

Funktionen der bildenden Kunst im Frühwerk von Thomas Mann. Bildvorlagen in „Vision“, „Fiorenza“ und „Der Kleiderschrank“

Bence Moldován 

Károli Gáspár Universität der reformierten Kirche in Ungarn Budapest
agrael8@yahoo.com

Abstract

My research deals with four of Thomas Mann's early works in terms of their artistic aspects and their functions. My hypothesis is that in the 1898 narrative „Der Kleiderschrank“ we can identify the pictorial motifs of Sandro Botticelli's „La calumnia de Apelles“, a painting that has already been associated in the literature with the writer's early creative period, thus providing the starting point for my research. If it can be proven that the writer was familiar with this painting when he wrote the above-mentioned work, it can be assumed that the visual arts were given a similar prominence in Thomas Mann's early works as they were in his later works. There is currently a consensus in the literature that in his early works the pictorial motifs used play a subordinate role. Drawing on Hans Wysling's terminology, I will present four works in which I will examine which pictorial patterns perform a purely representational role, i. e. the writer uses a pictorial pattern to describe, for example, the external characteristics of his characters, and which pictorial patterns perform a compositional role, i. e. the relationship of the painting to the plot of the work, thus potentially opening up new interpretations.

Keywords

Literature and visual arts, Intermediality, Thomas Mann, Sandro Botticelli, illustration, early works of Thomas Mann, aesthetics

Einleitung

Thomas Mann, der sich schon in jungem Alter einen „lyrisch-dramatischen Dichter“ (Mann 1962: 3) nannte, ist für sein umfangreiches Prosawerk bekannt. Wie gar nicht viele zuvor, war er von Anfang an ein anerkannter Schriftsteller. Sein Frühwerk wurde von mehreren literarischen Strömungen, Erlebnissen, Studien, und sogar von anderen Kunstgattungen beeinflusst, so auch von der bildenden Kunst. Die Zielsetzung dieser Untersuchung besteht in zwei Vorhaben: Erstens in dem Versuch, das in der Fachliteratur dominante Konzept, dass im Frühwerk des Autors Thomas Mann die bildende Kunst „eine untergeordnete Rolle“ (Kruft 2005: 343) gespielt hätte, in Frage zu stellen und stattdessen nahelegen, dass die bildende Kunst zu jener Zeit schon eine wichtige Rolle in seiner „raffinierten Webekunst“ (Eilert 1991: 242) spielte. Sollte das erwähnte Konzept den ausschließlichen Bezugspunkt zukünftiger Forschungen bilden, würde es auf die Verarbeitung der Bezüge zur bildenden Kunst im Frühwerk des Schriftstellers irreführend wirken. Mein zweites Vorhaben ist die Einführung eines neuen Bildfundes, der meiner Meinung nach viel über das Schreibverfahren Thomas Manns verrät.

Die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung ist aus der Beobachtung einer charakteristischen Geste, eines Handmotivs einer plötzlich erscheinenden weiblichen Figur erwachsen, die sich in einem nicht so beachteten Werk von Thomas Mann aus dem Jahre 1898, in der kleinen Erzählung „Der Kleiderschrank“ befindet. Ich glaube in dieser erzählenden Dichtung einen neuen Bildfund im Zusammenhang mit einer Schöpfung aus der Epoche des Quattrocento



