsfull, ser sig konstnären tvungen att lämna skrivakten åt sidan för att fundera över vad det egentligen är som skrivakten ska tjäna till. Faktum är ju att konstnärsyrket skiljer sig från de flesta andra yrken eftersom de texter som en författare har till uppgift att producera inte endast förmedlar verkligheten såsom den är, utan lika gärna såsom den inte är eller såsom den skulle ha kunnat vara.

Jag vill dock betona här att detta omedelbara, oförmedlade som språket har potential att kunna förmedla, inte bör förstås som något autentiskt eller ursprungligt som föregår några artificiella eller konstruerade språkliga yttringar. Konstnärens väckta begär efter det främmande, icke-identiska bör snarare förstås som början på en ny fas i en upplysningsprocess där graden av naturbehärskning har stegrats ytterligare. Om 1600- och 1700-talets klassicism betecknade en fas i upplysningens historia då människan fortfarande upplevde skräck inför naturen, vilket återspeglade sig i konstnärliga yttringar genom att materien underkastades bestämda former och regler, betecknar 1800-talets romantik en fas då skräcken börjar avta i takt med att människans inflytande över naturen får helt nya

⁵⁹ Jfr. Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, s. 35–40; 50–51.

dimensioner. Industrialisering och urbanisering innebär intensifierade påfrestningar för naturen samtidigt som distansen mellan människa och natur ökar ytterligare. Adorno skriver att naturromantik endast är möjligt i tider då människan inte längre upplever skräck inför naturkrafterna: "[u]nder de perioder då naturen träder emot människan såsom något övermäktigt finns ingen plats för det natursköna".⁶⁰ Det är endast när naturen upplevs som tämjd eller kvävd under civilisationens framfart som människan känner ett behov av att försvara eller bevara den. Romantikens faiblesse för naturtillståndet där vildvuxen, oansad grönska upphöjs till ideal, är ett uttryck för att människans reella inflytande över naturen är total.

Problemet är bara att ett återvändande till något ursprung eller autentiskt naturtillstånd inte är möjligt eftersom föreställningen om ett sådant tillstånd ingenting annat är än just en föreställning som utgör en produkt av samma fortskridande tänkande som romantiken försöker vända sig bort ifrån. I det föregående avsnittet "Martellato" konstaterade jag att separationen mellan subjekt och objekt resulterade i en ökad alienation inför naturen. Det som romantiken vittnar om enligt Adorno är att denna alienation också möjliggör en ny erfarenhet eller en ny blick på naturen där den ökade distansen paradoxalt nog gör att människan upplever sig komma närmare.

Lyckan inför naturen var sammanflätad med konceptionen av subjektet som något försigvarande och i sig så gott som oändligt; så projicerar det sig på naturen och känner sig såsom avskilt vara nära den; dess vanmakt i det till andra natur förstenade samhället blir till motor för en flykt in i den förment första.⁶¹

Kant representerar här ett slags övergång mellan klassicism och romantik där naturen å ena sidan kan ordnas enligt förnuftets regler i teorin om det natursköna, å andra sidan har potential att överskrida förståndets alla kategorier i teorin om det dynamiskt sublimes. Trots att det natursköna fortfarande äger företräde över det konstsköna hos Kant, menar Adorno att hans tredje kritik motsvarar en tilltagande distansering från naturen eftersom erfarenheten av någonting naturskönt möjliggjordes just genom den klyfta mellan subjekt och objekt, mellan frihet och nödvändighet som Kant förutsatte. Den tredje kritiken innebär därmed ett slags kortslutning av människans omedelbara erfarenhet av naturen som från och med nu framträder i form av en bild eller ren åskådning där den blir föremål för ett

⁶⁰ Adorno, *Estetisk teori*, s. 100.

⁶¹ Adorno, *Estetisk teori*, s. 100.

begreppsliggörande.⁶² Den bild som stiger upp i Aschenbachs inre i samband med hans väckta reslust kan förstås som just ett sådant exempel.

Allt detta innebär att människans omedelbara erfarenhet av naturen har gått förlorad eftersom föreställningen om någonting naturskönt alltid redan är en bild, det vill säga någonting förmedlat, någonting begreppsliggjort. Men eftersom naturen i sig aldrig kommer att kunna uppgå och bli identisk med människans begrepp om den, utgör föreställningen om det natursköna något av en självmotsägelse som avskaffar det framställda genom att framställa det. Och eftersom naturen som sagt inte är konstant, utan föränderlig, kommer representationerna av den heller aldrig att kunna ge den rättvisa. Eller som Adorno själv formulerar saken: att försöka fånga erfarenheten av naturen i ett beständigt objekt är ungefär lika motsägelsefullt som att försöka föreviga en doft.⁶³

Det är denna flyktighet eller obeständighet som präglar naturen och gör att varje framträdelse av naturen i människans idé om det natursköna kommer att vara präglad av ett ”mer” (*das Mehr*), en framträdande frånvaro som bilden eller framträdelsen inte kan begreppsliggöra eller fånga. Detta ”mer” är enligt Adorno ett löfte om lycka, *une promesse de bonheur*, eftersom det indikerar inte endast vad naturen är utan också vad naturen skulle kunna bli.⁶⁴ Denna erfarenhet av det natursköna skulle senare komma att transplanteras in i konsten, i idén om det konstsköna. Konsten är en imitation inte av naturen utan av det natursköna. Att den ständigt överskrider den konkreta formen gör Adornos konstuppfattning besläktade med Kants föreställning om det dynamiska sublimum.

Det konstskönas löfte

I och med att naturen inte längre kan upplevas i sin omedelbarhet, måste den hädanefter förmedlas och i denna förmedling tillåts naturen plötsligt framträda som bild. Den förlust som separationen innebär består därmed inte i att banden till naturen har skurits av totalt, utan snarare i att förhållandet mellan människa och natur har förändrats radikalt såtillvida att naturen inte längre kan erfaras direkt utan ständigt blir ett föremål för förmedling. Dessa nya villkor kommer också att återspeglas i konsten. Romantikens misstag var som sagt att den förväxlade människans framställning av naturen med naturen i sig.⁶⁵

⁶² Huruvida 1700-talets autonomibegrepp utgjorde ett radikalt brott på estetikens område eller om det var en fortsättning på äldre historiska processer som utvecklat sig kontinuerligt är någonting som fortfarande diskuteras. För en översikt, se Karl Axelsson, *Political Aesthetics: Addison and Shaftesbury on Taste, Morals, and Society* (London: Bloomsbury, 2019), s. 5–18.

⁶³ Adorno, *Estetisk teori*, s. 104.

⁶⁴ Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, s. 105–106.

⁶⁵ Adorno, *Estetisk teori*, s. 100.

För att återgå till Aschenbach och hans väckta reslust, skulle man kunna betrakta hans plötsliga längtan till Venedig som en romantisk vändning som står i direkt proportion till den klassicism som tycks ha nått vägs ände. Venedig blir här föremålet för hans längtan, men endast på ett negativt sätt, såtillvida att staden får representera allt som klassicismen inte är, det vill säga oformligt, oberäknelig, hemlighetsfull, autentisk och unik. Men precis som vi såg i föregående avsnitt är alla dessa inre syner och fantasier som flimrar förbi i protagonistens medvetande endast ett resultat av separationen mellan tänkandet och det tänkta som uppstått till följd av att objektet ständigt underkastats subjektet istället för att tillåtas existera i egen rätt. Aschenbachs romantiska vändning är därför bara en reaktion på det hårda arbete och brutala undertryckande av somatiska impulser som drivit honom till utmattningens gränser.

Det som verkar vara en flykt bort från förtrycket och den stränga formen är i realiteten snarare en flykt in i det fantasifoster som förtrycket självt har producerat. Detta förklarar också besvikelsen och motståndet han möter väl på plats i Venedig. Denna romantiska vändning är därmed inte ett återvändande till något verkligt, utan snarare en flykt in i någonting föreställt. Om det natursköna kunde återspegla naturen på ett negativt sätt, innebär transplantationen av det natursköna in i det konstsköna att distansen till naturen ökar ytterligare. Konsten förkväver därmed det verkliga naturen, samtidigt som detta förkvävande också innebär en medvetandeförhöjning i och med att det utgör ett vittnesmål om detta förkvävande.

Konst är inte natur, som idealismen ville få oss att tro, men den vill förverkliga det löfte som naturen gav. Förmögen till detta är den bara om den bryter detta löfte genom att ta det tillbaka in i sig själv. Så mycket är sant i det hegelska teoremet att konsten är inspirerad av något negativt, en brist i det natursköna; egentligen genom att naturen, så länge den endast definieras genom sin antites till samhället, ännu inte är det den framträder som. Det naturen förgäves försökte genomföra konstverken: de slår upp ögonen.⁶⁶

Detta är konstens utopiska potential, att verket genom att blottlägga natur som aldrig blev samtidigt pekar mot det som hade kunnat bli. Genom denna dubbla rörelse, där konsten visar det som den samtidigt undanröjer utgör konsten ett löfte om lycka som den aldrig kan infria.

⁶⁶ Adorno, *Estetisk teori*, s. 101.

Första natur och andra natur

Kort sagt har människan enligt Adorno inte tillgång till naturen i sig utan endast till en bild av naturen, en representation av naturen som alltid är subjektivt förmedlad. Denna bild eller representation är vad som framträder och manifesteras i konsten. Det ska tilläggas att romantiken inte är det enda sammanhanget då den manifesta framställningen av naturen har misstagits för att vara den verkliga, sanna naturen.

Det som sker när upplysningsprocessen når punkten då språk och materia, tecken och bild, avbildning och åskådning förlorar kontakt med varandra är att inte endast språket petrifieras (*verfestigen*) och stelar i en fast form; även samhället i stort blir till en självgenererande process där den andra naturen uppfattas som en första natur, det vill säga som någonting givet, som någonting lika tvingande som naturen självt. Detta brott leder emellertid längre bort från sanningen: ”Varje försök att bryta naturens makt genom att bryta med naturen leder bara till desto djupare naturslaveri.”⁶⁷ Faran är alltså inte själva separationen i sig, utan när språket, tecknet och avbildningen hypostaseras, det vill säga när begreppet börjar hävda sig som sanningen självt istället för en imitation av sanningen. Men tecknet är inte identiskt med det betecknade på samma sätt som andra natur inte är identiskt med första natur.

Varken konsten eller den moderna vetenskapen kan ge direkt tillgång till första natur, dels eftersom den inte är identisk med den; dels eftersom naturen saknar entydighet, det vill säga eftersom den är föränderlig och därför endast kan fångas momentant, i ett ögonblick. Språket, det poetiska såväl som det vetenskapliga, kan endast förmedla sanningen negativt, genom självreflexivitet, det vill säga genom att framhålla sig självt som icke-autentiskt, som avskilt från naturen, som någonting konstgjort, artificiellt. I en typisk adornsk vändning kan man säga att konstverket blir sant genom att blottlägga osanningen, genom att reflektera över sin egen icke-autenticitet. Detta är precis vad som sker i *Döden i Venedig*.

Jag har nu påvisat naturens efemära karaktär, som innebär att varje stelnad representation av den aldrig kommer att kunna göra den rättvisa. Detta att det förmedlande aldrig kan göra rättvisa åt det förmedlade ligger också bakom den besvikelse Achenbach upplever i mötet med Venedig. Detta efemära som begreppet aldrig kan förmedla kommer emellertid att skymta i konstobjektet som någonting ”mer”, någonting outtömligt som också hänger ihop med det icke-identiska. Jag kommer nu att visa hur detta efemära, icke-identiska framträder i *Döden i Venedig* som ett problem vad gäller autentiskhet. Som vi kommer att märka hänger problemet med autentiskhet i novellen också ihop med konstens dubbelkaraktär som

⁶⁷ Adorno och Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, s. 29.

diskuterades inledningsvis, där konstverket genom sin självreflexivitet blir autentisk genom att framhäva sin icke-autentiskhet.

Autentiskhet

Frågan om autentiskhet är inte endast väsentlig för novellens form i sig utan även ett motiv och ett problem som genomsyrar berättelsen och driver händelseutvecklingen framåt. Jag har redan konstaterat att Aschenbachs väckta reslust springer ur en önskan att nå någonting bortom språket, någonting ojämförligt, vilket skulle kunna tolkas som någonting autentiskt. Aschenbach hinner dock inte ens komma fram till Venedig innan han börjar ana oråd, som om platsen Venedig trots allt inte kommer att kunna leva upp till vad namnet *Venedig* lovar.

Redan när Aschenbach kommer fram till hamnen i Pula och ska beträda båten som ska ta honom sjövägen till Venedig drabbas han en känsla av att någonting inte är i sin ordning. Det italienska ångfartyget som ligger i hamnen liknar mest en nedgången gammal skrothög, nedsvärtad av sotet som i stora moln dunstar ut från skorstenen. Väl uppe på däck blir han inföst av en lika smutsig matros i en ”grottlänkande, artificiellt upplyst kajuta i skeppets inre”. (s. 31–32/23.) Bakom ett bord sitter en biljettförsäljare med hatten på sned, bockskägg och med en ”fysionomi som en gammeldags cirkusdirektör”. (s. 32/23.) När Aschenbach uttalar målet för sin resa börjar biljettförsäljaren med vana, effektiva rörelser göra i ordning biljetten och växla pengarna samtidigt som han babblar på om hur väl valt resmålet är och vilken härlig plats Venedig utgör:

»Å, Venedig! En härlig stad! En stad med oemotståndlig dragningskraft för den bildade, både på grund av sin historia och sina nutida lockelser!« Den lediga snabbheten i hans rörelser och det tomma pladder som han lät dem åtföljas av hade något bedövande och avledande över sig, ungefär som om han var ängslig för att den resande skulle kunna börja vackla i sitt beslut att fara till Venedig. Han kasserade hastigt in pengarna och kastade med en croupiers skicklighet växelpengarna på bordets fläckiga tygöverdrag. »Mycket nöje, min herre!« sade han med en skådespelarbugning. »Det är mig en ära att befordra er... Mina herrar!« ropade han strax därpå med höjd arm och låtsades som om affärerna var i full gång, fast det inte fanns någon mer som väntade på att bli expedierad. (s. 32/23–24.)

Vad denna passage tydligt visar är att det förekommer en stark diskrepans mellan vad som är och vad som framträder, det vill säga mellan verklighet och sken. Att biljettförsäljarens fysionomi, klädsel och uppträdande inte är kongruent med situationen och med hans karaktär är så tydligt att scenen mest liknar en fars eller en föreställning, inte helt olik en sådan som

cirkusdirektörer har till yrket att regissera. Återstår bara frågan vem som är clownen i detta sammanhang: Aschenbach eller biljettförsäljaren. För om det som människor säger och gör, hur de klär sig och för sig – till och med hur deras fysiologiska kroppar är utformade – inte nödvändigtvis överensstämmer med vad de egentligen är, hur kan då Aschenbach vara så säker på att han verkligen är den framgångsrike konstnär som hans namn – som numera har utökats till att innefatta den lilla prepositionen *von* – refererar till?

Att situationen trots all sin tillgjordhet ändå inte är komisk, utan snarare obehaglig beror på att Aschenbach inte kan avgöra vad som verkligen döljer sig under ytan, under skenet. Han förstår bara att någonting inte stämmer, att ytan lika mycket döljer som den visar, men han kan likväl inte avtäcka vad som verkligen döljer sig därunder eftersom ytan tycks vara det enda han har tillgång till. Att något avslöjande uteblir gör också att skrattet uteblir eftersom det inte finns något förlösande moment, någonting som kan bekräfta den känsla av tillgjordhet som Aschenbach upplever. För om han inte har tillgång till verkligheten under skenet, går det ju inte heller med säkerhet att säga om ytan är så falsk som den framträder som.

Denna osäkerhet, att varken kunna bekräfta eller avvisa misstanken, gör att Aschenbach tvingas sväva i ovisshet, i ett slags vakuum som är lika tomt som det pladder han måste utstå för att kunna kassera ut sin biljett, denna biljett som förhoppningsvis också är biljetten till det som döljer sig bakom namnet *Venedig*. Men som vi kommer att märka längre fram, tycks sanningen om Venedig vara lika oåtkomlig som den förmodade verkligheten bakom skenet.

När det gäller frånvaron av komik i *Döden i Venedig* kan det vara värt att nämna att det trots allt förekommer ett skratt i novell, nämligen i det femte och sista kapitlet, i scenen med gatusångarna. (s. 88–95/76–82.) Detta trots att novellen som bekant brukar genrebestämmas som den tragiska pendangen till den komedi som Mann gav ut över tio år senare under titeln *Bergtagen* (1924).⁶⁸ Skrattet i *Döden i Venedig* har dock ungefär samma tvetydiga effekt som farsen i ovan nämnda passage eftersom det är omöjligt att bestämma dess absoluta innebörd vilket gör att skrattet får något obehagligt, kusligt, rentav ihåligt över sig – inte helt olikt Adrian Leverkühns skratt i *Doktor Faustus*. Det är med andra ord omöjligt att avgöra om skrattet är äkta eller inte, om det är ett hjärtligt skratt eller ett djävulskt skratt.

Som jag redan antytt korresponderar ihålligheten i gatusångarens skratt – och även den suggestiva inverkan som gatusångarnas folkliga slagdängor har – mot det som Adorno

⁶⁸ *Der Zauberberg* i original. Genrebestämningen är Manns egen. Om detta se Michael Beddow, "The Magic Mountain", *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Ritchie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) s. 137. De komiska inslagen i romanen kan dock diskuteras i samma utsträckning som de tragiska i föreliggande novell eftersom liknande tvetydigheter förekommer även där.

benämner formens problem. Nämligen såtillvida att varje form, varje uttryck, varje stilistisk variant, varje genre – hög som låg; esoterisk såväl som folklig – verkar uttömd på mening, vilket gör att allting nivelleras i värderativism. I en sådan värld kan en italiensk slagdänga framförd av en tandlös, illaluktande tiggare ha samma inverkan som en Verdi-opera framförd på La Scala inför fullsatt salong skulle ha haft. Eller så har varken folkmusiken eller operan någon mening eller reell inverkan över huvud taget och det är därför gatusångaren inte kan sluta peka och hånskratta åt gästerna hotellet i Lido där Aschenbach snart kommer att hamna. (s. 93–94/81–82.) De uppklädda hotellgästerna som rest från fjärran länder för att få en smak av Venedig och europeisk högkultur har blivit grundlurade.

Detta obehag som Aschenbach får en försmak av redan när han kasserar ut båtbiljetten till Venedig blir ännu värre. Efter att biljetten är införskaffad beger han sig tillbaka upp på däck i fria luften. Med ryggen mot vattnet, med ena armen vilandes mot relingen, betraktar han människorna ombord för en stund. En grupp ungdomar, gissningsvis affärsbiträden från Pula som befinner sig på en gemensam utflykt till Italien, utgör medresenärer. Att ungdomarna drar till sig uppmärksamhet är inte konstigt eftersom de gör mycket väsen av sig genom att skratta, stoja och ropa. Särskilt en av ungdomarna i sällskapet drar till sig Aschenbachs blick.

En av dem, i ljusgul sommarkostym av överdrivet modernt snitt, röd kravatt och djärvt uppvikt panamahatt, utmärkte sig med sin kraxande stämma framför alla andra i upprymdhet. Men knappt hade Aschenbach tagit honom i lite närmare beskådan, förrän han med ett slags förfäran märkte att ynglingen var en förfalskning. Han var gammal, inget tvivel om den saken. Han hade rynkor kring ögon och mun. Den svaga karmosinfärgen på kinderna var smink, det bruna håret under palmhatten med sitt färgrika band var en peruk, hans hals var avtärd och senig, hans uppvidna mustasch och pipskägget på hakan var färgade, han gula och fulltaliga tandrad var en protes, och hans händer, med sigillring på båda pekfingrarna, var en gubbes händer. Obehagligt berörd iakttog Aschenbach honom och hans umgänge med vännerna. Visste, märkte de inte att han var gammal, att han med orätt bar deras snobbiga och brokiga kläder, med orätt låtsades vara en av dem? Självfallet och vanemässigt tycktes de tåla honom i sin mitt, behandlade honom som sin like, besvarade utan motvilja hans skämtsamma knuffar i sidan. Hur gick det till? (s. 33–34/24–25.)

Återigen blir det plågsamt påtagligt för Aschenbach att relationerna mellan det som är och det som framträder är fullkomligt satta ur spel. I det här fallet framgår det av resenären som vid en första anblick verkar vara en yngling men som vid närmare betraktelse visar sig vara en ”förfalskning”, det vill säga motsatsen till en ungdom, nämligen en gamling.

Precis som med biljettförsäljaren är diskrepansen mellan verklighet och sken även den här gången inte endast en fråga om klädsel, om mannens kostym i ”överdrivet modernt snitt”, utan kanske ännu mer om kroppsliga aspekter: färgen på kinderna är smink, håret på huvudet är en peruk, mustaschen och pipskägget på hakan är färgade och tänderna i munnen är en billig protes (*ein billiger Ersatz*). Det som gör Aschenbach illa till mods är, vill jag hävda, att mannens kropps-konstitution inte verkar stämma överens med hans situation, med hans sätt att klä sig och föra sig. Och till råga på allt verkar Aschenbach vara ensam om att lägga märke till detta, som om han var den enda bland resenärerna som verkligen såg, som om alla övriga passagerare vore förblindade av sitt vaneseende. Ingen av de övriga ungdomarna i gruppen verkar ta notis om den gamle mannen med tanke på att de behandlar honom som om han vore en av dem, vilket gör situationen desto obehagligare eftersom det försätter Aschenbach i desto större tvivel. Som om den fråga Aschenbach ställer sig, ”Hur gick det till?”, egentligen inte är riktad till ungdomarna utan lika mycket, eller kanske ännu mer till honom själv. Som om den egentliga frågan vore: Är det jag eller världen som är helt förryckt?

Redan i föregående avsnitt konstaterade jag att en liknande diskrepans mellan inre och yttre också präglar Aschenbach eftersom hans inre affekter inte verkar motsvara den skenbara, yttre framgången. Frånvaron av samstämmighet mellan insida och utsida har en tydlig temporär dimension eftersom den är förbunden med samstämmigheten mellan protagonistens biologiska ålder och hans sociala karaktärsutveckling. Till åldern har han passerat livets middagshöjd, men utan att ha uppnått någon lycka; han har tålmodigt härdat ut i väntan på att tiden ska bli mogen, men aldrig fått åtnjuta några frukter av sitt arbete. Den gamle mannen på båten till Venedig som är utklädd till en ungdom utgör därmed en spegelbild av Aschenbach själv. Det som får det att knyta sig i magen på honom, är att synen utgör en förvrängning av hans eget inre som framträder inte helt olikt de fantasmatiske drömvisioner som blommade upp i samband med hans väckta reslust, om än med skillnaden att den här bilden har en tydligare förankring i den yttre världen eftersom den trots allt är hämtad från båten där scenen utspelar sig. Men som jag redan konstaterat är motsättningarna mellan inre affekt och yttre värld, mellan inre syn och yttre framträdelse inte definitiva, utan de har inverkan på varandra.

Frågan om det autentiska förblir därmed ett slags gåta i novellen eftersom den endast är möjlig att besvara så länge det finns någon yttre måttstock eller absolut hållpunkt mot vilken varje framträdelse, varje fenomen kan ställas mot. Därmed går det inte heller att med säkerhet att avgöra vad som är autentiskt och vad som är rena förfalskningar eftersom det inte finns några hållpunkter som ytterst markerar gränsen där det ena börjar och det andra slutar. Denna upplösning av konturer, av stabilitet blir ännu tydligare ju längre berättelsen fortskrider.

Världens förvridding

Direkt efter den obehagliga upptäckten av den åldrade mannen i ungdomlig skepnad måste Aschenbach vila ögonen en stund.

Aschenbach gömde pannan i handen och slöt ögonen, som hettade av att han hade sovit för lite. Han kände det som om allting inte längre var som det brukade, som om ett drömligt främlingskap, en förvridding av världen mot det bisarra började gripa omkring sig men kanske kunde hejdas, om han blundade ett tag och sedan såg sig omkring på nytt. (s. 34/25.)

Med ens framstår verkligheten som så främmande och bisarr att det blir svårt att avgöra om allting är på riktigt eller bara en obehaglig dröm som orsakats av att de överhettade ögonen måste ta igen det drömarbete som uteblivit på grund av den bristande sömnen, som om gränserna mellan vaket och sovande tillstånd är på väg att lösas upp. Om han bara blundar och vilar ögonen några sekunder kommer kanske tillvaron att återgå till vad den en gång varit igen, ungefär som när man vaknar upp och inser att allt bara var en mardröm.

Men detta drömlika intryck av verkligheten är inte några bländande, impressionistiska syner där föremålen upplöses och fastnar på näthinnan i form av suddiga moln. Att försöka blinka och gnugga de trötta ögonen i syfte att återfå skärpan verkar inte att hjälpa eftersom denna ”förvridding av världen” är någonting annat än ett brytningsfel. Detta att världen inte längre är som den brukar framstå snarare som en expressionistisk eller surrealistisk vanställning av verkligheten. I denna totala förvrängning av klassicismens alla proportioner och perspektiv framträder föremålen och människorna som någonting groteskt och förvridet, ungefär som ett porträtt av Egon Schiele. Huruvida sinnesintrycken motsvarar en objektiv verklighet eller om de endast uttrycker en inre, subjektiv erfarenhet som Lukács förmodligen skulle ha hävdad är svårt att avgöra eftersom denna osäkerhet också är protagonistens egen.⁶⁹

Precis som jag betonade ovan apropå frågan om autenticitet, tycks det finnas ett glapp mellan sken och verklighet vilket gör att framträdelsen – det som Hegel kallade för *Erscheinung* – får något skevt över sig. Om Lukács menade att konstens funktion var att framställa en objektiv verklighet, menade Adorno att denna verklighet endast kan uttryckas genom subjektet. Någon försoning mellan yta och essens, mellan form och innehåll är därför inte möjlig eftersom konsten aldrig kommer att kunna framställa en totalitet i form av en positiv framträdelse. Totaliteten kan inte framträda i sig utan endast visas negativt, som en

⁶⁹ György Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus* (Hamburg : Claassen, 1958), s. 54.

närvarande frånvaro. Därav Adornos inversion av Hegels sats ”Das Wahre ist das Ganze”,⁷⁰ det sanna är det hela, till ”Das Ganze ist das Unwahre”,⁷¹ det hela är det falska. Poängen är att den hegelska dialektiken kan fortsätta, men utan någon försoning, i form av en negativ dialektik. Konsten måste därför förbli bruten och full av skevheter eftersom ytan eller skenet, aldrig kommer att kunna bli identiskt med verkligheten, med det som Hegel kallade för *Wesen*.