aufgefunden zu haben, mit dem bis heute keine Verknüpfung in der Fachliteratur vorliegt, zumindest was diese frühe Erzählung Thomas Manns betrifft. In dieser Abhandlung werden auch die sich auf das Thema beziehenden Positionen der Fachliteratur rekonstruiert, die sich als nicht befriedigend im Sinne einer möglichen Erklärung des Motivs der *Nuda veritas* aus Botticellis Gemälde erweisen. Dadurch kann vielleicht auch das Forschungsdesiderat richtig beurteilt werden. Wenn es zu belegen ist, dass Thomas Mann zur Zeit der Entstehung des „Kleiderschranks“ das Gemälde „Die Verleumdung des Apelles“ von Sandro Botticelli kannte, und man dazu zusätzliche Bezüge darauf im Frühwerk findet, dann ist es anzunehmen, dass dasselbe Gemälde auch auf die „Geschichte voller Rätsel“ (Prater 1995: 46) gewirkt hat, was im Weiteren unser Wissen über die Verwendung von Bildvorlagen beim frühen Thomas Mann erweitern könnte. Die „Webekunst“ von Thomas Manns Frühwerk leiht nicht nur Kunstzitate – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – zum Beispiel aus der Kunst von Wagner (vgl. Eilert 1991: 243), aus der Literatur von E.T.A. Hoffmann (vgl. Mann 2016: 198), Ideen aus den Werken Friedrich Nietzsches (vgl. Mann 2004: 27), Elemente aus den Märchen der Brüder Grimm (vgl. Galvan 2011: 123) oder Einflüsse und intertextuelle Referenzen von und auf Friedrich Schiller (vgl. Blödorn/Marx 2015: 15), sondern auch von den Künstlern des Quattrocentos (vgl. Hagedorn 1997: 372) und des Jugendstils (vgl. Mann 2004: 106). Dieser Bezug ist unabhängig davon, dass Thomas Mann die verwerteten Werke jener Epochen der Bildenden Kunst nicht unbedingt mit Vorliebe betrachtete, oder überhaupt mit deren Sujets einverstanden gewesen wäre. Die Aufzählung ist natürlich unvollständig, denn die Verweisstruktur bei Thomas Mann ist komplizierter, aus der der sogenannte „Beziehungszauber“ (Eilert 1991: 242) seiner Werke entsteht.

Es gibt einige Fälle, wo der Schriftsteller selber Bildvorlage, Gemälde oder sogar Maler benennt (Mann 2016: 64). Leise Andeutungen daran lassen sich in seinem Frühwerk finden, dazu kann ein exemplarisches Beispiel das Stück „Fiorenza“ sein, das von Hans Christian Hagedorn in „Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns ‚Fiorenza‘“ (Hagedorn 1997: 372) erörtert wird. Es entstanden bereits eingehende Studien über die Beziehung zwischen dem Schriftsteller und der Bildhauerei und Malerei, aber es ist zu behaupten, dass diese noch nicht erschöpfend aufgedeckt wurde. Beispiel ist etwa die erste Erzählung Thomas Manns, die „Vision“, die auch noch ein Forschungsdesiderat anbietet (vgl. Blödorn/Marx 2015: 88). Hinzu kommen auch neue Denkanstöße für künftige Annäherungen an das Thema (vgl. Hagedorn 2014: 68), die die Relevanz kommender Forschungen vorhersagen. Eine Einführung soll solche Auflistungen enthalten dürfen, weil sie auf die durchdachte, kalkulierte „Montagetechnik“ (Eilert 1991: 242) Thomas Manns hinweisen, durch die seine Exzellenz im Schreiben sich schon frühzeitig erwiesen hat, obwohl in den früheren Jahren nicht der ganze Umfang seiner Zitierkunst in den Blick tritt (vgl. ebd.).

Die den Ausgangspunkt bildende, oben angeführte Geste ist also in der Erzählung „Der Kleiderschrank“ anzutreffen. Die Hauptfigur der Geschichte ist ein Bürger, ein in gewollter Einsamkeit reisender Mann,¹ genannt Albrecht van der Qualen, der seine ziellose Freiheit genießt (vgl. Szendi 1999: 60). Auf einer Zugfahrt zwischen Berlin und Rom erwacht er im Coupé und plötzlich entschließt er sich auszusteigen und den Bahnhof der unbekannten Stadt zu verlassen. Er begibt sich auf den Weg zum Stadtrand, wo er ein Wirtshaus erblickt. Von der Wirtin mietet

¹ „Ich habe kein Geschäft und kein Ziel. Ich habe nicht einmal einen Stock, auf den ich mich stütze. Niemand verdankt mir etwas, und ich verdanke niemandem etwas.“ (Mann 2016: 97)

er sich ein Zimmer auf der dritten Etage, in dem ein komischer Kleiderschrank zu finden ist. Nach einer späteren Rückkehr aus der Stadt begegnet er in betrunkenem Zustand einem nackten Mädchen in diesem Möbelstück, während er sich ausziehen will. Die Begegnung selbst wird folgenderweise beschrieben, bei der uns gerade die Handbewegung interessiert:

Sie war ganz nackt und hielt den einen ihrer schmalen, zarten Arme empor, indem sie mit dem Zeigefinger einen Haken an der Decke des Schrankes umfaßte. Wellen ihres langen braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann. (Mann 2016: 201)

Anscheinend handelt es sich um eine inszenierte Geste, wobei sie durch kein Handlungsmotiv zu erklären ist. Durch das unverbundene Geschehen und somit schlicht den optischen Gegenstand (Galvan 2011: 125) ergibt sich die Poesie, die Zauberkraft der Handlung. Mehrmals wird in der Erzählung der Grundsatz „alles muß in der Luft stehen“ betont, als wäre „Der Kleiderschrank“ wirklich nicht mehr als eine „Cognacnovelle“ (Wilpert 1994: 367), und als wäre jeder Erklärungsversuch von vornherein vergeblich. Entgegen der behaupteten Belanglosigkeit bin ich der Meinung, dass die Darstellung des im Schrank auftauchenden Mädchens auf ein Gemälde von Sandro Botticelli zurückzuführen ist.

Um jedoch die Bedeutung des Kunstzitats erklären und seine eventuellen Folgen für das Verständnis der Rolle der bildenden Kunst im Frühwerk Thomas Manns einschätzen zu können, müssen einige Kontextualisierungen und Präzisierungen vorgenommen werden. So wird in einem ersten Kapitel die Selbstdarstellung Thomas Manns als „Ohrenmensch“ problematisiert. Um einen näheren Zugriff auf das Thema gewinnen zu können, muss man die Erzählung „Der Kleiderschrank“ im Kontext der Werkgeschichte verorten, also andere Werke aus jener Epoche des Schriftstellers unter die Lupe nehmen, die eine nachgewiesene Beziehung zur bildenden Kunst haben. Die Vergleichstexte sind die Erzählungen „Vision“ und „Gladius Dei“, sowie das Drama „Fiorenza“. Das zweite Kapitel besteht nach einer allgemeinen Charakterisierung der Beziehung des frühen Thomas Mann zur bildenden Kunst aus der themenspezifischen Darstellung der genannten Werke. In „Vision“ bereits, also in der ersten veröffentlichten Erzählung von Thomas Mann spielt die Bildlichkeit eine wichtige Rolle, in erster Linie Farben und daraus evozierte Bilder betreffend. Sowohl in „Gladius Dei“ als auch in „Fiorenza“ wird die Kunstszene Münchens in der Gestalt Girolamo Savonarolas (vgl. Mann 2004: 228) kritisiert. Der Unterschied ist, dass in der ersteren Geschichte die Figur des Bußpredigers in die Moderne verpflanzt worden ist, und in der anderen kann man ihn unter historischen Umständen begleiten. In beiden Werken dienen Gemälde als Mittel der Kritik oder der Handlung, was die wichtige Rolle der bildenden Kunst veranschaulicht. In „Der Kleiderschrank“ gibt es zahlreiche intertextuelle Referenzen und evozierte Bilder, die mit der griechischen Mythologie, der Heimatstadt Thomas Manns, und auch mit einem Werk der bildenden Kunst zu interpretieren sind. Wenn man aber beim Lesen Botticellis „Die Verleumdung“ berücksichtigt, dann melden sich erstens neue Kleinigkeiten, zweitens führt dieser Bildfund zu weiteren Interpretationsmöglichkeiten, denn die dem Gemälde entnommene Figur ist am zentralen, rätselhaften Geschehen der Handlung beteiligt.