Lukács upphöjande av realismen och den realistiska romanen i synnerhet, byggde på idén att konsten bör fungera som en transparent förmedlare som ger en rationell bild av klassförhållandena. Genom att bryta upp helheten och framställa verkligheten i fragmenterad form banade modernismen väg för fascism enligt Lukács eftersom den betonade ytan och därmed skymde sikten för väsendet och samhällets reala produktionsförhållanden. Lukács förkastade därför i princip all modernistisk poesi och prosa – med undantag för just Thomas Manns romaner som han beundrade. Enligt Adorno är idén om en sådan transparens ett uttryck för ett falskt medvetande eftersom försoningen mellan yta och essens, mellan form och innehåll var lika påtvingad under 1800-talet som den var under 1900-talet.⁷²

Realism för Adorno är snarare en realisering av formen som gör att konstverket framträder i sig självt, såsom det är, i sin materialitet.⁷³ Genom att blottlägga sig själva som konstverk kan konsten bidra till att överkomma ett falskt medvetande. Med andra ord: Konsten blir sann genom att påvisa sin falskhet. Modernismen är därför inte ett sätt att täcka över eller skymma verkligheten, såsom Lukács föreställde sig, utan snarare ett sätt att visa att framträdelsen i konsten alltid har varit falsk, vilket samtidigt öppnar upp för möjligheten att träda utöver det explicita innehållet och peka på ett innehåll bortom tecknets *signifiant*. I den bemärkelsen skulle modernistiska författare som exempelvis Kafka eller Beckett kunna betraktas som realister eftersom de genom att driva sina verk till en absurdistisk gräns indirekt utforskar ett socialt och samhälleligt innehåll som bebor språket i sig. I fallet Kafka: den förvaltade världen i dess mest brutala form. I fallet Beckett: själva varat och konsten i sig. Den modernistiska konsten blir därmed politisk och social genom att konkretisera sin samhälleliga karaktär på formens nivå, snarare än att försöka imitera och göra dessa till ett tematiskt innehåll. I och med att socialrealismen explicit framställer sitt samhälleliga innehåll tenderar den att ladda

⁷⁰ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes, Werke*. Bd 3, red. Eva Moldenhauer och Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), s. 24.

⁷¹ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Gesammelte Schriften*. Bd 4, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), s. 55.

⁷² Jfr. Adorno, *Estetisk teori*, s. 220–225.

⁷³ Jfr. Sven-Olov Wallenstein, ”Adorno’s Realism”, *Baltic Worlds*, nr. 4 (2016), s. 30.

den reala tillvaron med mening som inte existerar vilket gör att den framställer verkligheten på ett falskt sätt.

Utifrån denna utläggning skulle jag vilja problematisera frågan om huruvida *Döden i Venedig* är en realistisk novell eller ej. Att separationen mellan det betecknade och det betecknande är en följd av den rationaliseringsprocess som följer med upplysning är givet. Inte heller konsten förmår stå emot det förtingligande som följer av den kapitaliska logiken och kommer därför att falla isär i form och innehåll. Modernismen skulle kunna betraktas som en fas i konsthistorien och upplysningens historia då hypostaseringen av språket gjorde att tecknen plötsligt framträdde som materiella ting på pappersarket. Denna ”upptäckt” av språket som gav energi åt otaliga modernistiska formexperiment, exempelvis inom futurismen och dadaismen, är vill jag understryka också kännbar i *Döden i Venedig*, även om novellen inte kan sägas utgöra ett stycke konkret poesi eller ett montage. Däremot är det ingen överdrift att säga att verket är präglad av en liknande fragmentering och heterogenitet som utmärker de flesta högmodernistiska poesi- och prosastycken. I det här fallet visar det sig främst genom det eklektiska användandet av stiluttryck. Att det förekommer ett brett spektrum av diverse historiska stilar och ismer som går att härleda till antiken, klassicismen eller romantik har redan framgått. Att verket dessutom via protagonistens förehavanden reflekterar över sitt eget stilistiska uttryck har också angetts. Att Aschenbach som vi såg i föregående kapitel delvis upplever skrivakten som en börda är därför inte att undra på eftersom det i själva verket är hela konsthistorien hänger över hans axlar likt en mardröm. Förmodligen skulle samma börda även kunna förklara den huvudvärk som Adrian Leverkühn lider av.

Detta att verket framhäver och därmed reflekterar över sitt eget uttryck, det vill säga över sin egen existens som konst, indikerar att frågan om stilen utgör ett medvetet val och inte en tvingande nödvändighet som binder ihop verket till den organiska enhet som Hegel föreställde sig där det enskilda kan betraktas som ett uttryck för det universella; det partikulära för det allmänna. Tvärtom indikerar stileklekticismen ett kristillstånd eftersom det inte längre finns något självklart uttryck som kan förmedla det oförmedlade på ett adekvat sätt, det vill säga på ett sant sätt såtillvida att det finns en identitet mellan förmedlingen och det förmedlade; mellan sken och verklighet. Om försoningen mellan sken och verklighet inte kan ske på ett sant sätt måste den organiska helheten förr eller senare spricka upp och krackelera. Enligt Adorno blir den modernistiska konsten sann just genom att blottlägga dessa sprickor och därmed visa att helheten och försoningen mellan sken och verklighet är falsk.

Poängen är att någon försoning mellan sken och verklighet, mellan förmedling och det förmedlade aldrig har varit sann och förmodligen aldrig kommer att bli det heller. 1800-talets realism kunde därför förmedla det oförmedlade lika lite som modernismen; modernismen och realismen var bara två olika sätt att reflektera två olika historiska situationer som båda var lika lite transparenta eftersom konsten som sagt inte kan förmedla någon totalitet på ett transparent sätt.

Överfört på *Döden i Venedig* menar jag att realismen i detta prosastycke lika mycket är ett retoriskt grepp som alla andra möjliga stiluttryck och ismer som konstituerar den. Frågan om huruvida Aschenbachs sinnesintryck motsvarar den yttre verkligheten eller om de utgör rena hallucinationer som endast existerar i hans eget huvud är därför ungefär lika oväsentlig som frågan om huruvida novellen i sig förmedlar den yttre kontext ur vilken den har uppstått. Svaret enligt Adorno är att den både imiterar och bryter mot den yttre realiteten. Min poäng är just att de aldrig kommer att stämma överens eftersom de inte är identiska med varandra eftersom varje framträdelse i hegelsk mening är falsk. Men genom att reflektera över glappet, över skillnaden mellan förmedlingen och det förmedlade, mellan subjekt och objekt kan det icke-identiska framträda, om än negativt, som närvarande frånvaro.

För att återgå till båt färden som strax ska ta Aschenbach till Venedig, skulle jag här vilja dra slutsatsen att obehaget och känslan av överklighet eller expressionistisk förvrängning som griper tag i protagonisten så fort han kliver upp på däck, är ett sätt för texten att reflektera över skevheten, över inkongruensen mellan förmedlingen och det förmedlade, mellan sinnlig erfarenhet och objektiv verklighet. Detta bör förstås både på ett innehållsmässigt plan och på metanivå. Innehållsmässigt så tillvida att skevheten utgör en komponent inom ramen för fiktionen som har att göra med Aschenbachs sinnliga erfarenhet och karaktärsutveckling. På metanivå så tillvida att skevheten och obehaget kan tolkas som novellens sätt att reflektera över sig själv som text, som fiktion, det vill säga som lögn och bedrägeri. Intressant nog får skevheten åtminstone vid ett tillfälle en logisk förklaring. Domningarna, gungningarna och känslan av att förlora fotfäste kopplas nämligen ihop med själva ångmaskinen.

Men i samma ögonblick fick han en känsla av att simma, och när han med oförnuftig fasa tittade upp, blev han varse att båtens tunga och dystra skrov långsamt löste sig från hamnskoningen. Tum för tum utbredde sig, medan maskinen gick framåt eller backade, strimor av smutsigt skimrande vatten mellan kajen och skeppsskrovet, och efter otympliga manövrer vände ångaren bogsprötet mot öppna havet. (s. 34/25.)

Ångmaskinen som driver båten fram över vattnet tycks ha ett finger med i spelet såtillvida att dess rörelser spelar sinnena ett spratt. Maskinen tycks här ha potential att förändra människans varseblivning, vilket blir ännu tydligare allteftersom skeppet ångar ut mot öppet hav och öar och land försvinner bakom aktern.

Under tiden slår Aschenbach sig till ro i en liggstol som en kutryggig matros fällt upp åt honom. Där blir han liggandes medan små flingor av koldamm (*Flocken von Kohlenstaub*) singlar ned över däck, uppssad av en steward i fläckig frack. (s. 34/26.)⁷⁴ Besättningen och medresenärer vankar av och an över däck i form av "[s]kugglikt egendomliga gestalter". (s. 35/26.) Det börjar regna och man spänner upp en linneduk över stället där han ligger. Resan har en sövande och omtöcknande effekt som förstärks av den dystert gråa himlen som hänger tungt över det öde havet som breder ut sig åt alla väderstreck vilket skapar känsla av att befinna sig i en gränslös, tom rymd. Detta gör att Aschenbach förlorar alla tidsmått och till sist faller in i en verklig slummer.

Precis som jag nämnde inledningsvis har Aschenbach en förkärlek för havet eftersom det betecknar någonting enhetligt, en storhet som lugnar medvetandet, som tycks lösa upp alla avstånd och distanser. Som vi kommer att märka längre fram är det knappast en slump att maskinen har del i denna upplösning där saker förlorar alla mått och skapar den obehagliga känsla av att bokstavligt talat sväva i ett vakuum, ett slags hålrum där det är omöjligt att veta var det ena börjar och det andra slutar. Men innan dess har det blivit hög tid att undersöka vad som sker när båten verkligen anländer till Venedig.

⁷⁴ I den svenska översättningen skrivs tyskans "Flocken von Kohlenstaub" felaktigt "Flockar av koldamm".

Fortissimo

Manisk kreativitet och subjektivitetens utplånande (jord)

Ankomsten

Läsaren vet redan hur det hela kommer att sluta. Titeln på verket har redan avslöjat detta. Att det sagolika skimmer kring Venedig som Aschenbach har målat upp för sin inre syn kommer att rimma illa mot verklighetens hårda klang är föga oväntat. Som jag betonade i föregående avsnitt finns det paralleller mellan novellens utformning och stadsrummet Venedig. På stilnivå motsvaras eklekticismen av den arkitektoniska stil som dominerade de flesta storstäder i Europa mot slutet av 1800-talet som i regel gick under benämningen *historicismen*. Byggnadskonsten genomgick kring sekelskiftet en liknande kris som präglar *Döden i Venedig* såtillvida att den arkitektoniska estetiken skiljdes från den praktiska funktionen vilket skapande motsättningar mellan form och innehåll, mellan yta och essens. Den nya sakligheten skulle så småningom göra sitt för att syntetisera exteriör och interiör med de nya material och teknologier som utvecklingen försett byggnadskonsten med. Kring förra sekelskiftet verkade därmed arkitekturen i likhet med Aschenbachs diktkonst stå inför samma problem som Adorno beskrivit att den nya musiken stod inför under efterkrigstiden: antingen bejakar den utvecklingen och driver den till en yttre gräns via Schönbergs ideala tolvtonsteknik, eller så negligerar den utvecklingen och vänder sig till traditionen via Stravinskijs godtyckliga blandning av formerna.⁷⁵

Om valet utgör ett val mellan pest eller kolera såtillvida att det förstnämnda leder till en sterilisering av uttrycket till förmån för den rena formen, medan den sistnämnda upplöser historien i ett försök att återuppliva gamla uttryck, står det klart att *Döden i Venedig* tenderar att gå den sistnämnda vägen såtillvida att Aschenbach genom att resa till Venedig så att säga ”väljer” koleran. Flykten från den stränga, disciplinerade, men samtidigt beständiga formen till den flyktiga, heterogena erfarenheten markerar en flykt från *Zivilisation* till *Kultur*. Detta att gamla former lösgör sig från sina historiska ursprung och återvänder i texten i form av vad Fredric Jameson skulle kalla för *pastischer*, bidrar till att skapa en känsla av tomhet och ihållighet i verket som mycket väl påminner den känsla Aschenbach upplever.⁷⁶ Precis som påpekades i föregående avsnitt skulle även realismen i *Döden i Venedig* kunna tolkas som en imitation av 1800-talets prosaberättelser snarare än som ett transparent ”fönster mot världen”.

⁷⁵ Theodor W. Adorno, ”Vers une musique informelle” [1960], *Gesammelte Schriften*. Bd 16, *Quasi una fantasia* (II), red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978), s. 493–540.

⁷⁶ Jfr. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991), s. 17.

I den bemärkelsen är formen precis som Adorno hävdade ett sedimenterat innehåll. Denna tvetydighet, att inte kunna bedöma verkets status som konst eller kitsch, som tragedi eller parodi har förbryllat vissa konstkritiker och litteraturhistoriker.⁷⁷ Som redan framgått är all konst icke-autentisk, men den kan undvika att framstå som någonting annat än vad den egentligen är genom att framhäva och därigenom reflektera över sin status som icke-autentisk.

Infogandet av gamla stiluttryck och de generösa allusionerna på äldre litterära och filosofiska traditioner motsvaras på ett direkt sätt av Aschenbachs vördnadsfulla rysning inför Venedigs arkitektoniska utformning som främst representeras av Suckarnas bro och Dogepalatset vid Markusplatsen. (s. 37–38/28.) Att den heliga rysningen inför traditionen är dömd att profaneras så fort protagonisten kliver av den dystra ångbåten och sätter sina fötter under den skenbart fasta mark som Venedig vilar på, är menar jag givet eftersom det är inskrivet i den logik som strukturerar hela novellen. Även om Venedigs arkitektur kan sägas besitta historisk autenticitet såtillvida att grunden för byggnadsverken och den planmässiga utformningen lades redan under antiken och förmedlades vidare under renässansen, har platsen med tiden överlagrats av moderna strömningar eftersom staden redan kring förra sekelskiftet var en plats som anpassats för att tjäna turistindustrins intressen. Att det vilar någonting falskt över Markuskyrkans uppenbarelse trots att dess konkreta material verkligen har sitt ursprung i medeltidens italiensk-bysantiska kultur och ingalunda utgör någon historisk återuppståndelse som motsvarar historicismens frekventa tillsättning av prefixet *neo-*, beror på att även Venedig är underkastad den kapitalistiska logik som kännetecknar det som Weber kallade för *avförtrollning* (*Entzauberung*).⁷⁸

Den besvikelse och desillusionering som drabbar protagonisten redan samma dag som han anländer till staden – och som han för övrigt delar med Proust – har många likheter med det svävande obehag som jag utredde i föregående avsnitt såtillvida att Venedigs fasader framträder som lika förställda och falska som de bisarra erfarenheter Aschenbach gjorde på ångfartyget. De trånga gatorna, vimlet av människorna, försäljarna, tiggarna och de fräcka gondoljärförarna i kombination med den vedervärdigt kvalmiga, tryckande värmen som dessutom förstärks av sciroccon gör att Aschenbachs sinnesstämning genast slår om. Att obehaget inte endast är psykologiskt utan en fysisk reaktion framgår av svettpärlorna som bryter fram i hans ansikte. Han känner sig febrig, som om han var på väg att bli sjuk. Bara

⁷⁷ Se exempelvis Åke Leijonhufvud, *Jag är faktiskt humorist. En bok om Thomas Mann* (Göteborg, Daidalos, 2018), s. 78.

⁷⁸ Max Weber, ”Wissenschaft als Beruf” [1917/1919], *Gesamtausgabe* avd. 1, bd 17, red. Wolfgang J. Mommsen, Wolfgang Schluchter och Birgitt Morgenbrod (Tübingen: Mohr, 1992), s. 109.

timmarna efter att Aschenbach lyckats checka in och packa upp resväskorna på badhotellet *Excelsior* i Lido dit en skum gondoljårförare förde honom mot hans uttalade vilja, beslutar han sig därför att ta en gondoljär tillbaka till hotellet, packa ihop väskorna igen och lämna staden redan nästföljande dag. Detta visar sig vara lättare sagt än gjort.

Han kom inte fram utan besvär, för gondoljåren, som stod i förbund med spetsfabriker och glasbruk, försökte överallt sätta av honom för besök och inköp, och när den bisarra färden genom Venedig började utöva sin förtrollning, så gjorde den fallna drottningens rävaktiga affärssinne sitt för att få honom på nyktert misshumör. (s. 58/48–49.)

Alla dessa tvära kast mellan förnöjelse och missmod, mellan asketism och excess som utmärker Aschenbachs lynniga och inte minst tvetydiga karaktär ger en fingervisning om vad för slags läsart texten inbjuder till. Oscillationen mellan fetischering och förakt inför Venedig spär på läsarens motsägelsefulla känslor inför novellen inklusive dess protagonist där det är svårt att avgöra om man ska känna medlidande eller avsmak inför den store konstnären som samtidigt är en ack så liten människa. Att självreflektionen går hand i hand med den mannska ironin som nämndes i ”Martellato” är, hävdar jag, tydligt eftersom ironin som emellanåt skymtar i verket skapar distans såtillvida att avståndet mellan den anonyma berättaren och protagonisten ökar. Detta gör att läsaren ömsom slungas in i inlevelsefullt medkännande, ömsom ut i kylig iakttagelse i en rörelse som tenderar att skifta lika dramatiskt som Aschenbachs egen sinnesstämning.

Att önskan om att lämna Venedig bara var en nyckfull ingivelse inser protagonisten själv nästföljande morgon, men då är det dessvärre försent att ändra sig igen eftersom han redan hunnit meddelat hotellpersonalen sin sorti och skickat iväg sitt bagage till järnvägsstationen. Om han bara hade gjort bruk av sitt väl beprövade tålmod och härdat ut något dygn skulle säkert både vädret och känslöstämningarna hunnit slå om på nytt och gett honom möjlighet att kunna åtnjuta en dag på stranden vid havet. Men nu måste han ”fortsätta att vilja vad han hade velat i går” (s. 59/49.) och bege sig till stationen, som om Aschenbach inte vore en utan flera personer som bebodde samma kropp. Att detta eviga vacklande hänger ihop med den inre klyvning som jag uppmärksammade i första avsnittet är uppenbart. Huruvida det är kroppen eller sinnet som slutligen får sin vilja igenom är omöjligt att avgöra eftersom Venedig å ena sidan gör honom fysiskt sjuk, å andra sidan tycks utöva en hypnotisk dragningskraft som ingen förnuftsvarelse i världen kan motstå, trots att all logik gör gällande att det vore det enda rimliga.

Att det ligger någonting fatalistiskt över Aschenbachs beslut att vända tillbaka från järnvägsstationen för att på nytt checka in på samma badhotell i Lido varifrån han kom framgår av de yttre omständigheterna. Väl inne i vänthallen på stationen visar det sig att hotellpersonalen har begått ett misstag och skickat Aschenbachs bagage i en annan riktning än han avsett att resa. Huruvida detta ”misstag” är en olycka eller en lyckosam fullträff är lika tvetydigt som Aschenbachs yttersta vilja. Med spelad indignation låter han tågpersonalen förstå att han inte tänker lämna Venedig förrän han återfått sin koffert. Innerst inne skälver han av glädje och känner en skakande, näst intill krampaktig munterhet i bröstkorgen. (s. 62/52.) Detta märkvärdiga missöde ger honom tillfälle att korrigera ett annat missöde. Som om beslutet att vända om egentligen inte var hans att fatta, som om det egentligen inte var upp till honom själv att avgöra vilka vägar hans resa ska ta, som om hans liv var beroende av någon annan eller något annat mycket starkare skeende.

Öde eller slump; i vilket fall som helst går det upp för Aschenbach att en del av honom absolut vill stanna i Venedig. Skälet till detta är en yngling som han har fått syn på i matsalen på badhotellet i Lido. Denne yngling av polsk härkomst med honungsblont, lockigt hår tycks ha stor del i den dragningskraft som Venedig utövar på Aschenbach. Att denna oemotståndliga dragningskraft är det efemära, det ”mer”, det *promesse de bonheur* som konsten utlovar men aldrig kommer att kunna infria, kommer i det följande att bli tydligt.

Ande och kött

Det ögonblick i novellen då Aschenbach ångrar att han ångrade att fara till Venedig och återvänder till badhotellet utgör ett slags *peripeti* i novellen. Ändå är vändningen inte helt koherent med tragedins omslag från lycka till olycka, vilket hänger ihop med novellens tvetydiga genrestämning i stort eftersom den tragiska vändningen i det här fallet är helt ställd på sin ända: från olycka till lycka. Så fort Aschenbach återkommer till badhotellet och checkar in för andra gången slår vädret om som på beställning och sinnesstämningen likaså eftersom ”[b]ara denna plats förtrollade honom, fick hans vilja att slappna av, gjorde honom lycklig”. (s. 66/56.) Varje morgon beger sig Aschenbach med skrivdon och papper under armen ned till stranden där han slår sig ned i en utomhusstol och ett tillhörande bord som står under ett brunt solskydd vid en av badstugorna som spärrvakten ställt iordning åt strandgästerna. I ljuset från den glödande sanden och havets bländande vita sidenglans ägnar han den polske pojken ”andakt och studium” (s. 67/57.) medan denne leker vid vattenbrynet iklädd och blåvit baddräkt. Av ropen att döma, som kommer från badstugan där pojkens familj befinner sig, verkar det som att han heter Tadzio.

Och medan solen sakta stiger över himlavalvet tycks Aschenbach stiga mot sitt livs verkliga middagshöjd – både bildligt och bokstavligt talat. I Platons *Faidros* sägs det att skönheten utgör länken mellan sinnevärlden och idévärlden såtillvida att den sinnliga skönheten förkroppsligar den ideala formen. På samma sätt verkar Tadzio förkroppsliga gudomen själv i Aschenbachs ögon; hans huvud framstår som självaste Eros huvud och varje centimeter av hans kropp vittnar om en aldrig tidigare skådad perfektion. Allt detta i kombination med att Aschenbach äntligen kan slappna av och tillåta sig själv att skapa av lust snarare än av tvång, innebär att handen tillåts röra sig fritt över pappret där den också gör sitt för att överföra den sinnliga skönheten från känsla till skrivna ord och från skrivna ord till känsla. Med pojken som musa kan konstnären ”full av nykter lidelse” karva fram siluetten av denna gudomliga uppenbarelse ur ”språkets marmormassa”. (s. 69/59.)

Som jag påpekade i första avsnittet är parallellerna till den klassiska traditionen kanske ännu tydligare här än till den romantiska eftersom texten övergår i en lyrisk form, bitvis på det klassiska versmåttet hexameter, som handlingen också korresponderar mot. Att Platon utvisade konstnärerna ut staten berodde på att han antog att konsten utgjorde den irrationella sfär som befann sig längst bort från den sanna idévärlden. Konstnärerna och poeterna bedömdes därmed utgöra ett hot mot staten där förnuftet bör vara allenarådande eftersom de hämtade kreativ energi ur passioner, lidelser som kunde vilseleda det rationella förnuftet.⁷⁹ I *Döden i Venedig* är det tydligt att detta extatiska rus (*Rausch*) som protagonisten uppgår i under timmarna på stranden har många likheter med de själsliga lidelser som Platon sammankopplade med poetisk kreativitet eftersom Aschenbachs maniska besatthet ofta beskrivs i exakt samma ordalag som i *Faidros*: han är ”utom sig”, uppfylld av entusiasm, som i besittning av en demon ”vars lust det är att trampa människans förnuft och värdighet under sina fötter”. (s. 83/72.) Som om det fanns en annan vilja, eller ett annat liv bortom subjektets kontroll.

Likväl finns det också en metod i galenskapen, ett element av rationalistisk beräkning i irrationaliteten vilket i första hand framgår av författarens sätt att medvetet reflektera över den liksom i försöken att abstrahera de kroppsliga impulserna och sinnliga begären genom att låta dem uppgå i text. Denna spänning mellan affekt och form, som påminner om det motsatsförhållande som Nietzsche föreställde sig mellan dionysisk och apollonisk konstutövande,⁸⁰ utgör i grund och botten ett medvetet försök att kontrollera det som inte kan

⁷⁹ Platon, *Staten*, s. 409–418.

⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter* Bd 1, *Tragedins födelse*, övers. Martin Tegen och Joachim Retzlaff (Stockholm/Stein: Symposion, 2000), s. 22.

kontrolleras, ett försök att genom medveten vilja uppnå det som inte kan uppnås genom medveten vilja. Av det skälet får texten någonting beräknande över sig trots att den utger sig för att vara resultatet av en oberäknelig spontanitet.

Men framförallt framgår detta moment av rationalistisk beräkning av att Aschenbach inte vill nyktra till, att ruset är honom för kärt. Ty "[v]em tyder konstnärskapets gåtfulla väsen och prägel? Vem förstår den djupa instinktiva sammansmältning av disciplin och tygellöshet som det beror av?" (s. 74/63.) Reed har beskrivit denna balansakt eller "sammansmältning" mellan kontroll och tygellöshet som Aschenbach ger uttryck för som en *gewollte Klassizität*, en avsiktlig klassicitet.⁸¹ Även om den själsliga lidelse som drabbar Aschenbach vid ankomsten till Venedig har någonting förryckt över sig, kommer även galenskapen i slutänden alltså att inkorporeras och inordnas i form. Detta trots att själva gnistan, det som ger upphov till skapelseakten, kommer utifrån eftersom det i första hand är via Tadzios fysiska uppenbarelse Aschenbach måste hämta sin gudomliga ingivelse för att kunna kicka igång sitt inre "producerande maskineri" som nämndes i novellens anslag.

Och närmare bestämt längtade han efter att få arbeta i Tadzios närvaro, att få ta denne pojkes gestalt till mönster när han skrev, att låta sin stil följa linjerna i denna kropp, som tycktes honom gudomlig, och att få bära hans skönhet in i det andliga, som örnen en gång bar den trojanske herden upp i etern. Aldrig hade ordet känts ljuvare, aldrig hade han varit så medveten om att Eros finns i ordet som under de riskfylldt härliga timmar då han, sittande vid sitt primitiva bord under solskyddet, med sin idol inom synhåll och med musiken av hans stämma i sitt öra, utformade sin lilla avhandling i enlighet med Tadzios skönhet, – halvannan sida utsökt prosa, vars renhet, adel och högspända känsla inom kort skulle väcka mångas beundran. (s. 72/62)

Paradoxen – eller kanske rättare sagt *ironin* – i det hela är att denna yttre energikälla som utgör skapelseaktens själva villkor samtidigt måste förnekas för att över huvud taget kunna bli möjlig; antagligen eftersom ett erkännande skulle ta udden av slutprodukten. Aschenbach anar detta och håller sig därför ständigt på avstånd från pojken, trots sitt olidliga begär att närma sig honom. Vid ett tillfälle gör han ett tafatt försök att inleda en konversation med ynglingen men fegar ur i sista sekund; (s.73/62–63.) antagligen eftersom ett verkligt närmande och en ordutväxling skulle bryta förtrollningen som Tadzios uppenbarelse utövar på konstnären, ungefär på samma sätt som det magiska skimmer som vilar över Venedig försvagas ju närmare staden han kommer. Således möjliggörs det konstsköna genom att konstnären

⁸¹ Reed, *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, s. 173–174.

paradoxalt nog förnekar det villkor som han i kraft av sitt konstutövande hade för avsikt att hylla. Texten fortsätter:

Det är säkert bra att världen bara känner till det sköna verket, inte också dess ursprung, inte villkoren under vilka det har kommit till; ty kännedomen om de källor, ur vilka konstnärens ingivelse rann till, skulle ofta förvirra, avskräcka och på så sätt upphäva det ypperligas verkan. Vilka sällsamma timmar! Vilken sällsam uppslitande möda! Vilket sällsamt skapande umgänge mellan anden och en kropp! (s. 72–73/62.)

Om alla dessa uttolkare som försökt läsa *Döden i Venedig* biografisk hade tagit konstobjektet på lika stort allvar som Manns personliga dagböcker, skulle de kanske ha tänkt sig för en extra gång innan de satte likhetstecken mellan verkets betydelse och upphovsmannens intention. Uppfylld av detta kreativa rus bryter Aschenbach upp från sitt skrivande och lämnar stranden kring lunchtid. Han har nu äntligen nått sin verkliga middagshöjd i dubbel bemärkelse. Dock inte utan att känna ett stygn av dåligt samvete. (s. 73/62.) Detta beror på att skapandet fortfarande måste ske på bekostnad av någonting annat, att skapande fortfarande har ett pris. Det som undertrycks är förvisso inte längre en inre natur, utan en yttre natur, någon annans natur.

Konstnären som vampyr

Idealiskt sett skulle anden inte ha behövt hämta energi ur någon fysisk kropp för att kunna alstra några konstprodukter eftersom sann skönhet i platonisk mening springer ur idévärlden och inte ur köttet i sig. När det gäller passion och lidande är den förnuftigaste formen av kärlek därför kärleken till skönheten i sig snarare än till de kroppsliga ting som materialiserar skönheten eftersom den förstnämnda är allmängiltig och evig medan de sistnämnda är partikulära och efemära. Detta antagande ligger för övrigt bakom upphöjandet av den homosexuella erotikerna i *Gästabudet*: eftersom umgänget mellan två män antas främja själslig produktion snarare än kroppslig reproduktion framstår den homosexuella kärleken som dygdigare och ädlare än all annan slags kärlek och lidelse. Enligt samma princip utgör det andliga alstrande som konstnärerna och diktarna ägnar sig åt i sitt konstutövande den högsta formen av skapande eftersom konstnärliga produkter till skillnad från biologisk avkomma är odödliga och förlänar upphovsmännen evigt rykte och minne.⁸²

⁸² Platon, *Gästabudet*, *Skrifter*. Bok 1, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2000), s. 192.

Aschenbachs sätt att jämföra Tadzios kropp med en skulptur eller med en gudomlig gestalt samt hans skrivseanser på stranden där kroppen överförs till text, skulle kunna tolkas som ett försök att extrahera den rena formen ur den fysiska kroppen och låta den sinnliga skönheten stelnas i en konstnärlig, evig form, helt i enlighet med det platoniska idealet. Likväl anar läsaren att det nyckfulla köttet har ett finger med i spelet och att författaren dessutom är väl medveten om detta själv eftersom den vansinniga, febriga mani som griper tag i honom så fort han anländer till Venedig ständigt måste spelas ut mot ett mått av självbehärskning och förnuft för att någon textproduktion över huvud taget ska bli möjlig. Hur vackert och välljudande Aschenbach prosastycken vid stranden än må klinga, är det trots allt ur det fysiska köttet som konstnären suger sin kreativa energi. Vad som skulle ske om konstnären förnekade den kroppsliga aspekten av sitt skrivande har han redan erfårit alltför väl i det egna livets hårda skola.

Det som skiljer skrivseansen på stranden från de asketiska sessionerna vid skrivbordet hemma i München är att konstnären i det här fallet hämtar kraft ur en annan kropp och överför den på sin egen. I den bemärkelsen framstår konstnären som en vampyr såtillvida att han är dömd att döda sina älsklingar för att själv få evigt liv. Vem karaktären Tazio är eller vad som försiggår i hans älskvärda huvud förblir ovisst eftersom den anonyma berättarrösten aldrig tränger in i något annat medvetande eller skildrar världen ur någon annans perspektiv än konstnärens. Detta är konstnärens förbannelse, det pris som han tvingas betala: för att kunna bevara skönheten i ett prosaverk måste han avstå från den.

Allt detta förklarar också varför seendet spelar den avgörande rollen i Aschenbachs och Tadzios så platoniska förhållande: för att den som betraktar måste bibehålla ett visst avstånd till det betraktade för att kunna bilda sig en uppfattning om det, liksom för att kunna upprätthålla idén om den ideala skönheten. Som redan visats i föregående avsnitt ”Intermezzo” är det ironiska däri att distansen betingar erfarenheten av den begärliga skönheten lika mycket som begärsföremålet i sig.

Egendomligare, ömtåligare är ingenting annat än förhållandet mellan människor som bara känner varandra med ögonen, – som dagligen, ja stundligen möter varandra, iakttar och därvid av konvensansens tvång eller på grund av egna griller är tvungna att bevara ett sken av likgiltigt främlingskap utan ord eller hälsning. Mellan dem råder oro och överretad nyfikenhet, hysterin i ett otillfredsställt, onaturligt undertryckt behov av att lära känna varandra och utbyta tankar, och framförallt också ett slags högspänd aktning. Ty människan älskar och ärar en annan människa, så länge hon inte förmår bedöma henne, och längtan är en produkt av bristande kunskap. (s.77/66.)

Precis som föreslås i *Faidros* är den som älskar också i kraft av sin förälskelse oförmögen att fälla förnuftiga omdömen om föremålet för begäret.⁸³ Men att verkligen närma sig det begärda föremålet och bilda sig en uppfattning om det med hjälp av alla fem sinnen, skulle aldrig kunna tillfredsställa begäret eftersom det vore detsamma som att utplåna det som betingade begäret från första början, det vill säga distansen. Återigen dyker det framträdande upp som en gåta och ett problem eftersom även självaste skönheten döljer lika mycket som den visar. Att detta efemära ”mer” som ständigt lockar honom aldrig kommer att kunna fångas, gör honom lika ambivalent som han var vid skrivbordet hemma i München, om än på ett annat sätt. Ännu en dissonans som smärtar, ännu en passion, ännu en lidelse. Detta att Aschenbach aldrig kan stirra sig mätt på sin ögonsten kompenserar han genom att mumsa på övermogna jordgubbar (s. 106/93.) och svalka läpparna med rubinröd granatäppeljuice. (s. 89/77.)⁸⁴ Adorno hade därför rätt när han hävdade att Platons kritik av konsten inte är stringent.⁸⁵ Det sköna i konsten är förvisso alltid ett sken, men detta sken springer ur materien och inte ur någon idealisk himmel.

Detta förnekande av det materiella moment som möjliggör det konstnärliga skapandet kommer dock att lämna vissa spår i verket, vissa dissonanser som vi redan har iakttagit. Mot slutet av novellen blir dessa desto tydligare.

Förruttelse

Även om blicken spelar den avgörande rollen för Aschenbachs meditationer över Tadzio och staden Venedig, har de övriga sinnesorganen också en del i förmedlingen av det oförmedlade, icke-identiska. Om ögat förmedlar det skönas kroppsliga gestalt och örat det ljuva namnet, tycks de övriga tre sinnesorganen ha potential att kunna förmedla saker som synen och hörsel är fysiologiskt inkapabla till att kunna förmedla. Det står därmed klart att ögat och örat inte kan säga allt; att de inte är så tillförlitliga som de vid första anblick förefaller.

Att den kvalmiga värmen, den tryckande scirocco och de övermogna jordgubbarna säger någonting annat om staden Venedig än de pampiga husfasaderna har redan antytts. Mot slutet av novellen, allteftersom Aschenbach ger efter för sina lidelser – för sin mani som nu inte endast sträckt sig till förmiddagens meditationer vid stranden, utan även till eftermiddagarna då författaren förföljer Tadzio och hans familj på deras utflykter genom Venedigs gränder – tycks hemligheten, själva gåtan som staden ruvar på, tränga fram. Dock inte i form av en

⁸³ Platon, *Faidros*, s. 314.

⁸⁴ Det tyska ordet ”Granatapfelsaft” skrivs felaktigt ”granatäppelsaft” i den svenska översättningen.

⁸⁵ Adorno, *Estetisk teori*, s. 126.

visuell framträdelse, utan snarare i form av någonting osynligt, en lukt som läcker, som sipprar ut från Venedigs själva innandöme.

Det var vid middagstiden. På eftermiddagen for Aschenbach i vindstilla och påfrestande solgass in till Venedig; ty han drevs av manin att följa efter de polska syskonen, som han hade sett slå in på vägen till ångbåtsbryggan tillsammans med sin följeslagerska. Han fann inte sin avgud på Markusplatsen. Men när han drack sitt te vid ett litet runt järnbord på torgets skuggsida, kände han plötsligt en besynnerlig arom i luften, och nu föreföll det honom som om han redan flera dagar hade haft en förnimmelse av den utan att ha blivit medveten om det, – en sötaktigt-officiell lukt, som påminde om elände och sår och tvivelaktig renlighet. Han prövade och undersökte den eftertänksamt, avslutade måltiden och lämnade torget på den sida som ligger mitt emot kyrkan. På trånga ställen blev lukten starkare. (s. 80/89–70.)

Å ena sidan en illaluktande stank av förruttnelse som tycks komma från lagunen, å andra sidan en frän karbollukt som låter Aschenbach ana att myndigheterna desinficerar Venedig eftersom en sjukdom, nämligen kolera som spritt sig från Asien, härjar i staden. Allt detta tystas dock ned av myndigheter av rädsla för att skrämma iväg turisterna, ett nedtystande som dock verkar föga effektivt med tanke på att det inte dröjer länge innan Lidos badstränder står tomma.

Så snart det går upp för Aschenbach hur det verkligen ligger till med Venedig reagerar han dock inte med den förskräckelse man hade kunnat vänta sig och som tycks ha gripit tag i de flesta andra turister som flytt staden. Tvärtom känner han samma impuls att tysta ned sjukdomens härjningar som han kände inför att dölja upprinnelsen till hans kreativa mani som diskuterades i föregående avsnitt.

Sålunda kände Aschenbach en dunkel belåtenhet med de från överhetens sida bemantlade händelserna i Venedigs smutsiga gränder, – denna stadens onda hemlighet som smälte samman med hans mest personliga hemlighet, och som det också för honom var så angeläget att hålla tyst om. Ty den förälskade oroad sig inte för något annat än att Tadzio skulle kunna resa, och insåg inte utan förfäran att han inte längre skulle kunna stå ut med att leva, om så skedde. (s. 82/71.)

Återigen ett exempel på denna ambivalens, dessa återkommande dissonanser som präglar författarens liv och verk eftersom sjukdomen och lidandet som skapar så mycket olycka samtidigt är det enda som kan göra Aschenbach lycklig.

Att sjukdomen som motiv återkommer både vad gäller Aschenbachs inre i form av själsliga och kroppsliga lidelser såväl som i det yttre världen i form av epidemi bekräftar det jag

påpekat tidigare att den inre världen korrelerar med den yttre. Denna logicitet präglar verket ut i minsta fiber, både vad gäller den inre världen och den yttre världen. Mest av allt liknar sjukdomen en skickelse som bryter fram när helheten krackelerar, inte helt olikt det gräs Aschenbach med tungt huvud noterar växa i skarvarna mellan gatstenarna i Venedigs stadsrum (s. 106/94.). Att detta verk utgör vad Adorno skulle ha kallat för någonting sent, bekräftas genom dess temporära logik där tiden aldrig verkar vara mogen, utan endast övermogen eftersom det alltid är för sent, där allt arbete för detta transcendentala högre är till ingen nytta.⁸⁶

Alla dessa dissonanser som här träder fram med en teatral emfas är i själva verket naturens hämnd på konsten, dess krav på återbetalning för allt som människan förvägrat den under skapandets gång, för att kunna uppnå det sköna verket. Men det är också objektets hämnd på subjektet eftersom det är tydligt att naturens framflyttande i form av dissonansen också innebär ett slags upplösning av den enhetliga monad som utgör inte endast det konstnärliga verket utan också den subjektiva erfarenhet som varit utmärkande för den moderna, borgerliga individen.

I den bemärkelsen skulle man kunna säga att konsten i det här fallet framstår inte enbart som ett verk av Eros utan mycket av Tantalos. Att döden som motiv så ofta framträder i form av en lukt i Manns verk bekräftar dess köttliga, kroppsliga aspekt, som om näsan vore nyckeln till det något jordiskt snarare än något andligt, till Hades snarare än Uranos.⁸⁷ Därmed skiljer sig näsan från ögonen, som enligt Sokrates tal i *Faidros* utgör den ”naturliga vägen till själen”.⁸⁸ Så är lukten en annan form av *anamnesis*, en återerinring om det tänkta, om det förmedlade som människan och konsten springer ur. Att slutet på subjektiviteten innebär inte endast slutet på Aschenbach utan även slutet på verket och slutet på konsten blir tydligt i finalen av novellen som jag nu kommer att fördjupa mig i.

Finalen

Jag har nu konstaterat att konstnärens skapande alltid har skett på bekostnad av något annat eller någon annan, av inre eller yttre natur. Jag har även visat att denna undanträngda natur

⁸⁶ Theodor W. Adorno, ”Spätstil Bethoovens” [1937], *Gesammelte Schriften*. Bd 17, Musikalische Schriften, IV, Moments musicaux, Impromptus, red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), s. 13–17.

⁸⁷ Att döden ofta framträder i form av en doft i Manns romaren och noveller är tydligt redan i debutromanen *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1900) där en ”sällsam” och ”välbekant” doft smyger sig på varje gång någon i familjen läggs på lit de parade och som inga moln av blomlukter verkar kunna dölja. Jfr. Thomas Mann, *Buddenbrooks. En familjs förfall*, övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Bonniers, 2015), s. 514.

⁸⁸ Platon, *Faidros*, s. 344.

som fått ge vika för subjektets egna intressen eller försök att begreppsliggöra den i en stelnad form, återvänder i konstverket i form av dissonanser. I slutskedet av novellen där verket i egenskap av en monad går mot vad som inom litteraturvetenskapen kallas för tillslutning eller vad som på engelska brukar kallas för *closure*, blir dessa dissonanser ännu mer påtagliga, vilket gör att disharmonin mellan sken och väsen framträder med stegrad emfas.

Att verkets tillslutning hänger ihop med Aschenbachs förebådade död, stämmer väl överens med verkets inneboende logicitet. Även om konstverket enligt Adorno besitter sanningshalt i sig självt, är det som sagt alltid subjektivt förmedlat vilket innebär att subjektiviteten trots allt är central för den förmedling av det icke-identiska som konsten utgör. Att det upplösta, upprivna tillstånd som Aschenbachs befinner sig i efter uppvaknandet från den onda, vanvettiga dröm som under en natt på hotellrummet hemsöker honom (s. 101–102/89–90.) går hand i hand med ett fysiskt inträngande som bokstavligt talat slår sönder den enhetlighet eller koherens som förutsätter både idén om den borgerliga individualiteten och konstverkets monadliknande utformning är uppenbart. Novellens komponering och utformning i sig både bekräftar och överskrider idén om subjektiviteten som det moderna konstverkets förutsättning genom att å ena sidan jämställa författarens död med slutet på konsten; å andra sidan genom att blottlägga och explicit reflektera över alla de objektiva förutsättningar som möjliggjorde den subjektivistiska skapelseakten över huvud taget och därmed implicit låta förstå att författaren var dömd att dö redan innan verket ens påbörjades, vilket själva titeln på verket redan insinuerat. Detta att konsten ständigt uppstår i skärningspunkterna mellan människan och naturen, som ett slags intern förhandling, där subjektet med eller mot sin egen vilja producerar det uttryck som endast objektet möjliggör. Allt detta ger för handen att alla dessa dissonanser som ständigt kommer och måste uppstå i skarvarna mellan det omedelbara och den förmedlande instansen, inte endast är ett uttryck bland andra utan snarare konstverkets själva betingelse som i fallet med *Döden i Venedig* talar (genom att inte tala om det) sitt tydliga språk: Antingen konst och lidande, eller ett tomt pappersark. Det är därför helt logiskt att verket tillsluts i samma andetag som Aschenbach verkligen faller död ned på marken.

Samtidigt finns det också några öppningar, några möjliga vägar ut ur monaden och möjliga fortsättningar som framträder i de revor som dissonanserna rispat upp i verkets ytskikt. En förmiddag några dagar efter alla excesser och vandringar runt Venedigs gator och torg på jakt efter Tadzio, kommer Aschenbach ned till receptionen vid hotellet och upptäcker han att en mängd bagage står iordningställd för att transporteras iväg. Precis som han anar är det mycket riktigt den polska familjen som är i färd med att lämna Venedig. Och när han frågar en portier

om när detta är planerat att ske, får han svaret: ”Efter lunch”. (s. 109/96.) Som vi strax kommer att märka är middagshöjden den här gången på väg att passera en gång för alla.

Sin semestervana trogen går Aschenbach därefter ned till stranden, som nu är nästan helt folktom och framträder som ogästvänlig. Sanden är inte längre ren och det råder en ”stämning av höst” (*Herbstlichkeit*). (s. 109/96.) Tazio är dock fortfarande där, i närheten av vattenbrynet, och hamnar i brottningskamp med en annan pojke som brottar ned honom. Denna intensiva brottningskamp blir så våldsamt att Aschenbach för en kort sekund drabbas av en impuls att vilja ingripa och rädda den älskade, en impuls som han dock inte följer, utan blir sittandes på sin vanliga utomhusstol vid sin vanliga strandstuga som så många förmiddagar förr då han suttit där för att iaktta.

Det hela slutar med att Tazio lyckas slå sig fri och går ut i lagunen som just den här dagen är långgrund. Aschenbach sitter kvar i sin stol och bara iakttar konturerna av pojken som framträder i relief mot havet. Men samtidigt som författaren iakttar tycks nu han sjunka ihop, som om han inte längre orkar bära sin egen kropp, och framförallt inte sitt eget huvud som sjunker ”ner mot bröstet” så att ögonen kom ”att se underifrån”. (s. 111/98.) Allteftersom verket går mot sin upplösning tycks bilden sakta suddas ut och dimmas ned på ett sätt som verkar korrespondera mot Aschenbachs eget utslocknande och hans ”slappa, innerligt försjunkna” (s. 111/98.) ansiktsuttryck. Men det märkligaste av allt med verkets tillstängning är att mitt i allt har en till synes ganska malplacerad mening skjutits in: ”En fotografiapparat, till synes herrelös, stod på sitt trebenta stativ vid randen av havet, och en svart duk som var utbredd över den fladdrade smällande i den kallare vinden.” (s. 109/96.) Mitt i allt, medan Aschenbach blickar ut mot havet och iakttar Tazios gestalt vid vattnet som för övrigt verkar försöka vinka honom till sig, står en kamera på stranden. Varför den står där specificeras aldrig av berättarrösten som endast nämner saken som i förbifarten, två sidor innan Aschenbach faller död ned på stranden.

Likväl är det knappast en slump eftersom den svarta maskin som fotoapparaten utgör inte är vilken maskin som helst. I det föregående avsnitt ”Intermezzo” konstaterade jag att ångbåten inverkade på Aschenbachs varseblivning och i förlängningen på framställningen av yttre världen. Detta blev särskilt tydligt under Aschenbachs färd över havet som framställdes som någonting sinnesutvidgade eller gränsöverskridande. I fallet med denna avslutande scen är det återigen tydligt att maskinen återigen spelar en viktig roll när det gäller framställningen av denna gränslösa oändlighet som havet förknippas med. Kameraapparaten är nämligen en maskin som ytterst fyller samma funktion som det mänskliga ögat gör. Men till skillnad från ett organiskt öga krävs det inte något mänskligt subjekt för att ett kameraöga ska kunna

registrera föremål i den yttre världen eftersom kameran ytterst är en maskin, det vill säga ett objekt som ser. Upplösningen av den borgerliga subjektivitet som Aschenbach kan sägas representera, behöver därför inte vara liktydigt med konstens död eftersom verkets tillstängning, precis som verket i stort, är fullt av sprickor och ihåligheter som genom att bryta sönder det samtidigt öppnar upp det. Slutet på *Döden i Venedig* skulle därmed kunna tolkas som en början, nämligen början på en ny varseblivning, ett nytt slags seende som tar vid i samma ögonblick som Aschenbachs sluter sina tunga ögonlock. Den efemära biologiska kroppen är förvisso för alltid förgången, men lika eviga är också de beständiga tecken som givit döden dess form över boksidorna.

Adorno menade att detta mekaniska slags seende hänger ihop med ett förtingligande av den estetiska varseblivningen där den subjektiva erfarenheten självt, i likhet med all annan natur, stelnar och omsätts i rationalistiska former. Till skillnad från Walter Benjamin var Adorno inte lika optimistiskt inställd till fotografiet, filmens och kulturindustrins demokratiska potential som Benjamin lyfte fram i essän ”Konstverket i reproduktionsåldern” (1935). Även om Benjamin i denna välkända essä framhåller att den ökade estetiseringen av erfarenheten i stor utsträckning ligger bakom den förödelse som redan första världskriget – som bröt ut strax efter *Döden i Venedig* tillblivelse – utgör exempel på, menade han likväl att samma förtingligande har potential att kunna föra den estetiska erfarenheten och levda erfarenheten närmare varandra där de i sin tur kan omsättas till en drivkraft för politisk förändring.

Fiat ars – pereat mundus, säger fascismen och väntar, som Marinetti bekänner, att kriget ska skänka den konstnärliga tillfredsställelsen av de av tekniken förändrade intrycksbehoven. Detta är uppenbart l’art pour l’art-programmet i dess fulländning. Mänskligheten som en gång hos Homeros var ett skådeobjekt för de olympiska gudarna har nu blivit det för sig själv. Mänsklighetens ökade främlingskap för sig själv har nått en grad där den förmår uppleva sin egen förintelse som en estetisk njutning av högsta rang. Så förhåller det sig med den estetisering av politiken som fascismen bedriver. Kommunismen svarar med att politisera konsten.⁸⁹

Idag är människan i högre utsträckning än kanske någonsin tidigare medveten om att subjektets ökade främlingskap inför sig självt går hand i hand med ett ökat främlingskap inför naturen – både subjektets egen, inre natur såväl som den yttre. Utplånandet av den subjektiva erfarenheten är därför oskiljaktigt från ett utplånande av den biologiska kropp och alla de materiella ting som gör subjektiviteten möjlig över huvud taget.

⁸⁹ Walter Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern”, *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Göteborg: Daidalos, 2014), s. 96–97.

Slutord

I den här uppsatsen har jag gjort en läsning av 1900-talsnovellen *Döden i Venedig* av den tyske författaren Thomas Mann i syfte att undersöka hur konst och natur förhåller sig till varandra. Den metodologiska utgångspunkten för läsningen har varit den kritiska teori som utvecklades under samma århundrade, där filosofen och musikteoretikern Theodor W. Adorno kom att bli en av centralgestalterna. Adornos arbeten kring förhållandet mellan människa och natur har under de senaste decennierna aktualiserats på nytt inom ramen för de samtida relationerna mellan människa och natur och den nyligen förvärvade kunskapen om Jordens geologiska tillstånd som av geologer benämns antropocen. Inom den aktuella Adorno-forskningen är det dock få forskare som har plockat upp den estetiska tråden i förhållande till naturbegreppet och ställt den i relation till faktiska konstobjekt. Detta trots att det är en högst väsentlig tråd i Adornos filosofi eftersom naturen och naturhistorien i stor utsträckning tolkas genom konsten och konsthistorien. Föreliggande uppsats har utgjort ett blygsamt försök att börja nysta i denna relativt utforskade tråd i förhoppningen om att på sikt kunna öppna upp nya perspektiv på estetikens fält. Med tanke på att detta endast är en masteruppsats får de idéer och teorier som här presenterats betraktas som mycket skissartade.

Metodologiskt sett har jag fokuserat på den postumt publicerade *Estetisk teori* samt *Upplysningens dialektik* som Adorno författade tillsammans med Max Horkheimer som också var en inflytelserik filosof i Frankfurtskolan. Som komplement till detta har jag utgått från Camilla Flodins avhandling *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning* som utgör ett viktigt bidrag till Adorno-forskningen i Sverige, i synnerhet eftersom avhandlingen fokuserar på Adornos naturbegrepp.

I *Upplysningens dialektik* läser och tolkar Adorno och Horkheimer det antika eposet *Odysséen* av Homeros som ett embryo till den västerländska moderniteten och borgerlig subjektivitet. I samma verk förslår de också att upplysningen – som här bör förstås i dess vidaste bemärkelse som ett tänkesätt, snarare än en enskild historisk epok – står i ett dialektiskt förhållande till myten, och att den västerländska kulturen och historietvecklingen genomgående har varit präglad av en serie mer eller mindre ihärdiga försök från människans sida att bemästra och kontrollera naturen för egen vinning eller av självbevarelsedrift. Detta fenomen benämner Adorno och Horkheimer naturbehärskning och i *Estetik teori* tolkar Adorno hela konsthistorien – liksom även filosofihistorien – som ett uttryck för de former och dimensioner denna naturbehärskning har antagit vid olika historiska tidpunkter. Konstverket som sådant kan därmed tolkas, inte enbart som ett vittnesmål om en mänsklig erfarenhet utan

primärt som ett uttryck eller att avtryck från det som ofta brukar ställas i ett motsatsförhållande till det mänskliga, nämligen den natur som fått ge vika eller på olika sätt deformerats under den mänskliga civilisationens skövlingar. Adornos tes är att även om konstverket alltid, i egenskap av artefakt, utgör en mänsklig skapelse, så besitter konstverket också potential att kunna överskrida den subjektiva förmedlingen och på så vis ge objektet företräde. Konstverket skiljer sig från andra mänskliga produkter genom dess förmåga att kunna framhäva sitt eget material med alla dess unika, partikulära kvalitéer. Denna förmedling av det icke-identiska utgör konstverkets sanningshalt.

I fallet med *Döden i Venedig* som utgjort föremålet för den här undersökningen, har jag haft att göra med ett litterärt konstobjekt, vilket inneburit att det mänskliga språket har utgjort dess material. Även om det mänskliga språket och dess minsta beståndsdelar – begreppen – i sig aldrig kommer kunna förmedla eller ge rättvisa åt det partikulära, enskilda objektets alla kvalitéer, eftersom språket i sig aldrig kan uppgå och bli absolut identiskt med det objekt eller den företeelse det har till uppgift att förmedla, menar Adorno likväl att språket inom konstens domäner momentant kan ge glimtar eller aningar om det icke-identiska hos det förmedlade. Detta är konstverkets utopiska potential och den kan uppnås genom självreflexion som går ut på att uppmärksamma det subjektiva tänkandets liksom den språkliga förmedlingens begränsningar. Genom att reflektera över dessa begränsningar – liksom över förutsättningarna för självreflektionens själva tillblivelse – kan konstobjektet få det icke-identiska, det vill säga allt som faller utanför de mänskliga begreppen, att framträda i form av en närvarande frånvaro. Det är alltså med hjälp av språket självt och de mänskliga begreppen som konstituerar det, som konstobjektet har potential att kunna överskrida den subjektiva förmedlingen. På så vis besitter konstverket, om än indirekt, möjlighet att kunna förmedla det som ytterst inte kan förmedlas. Man skulle därför kunna säga att konsten utgör ett språk för det som inte har några ord, det vill säga naturen.

Adornos betoning av objektets företräde framför subjektet har motiverat mitt tillvägagångssätt under läsningen av det litterära verket som har rört sig kronologiskt genom den cirka hundra sidor långa novellen, från början till slut. Eftersom Adorno menar att konstverket främst är en förmedlare av sitt eget material, snarare än av abstrakta idéer, besitter varje autentiskt konstverk sanningshalt i sig självt oberoende av det subjekt som skapat det eller av det subjekt som betraktar det. Min avsikt med läsningen har därför varit att i största möjliga utsträckning låta verket framträda i egen rätt, för att, så att säga, ge konstobjektet en chans att föra sin egen talan. Som framgått har en sådan metod förutsatt en textcentrad läsart som eftersträvat att skära bort i princip alla kontextuella aspekter av verket såsom exempelvis

biografi och receptionshistorik. I enlighet med Adornos tes att de samhällsliga aspekter som förutsätter konstens tillblivelse kommer att återvända i det estetiska objektet som en immanent del av dess form, har jag under analysens gång försökt visa att en formalistiskt orienterad läsart ingalunda ignorerar verkets historiska och sociala situation utan tvärtom på ett mer effektivt sätt framhäver dess materiella förutsättningar. Som framgått utgör naturen mycket riktigt en sådan materiell förutsättning. På så vis har jag genom att fördjupa mig i ett urval passager i *Döden i Venedig* där novellen tydligt reflekterar över sitt eget vara som språk och som ett litterärt verk, lyckats visa att texten är full av spår som förmedlar undanträngd eller förvrängd natur – det som kommer till uttryck genom vad Adorno benämner som *dissonanser*.

Detta har framgått genom textens narrativ som i stora drag förmedlar en konstnärs desperata sökande efter det autentiska, sanna uttrycket och de uppoffringar som han känner sig nöd att göra för att kunna uppnå en ideal form. Men som jag också har visat i andra avsnittet ”Intermezzo”, framträder verkets reflexiva karaktär i lika hög grad genom den konkreta textens stil och form som inte är entydigt klassicistisk utan på ett eklektiskt sätt kombinerar en rad olika uttrycksformer. Jag har därmed kunnat understödja Adornos tes att motsättningen mellan form och innehåll är falsk eftersom det endast är i och genom det konkreta uttrycket som konsten kan förmedla de annars omedelbara och oförmedlade icke-identiska kvaliteterna hos objektet.

Analysdelen har varit indelad i tre avsnitt som var för sig har fokuserat på ett eller två kapitel i novellen som totalt är uppbyggd av fem. Som sagt har läsningen genomförts i kronologisk följd vilket inneburit att första avsnittet ”Martellato” har fokuserat på kapitel ett och två i novellen, andra delen ”Intermezzo” kapitel tre, medan tredje och sista avsnittet ”Fortissimo” har fokuserat på kapitel fyra och fem i novellen. Min avsikt har varit att i varje enskilt avsnitt fokusera på en specifik variant av naturbehärskning, för att framhäva olika slags naturer i de rörelser som utmärker de ständigt pågående interaktionerna mellan subjekt och objekt. Enligt Adorno kan naturbehärsningen anta tre former: kontroll av subjektets egen inre natur, kontroll av yttre natur samt kontroll av andra människor och deras inre natur. Något schematiskt har första avsnittet behandlat kontrollen av Aschenbachs egna, inre natur, andra avsnittet kontrollen av den yttre naturen och tredje avsnittet kontrollen av andra människors natur. Dock har gränserna mellan dessa tre former av naturbehärskning varit långt ifrån vattentäta eftersom de, som jag har visat, förutsätter varandra.

Det tål att upprepas att konstverket endast förmedlar naturen på ett negativt sätt, i form av en närvarande frånvaro. Någon sann eller reell första natur kan alltså inte framträda i verkets

ytskikt – i det här fallet i de konkreta bokstäverna – utan yttrar sig endast i formen som en förvrängd eller förställd, av människans skapad andra natur. Som framgått genom läsningen av *Döden i Venedig* uppstår dessa ihålligheter eller dissonanser till följd av det skapande subjektets vilja att försöka behärska och kontrollera objektet för sin framställning. Det moderna konstverket har därför en tydlig dubbelkaraktär eftersom det på samma gång förvränger och ger uttryck åt naturen. Dissonansen som sådan är central för Adorno eftersom den vittnar om ett lidande. I fallet med *Döden i Venedig* har jag argumenterat för att det estetiska uttrycket och inte minst Aschenbachs konstnärliga skapande, ständigt tycks ske på bekostnad av någon eller någonting annat som konsten i samma paradoxala gest bejakar och negligerar. Även om någon försoning mellan människan och naturen aldrig artikuleras explicit i novellen, skulle Adorno förmodligen hävda att det är genom artikulationen av den olösliga antagonismen mellan subjekt och objekt, där lidandet får en chans att komma till uttryck, som möjligheten till försoningen och slutet på lidandet återfinns.

Genom att framställa och reflektera över Aschenbachs inre lidande samt över den yttre natur som på samma gång efterbildas och förvrängs, återfinns också möjligheten att kunna överskrida de förmedlade bilderna av natur och därigenom ge en glimt av vad naturen skulle kunna bli om människans förhållande till den hade sett annorlunda ut, det vill säga om förhållandet inte hade byggts på dominans och kontroll. Det kan tyckas som en tröstlös vision, men den hänger ytterst ihop med Adornos negativa dialektik som ständigt pekar framåt i tiden, snarare än bakåt. Detta artikuleras i den för Adorno så väsentliga frågan, inte vad konsten en gång har varit utan vad den skulle kunna bli.

En viktig slutsats av detta arbete är därför att konstverket precis som naturen inte är någonting statiskt utan i en ständig tillblivelse som pågår i olika interaktioner mellan kultur och natur, mellan subjekt och objekt. Det som gör konstverkets självreflexiva karaktär så radikal är att den inte endast får det som faktiskt är att framträda, utan dessutom kan ge glimtar av hur saker och ting skulle kunna bli; vad som skulle kunna vara. I den bemärkelsen är konsten knappast en ren efterbildning av naturen, utan besitter också potential att, både på gott och ont, kunna förändra det den framställer. Med tanke på de senaste decenniernas utveckling är det hög tid att de estetiska och konstnärliga vetenskapsdisciplinerna på allvar börjar reflektera över vad detta innebär eftersom ett välfungerade och demokratiskt samhällsklimat förutsätter stabila och hållbara ekosystem.

Litteraturförteckning

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften. Bd 7, Ästhetische Theorie*, red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Gesammelte Schriften. Bd 4*, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).

Adorno, Theodor W., *Nachgelassene Schriften. Abt. 4, Vorlesungen, Bd 10, Probleme der Moralphilosophie* (1963), red. Thomas Schröder (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996).

Adorno, Theodor W., "Vers une musique informelle" [1960], *Gesammelte Schriften. Bd 16, Quasi una fantasia* (II), red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978), s. 493–540.

Adorno, Theodor W., "Spätstil Bethoovens" [1937], *Gesammelte Schriften. Bd 17, Musikalische Schriften* (IV), Moments musicaux, Impromptus, red. Gretel Adorno och Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), s. 13–17.

Adorno, Theodor W. och Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt am Main: Fischer Verl., 1969).

Adorno, Theodor W. och Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark (Göteborg: Daidalos, 1996).

Axelsson, Karl, *Political Aesthetics: Addison and Shaftesbury on Taste, Morals, and Society* (London: Bloomsbury, 2019).

Bachtin, Michail, *Rabelais och skattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, övers. Lars Fyhr (Gråbo: Anthropos, 2007).

Baumgart, Reinhard, *Das Ironische und die Ironi in den Werken Thomas Manns* (München: Carl Hanser Verlag, 1966).

Beddow, Michael, "The Magic Mountain", *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Ritchie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) s. 137–150.

Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern", *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark (Göteborg: Daidalos, 2014), s. 61–97.

Chakrabarty, Dipesh, "The Climate of History: Four Theses", *Critical Inquiry* 35 (2009), s. 197–222.

Cook, Deborah, *Adorno on Nature* (Durham: Acumen, 2011).

Crutzen, J. Paul, "Geology of Mankind", *Nature*, nr. 415 (2002), s. 23.

Crutzen, J. Paul och Eugene F. Stoermer, "The 'Anthropocene'", *Global Change Newsletter*, nr. 41 (2000), s. 17–18.

Deleuze, Gilles och Félix Guattari, *Kapitalism och schizofreni. Anti-Oidipus*, övers. Gunnar Holmbäck (Stockholm, Tankekraft, 2016).

Flodin, Camilla, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning* (Göteborg: Glänta, 2009).

Hegel, G.W.F., *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg, Daidalos, 2005).

Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes, Werke*. Bd 3, red. Eva Moldenhauer och Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979).

Iovino, Serenella, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance, and Liberation* (London: Bloomsbury Academic, 2016).

Jameson, Fredric, *Det politiska omedvetna: Berättelsen som social symbolhandling*, övers. Sara Danius, Stefan Helgesson och Stefan Jonsson (Stockholm: Symposium, 1994).

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991).

Johnson, Harriet, "Undignified Thoughts After Nature: Adorno's Aesthetic Theory." *Critical Horizons: A Journal of Philosophy and Social Theory* 12, nr. 3 (2011), s. 372–395.

Lahme, Tilmann, *Familjen Mann*, övers. Linda Östergaard (Stockholm: Bonniers, 2017).

Latour, Bruno, *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, övers. Catherine Porter (Cambridge: Polity Press, 2017).

Lewis, Simon L. och Mark A. Maslin, "Defining the Anthropocene", *Nature*, nr. 519 (2015), s. 171–180.

Lukács, György, *Wider den mißverstandenen Realismus* (Hamburg : Claassen, 1958).

Mann, Thomas, *Buddenbrooks. En familjs förfall*, övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Bonniers, 2015).

Mann, Thomas, *Der Tod in Venedig. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008).

Mann, Thomas, *Döden i Venedig. Tonio Kröger*, övers. Karl Vennberg och Walborg Hedberg (Stockholm: Bonniers, 2011).

Moi, Toril, "'Nothing Is Hidden': From Confusion to Clarity; or, Wittgenstein on Critique", *Critique and Postcritique*, red. Elizabeth S. Anker och Rita Felski (Durham: Duke University Press, 2017), s. 31–49.

Nicholls, R. A., *Nietzsche in the Early Work of Thomas Mann* (Berkeley: University of California Press, 1955).

Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter* Bd 1, *Tragedins födelse*, övers. Martin Tegen och Joachim Retzlaff (Stockholm/Stehag: Symposion, 2000).

Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter*. Bd 6, *Så talade Zarathustra*, övers. Peter Handberg (Stockholm/Höör: Symposion, 2017).

Platon, *Gästabudet*, *Skrifter*. Bok 1, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2000).

Platon, *Faidros*, *Skrifter*. Bok 2, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2001).

Platon, *Staten*. *Skrifter*. Bok 3, övers. Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2003).

Reed, T. J., *Death in Venice: Making and Unmaking a Master* (New York: Twayne, 1994).

Reed, T.J., *Thomas Mann: The Uses of Tradition* (London: Oxford University Press, 1974).

Robertson, Ritchie, "Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*", *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Ritchie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 95–106.

Sontag, Susan, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar; Straus och Giroux, 1978).

Steffen, Will, Jacques Grinevald, Paul Crutzen and John McNeill, "The Anthropocene: conceptual and historical perspectives", in *Philosophical Transactions of the Royal Society, Series A* 369 (2011), s. 842–867.

Wallenstein, Sven-Olov, *Adorno. Negativ dialektik och estetisk teori* (Göteborg: Glänta, 2019).

Wallenstein, Sven-Olov, "Adorno's Realism", *Baltic Worlds*, nr. 4 (2016), s. 28–34.

Webber, Andrew J., "Mann's man's world: Gender and sexuality", *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, red. Ritchie Robertson (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 64–83.

Weber, Max, "Wissenschaft als Beruf" [1917/1919], *Gesamtausgabe* avd. 1, bd 17, red. Wolfgang J. Mommsen, Wolfgang Schluchter och Birgitt Morgenbrod (Tübingen: Mohr, 1992).

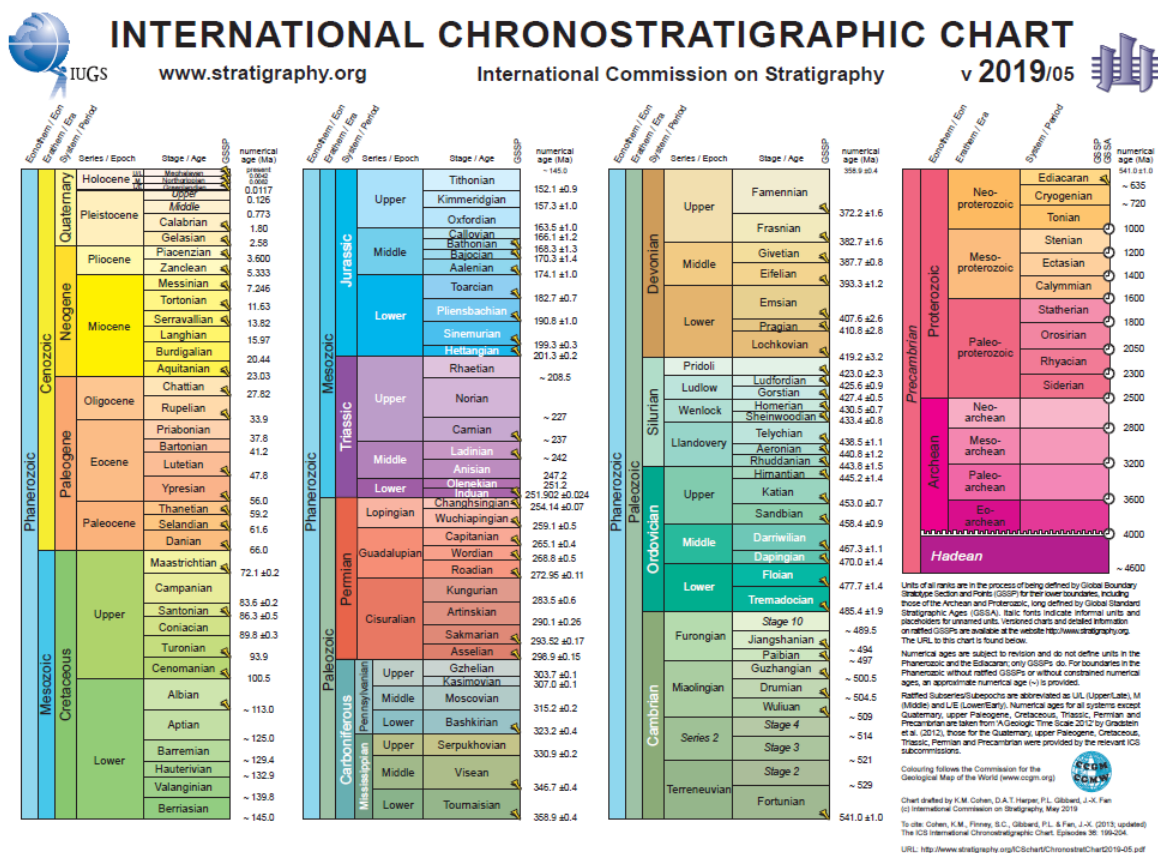
Wilke, Sabine, "Introduction: Rethinking Literary History, Critical Reading Practices, and Cultural Studies in the Anthropocene", *Readings in the Anthropocene: The environmental humanities, German studies, and beyond*, red. Sabine Wilke och Japhet Johnstone (London: Bloomsbury Academic, 2017), s. 1–13.

Zalasiewics, Jan, Colin N. Waters, Colin P. Summerhayes, Alexander P. Wolfe, ... Naomi Oreskes, "The Working Group on the Anthropocene: Summary of evidence and interim recommendations" *Anthropocene*, vol. 19, (september 2017), s. 55–60.

Nyhetsartiklar

"Venice floods: Climate change behind highest tide in 50 years, says mayor", *BBC News*, 13 november 2019, <https://www.bbc.com/news/world-europe-50401308> (Hämtad 29 november 2019).

Appendix



Det är den internationella kommissionen för stratigrafi (ICS) som har mandat att bestämma hur den internationella geologiska tidsskalan ska ritas. Detta görs under regelbundna kongresser där ICS på basis av de senaste geovetenskapliga rönen beslutar om tidsskalan genom omröstning. I maj i år väntades antropocen röstas in som en ny geologisk epok, men man valde istället att skjuta på beslutet och rita in de tre nya tidsåldrar som kommissionen i fjol annonserade att holocen skulle delas in i. Som synes uppe i det vänstra hörnet i grafen befinner sig Jordan därmed officiellt fortfarande i epoken holocen, i tidsåldern Meghalaya. Grafen är den senaste versionen (reviderad i maj 2019), hämtad från ICS:s officiella hemsida: <http://www.stratigraphy.org/index.php/ics-chart-timescale> (Hämtad den 27 september 2019).

Appendix 2

Samtliga referenser till det tyska verket är hämtat ur Thomas Mann, *Der Tod in Venedig. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008). De tyska motsvarigheterna till blockcitaten i den löpande texten återges här i turordning.

17

Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete, hatte an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19..., das unserem Kontinent monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte, von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München aus allein einen weiteren Spaziergang untergenommen. Überreizt von der schwierigen und gefährlichen, eben jetzt eine höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernden Arbeit der Vormittagsstunden, hatte der Schriftsteller dem Fortschwingen des produzierenden Triebwerkes in seinem Innern, jenem »motus animi continuus«, worin nach Cicero das Wesen der Beredsamkeit besteht, auch nach der Mittagsmahlzeit nicht Einhalt zu tun vermocht und den entlastenden Schlummer nicht gefunden, der ihm, bei zunehmender Abnutzbarkeit seiner Kräfte, einmal untermittags so nötig war. So hatte er bald nach dem Tee das Freie gesucht, in der Hoffnung, daß Luft und Bewegung ihn wiederherstellen und ihm zu einem erprießlichen Abend verhelfen würden. (s. 7.)

18

Es war Anfang Mai und, nach naßkalten Wochen, ein falscher Hochsommer eingefallen. Der Englische Garten, obgleich nur erst zart belaubt, war dumpfig wie im August und in der Nähe der Stadt voller Wagen und Spaziergänger gewesen. Beim Aumeister, wohin stillere und stillere Wege ihn geführt, hatte Aschenbach eine kleine Weile den volkstümlich belebten Wirtsgarten überblickt, an dessen Rand einige Droschken und Equipagen hielten, hatte von dort bei sinkender Sonne seinen Heimweg außerhalb des Parks über die offene Flur genommen und erwartete, da er sich müde fühlte und über Föhrling Gewitter drohte, am Nördlichen Friedhof die Tram, die ihn in gerader Linie zur Stadt zurückbringen sollte. (s. 7–8.)

20

So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung – und zwar die außerordentliche – verpflichtet, hatte er niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt. Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte, äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: »Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt« – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust –; »niemals so« – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen. Das traf zu; und das Tapfer-Sittliche daran war, daß seine Natur von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren war. (s.15.)

29

Und hat Form nicht zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, – sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen? (s. 20.)

32

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; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und eben darum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts. (s. 42.)

39

»Ah, Venedig! Eine herrliche Stadt! Eine Stadt von unwiderstehlicher Anziehungskraft für den Gebildeten, ihrer Geschichte sowohl wie ihrer gegenwärtigen Reize wegen!« Die glatte Raschheit seiner Bewegungen und das leere Gerede, womit er sie begleitete, hatten etwas Betäubendes und Ablenkendes, etwa als besorgte er, der Reisende möchte in seinem Entschluß, nach Venedig zu fahren, noch wankend werden. Er kassierte eilig und ließ mit Croupiergewandtheit den Differenzbetrag auf den fleckigen Tuchbezug des Tisches fallen. »Gute Unterhaltung, mein Herr!« sagt er mit schauspielerischer Verbeugung. »Es ist mir eine Ehre, Sie zu befördern ... Meine Herren!« rief er sogleich mit erhobenem Arm und tat, als sei das Geschäft im flottesten Gange, obgleich niemand mehr da war, der nach Abfertigung verlangt hätte. (s. 23–24.)

41

Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen andern hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter den farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wussten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der Ihren spielte? Selbstverständlich und gewohnheitsmäßig, wie es schien, duldeten sie ihn in ihrer Mitte, behandelten ihn als ihresgleichen, erwiderten ohne Abscheu seine neckischen Rippenstöße. Wie ging das zu? (s. 24–25.)

43

Aschenbach bedeckte seine Stirn mit der Hand und schloss die Augen, die heiß waren, da er zu wenig geschlafen hatte. Ihm war, als lasse nicht alles sich ganz gewöhnlich an, als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen, der vielleicht Einhalt zu tun wäre, wenn er sein Gesicht ein wenig verdunkelte und aufs neue um sich schaute. (s. 25.)

46

In diesem Augenblick jedoch berührte ihn das Gefühl des Schwimmens, und mit unvernünftigem Erschrecken aufsehend, gewahrte er, daß der schwere und düstere Körper des Schiffes sich langsam vom gemauerten Ufer löste. Zollweise, unter dem Vorwärts- und Rückwärtsarbeiten der Maschine, verbreitete sich der Streifen schmutzig schillernden Wassers zwischen Quai und Schiffswand, und nach schwerfälligen Manövern kehrte der Dampfer seinen Bugspriet dem offenen Meere zu. (s. 25.)

50

Er hatte Mühe, dorthin zu gelangen, denn der Gondolier, der mit Spitzenfabriken und Glasbläsereien im Bunde stand, versuchte überall, ihn zu Besichtigung und Einkauf

abzusetzen, und wenn die bizarre Fahrt durch Venedig ihren Zauber zu üben begann, so tat der beutelschneiderische Geschäftsgeist der gesunkenen Königin das seine, den Sinn wieder verdrießlich zu ernüchtern. (s. 48–49.)

53

Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewusst, daß Eros im Worte sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er, an seinem rohen Tische unter dem Schattentuch, im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte. (s. 62.)

54

Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben. Sonderbare Stunden! Sonderbar entnervende Mühe! Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper! (s. 62.)

55

Seltsamer, heikler ist nichts als das Verhältnis von Menschen, die sich nur mit den Augen kennen, – die täglich, ja stündlich einander begegnen, beobachten und dabei den Schein gleichgültiger Fremdheit großlos und wortlos aufrecht zu halten durch Sittenzwang oder eigene Grille genötigt sind. Zwischen ihnen ist Unruhe und überreizte Neugier, die Hysterie eines unbefriedigten, unnatürlich unterdrückten Erkenntnis- und Austauschbedürfnisses und namentlich auch eine Art von gespannter Achtung. Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, so lange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis. (s. 66.)

57 (1)

Das war um Mittag. Nachmittags fuhr Aschenbach bei Windstille und schwerem Sonnenbrand nach Venedig; denn ihn trieb die Manie, den polnischen Geschwistern zu folgen, die er mit ihrer Begleiterin den Weg zur Dampferbrücke hatte einschlagen sehen. Er fand den Abgott nicht bei San Marco. Aber beim Tee, an seinem eisernen Rundtischchen auf der Schattenseite des Platzes sitzend, witterte er plötzlich in der Luft ein eigentümliches Arom, von dem ihm jetzt schien, als habe es schon seit Tagen, ohne ihm ins Bewusstsein zu dringen, seinen Sinn berührt, – einen süßlich-offizinellen Geruch, der an Elend und Wunden und verdächtige Reinlichkeit erinnerte. Er prüfte und erkannte ihn nachdenklich, beendete seinen Imbiss und verließ den Platz auf der dem Tempel gegenüberliegenden Seite. In der Enge verstärkte sich der Geruch. (s. 69–70.)

57 (2)

So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gässchen Venedigs, – dieses schlimme Geheimnis der Stadt, das mit seinem eigensten Geheimnis verschmolz, und an dessen Bewahrung auch ihm so sehr gelegen war. Denn der Verliebte besorgte nichts, als daß Tadzio abreisen könnte und erkannte nicht ohne Entsetzen, daß er nicht mehr zu leben wissen werde, wenn das geschähe. (s. 71.)