1. Augenmensch oder Ohrenmensch?



Um die Relevanz der Untersuchung begründen zu können, muss jedoch zuerst ein interessanter Widerspruch angesprochen werden, der die Erforschung des Gegenstandes etwas behindern und meiner Ansicht nach auch etwas irreführend sein kann. Der Autor äußerte sich mitunter entschlossen ablehnend, was seine Beziehung mit der bildenden Kunst betrifft (vgl. Kruft 2005: 347).² Seine mehrmals zitierte Äußerung in einer Umfrage des Berliner Tageblatts aus dem Jahre 1913 stellt einem die komplexe Persönlichkeit des Autors in mehrerer Hinsicht vor (vgl. Kruft 2005: 343). Wiederholt betont wird in der Fachliteratur der Begriff „Augenmensch“, der laut Thomas Mann kein passendes Attribut für ihn gewesen sei. Er behauptete, dass er zur modernen und überhaupt zur Malerei „wenig Verhältnis“ habe und vor Kunstwerken „wie der Ochs vorm neuen Tor“ (ebd.) stehe. Diese Behauptungen müssen eher als bescheidene Stellungnahmen aufgefasst werden, um das eigentliche Bild vom Schreibverfahren Thomas Manns völlig klar sehen zu können.³ Als Leser Nietzsches, der den Zerfall der Auffassung absoluter Gesamtkunst erörterte, wodurch die Menschen zum Beispiel ein Theaterstück nicht mehr als Gesamtes genießen könnten, sondern entweder als „Ohrenmenschen“ oder als „Augenmenschen“ (Nietzsche 1988: 518), entschied sich Thomas Mann ziemlich früh für die erste Option. Aber wenn man genauer nachliest, dann tut sich der interessante Lebenslauf des Autors auf, in dem eine immer offene Einstellung und kein vermindertes Interesse an jener Kunstform sich betrachten lässt. Selbstverständlich ist es fraglich, ob er gar ein „Augenmensch“ war (Gröttler 2019: 24). Allerdings kann man mit Sicherheit behaupten, dass seine Aufmerksamkeit für die bildende Kunst lebenslang nie erlahmte. Ob diese Wachheit für ihn Gefallen oder Ungefallen, behagliches Verständnis oder unbehagliches Missverstehen mittrug, ist eine andere Frage der bisherigen Forschungen. Auch die Kritik an der Kunstszene findet sich in seinen Werken, durch die eine ‚unerhörte Begebenheit‘ und der Hauptkonflikt sich aufbauen ließen.⁴ Allerdings benutzte „der vermeintliche Ohrenmensch“ (Fliedl/Rauchenbacher/Wolf 2011: 517) eine ungeheure Menge von Bildvorlagen, die die Bildlichkeit seiner Sprache untermauerten, seine Figuren und Texte bei der Gestaltung förderten (vgl. ebd.) und von Zeit zu Zeit die Handlung prägend bestimmten.

² Hier werden Thomas Manns eigene Versuche des Zeichnens zusammengefasst. Thomas Mann sprach die Doppelbegabung immer seinem Bruder Heinrich zu, aber die Brüder haben während ihres fruchtbringenden Aufenthalts in Italien das Buch „Bilderbuch für artige Kinder“ zusammen geschrieben und gezeichnet und ihren jüngeren Schwestern gewidmet. In ihm sind nach unserer Kenntnis die einzigen Karikaturen Thomas Manns aufzufinden. Der Inhalt des Buches musste rekonstruiert werden, denn es ist im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen (vgl. Kruft 2005: 349 f.) Dass Thomas Mann Karikaturen zeichnete, passt mit seinem angekündigten Interesse an bildender Kunst gut zusammen, weil er die Personendarstellungen mochte: „In der bildenden Kunst galt mein Interesse von jeher vorwiegend der Bildhauerei, wohl weil sie sich fast ausschließlich mit dem Menschen beschäftigt.“ (Blödorn/Marx 2015: 239). Später zeichnete er seinen Onkel Frido, wie er in seinen Tagebüchern bekennt, und auf die Frage ob, er später weitergezeichnet hätte, antwortete er prägnant: „Nein, niemals wieder!“ (vgl. Kruft 2005: 350)

³ Es ist hingegen anerkannt, dass die Kunst von Thomas Mann die bildende Kunst als Mittel beinhaltet (vgl. Eilert 1991: 242).

⁴ Die Konfliktquelle von „Gladius Dei“ bezeugt den „inneren Konflikt zwischen der Sinnlichkeit der bildenden Künste und dem asketischen Puritanismus eines jungen religiösen Fanatikers“ (Prater 1995: 63). Die norddeutsche protestantische Herkunft spielt darin sicher eine Rolle (vgl. Kruft 2005: 351).

2. Das Frühwerk von Thomas Mann und die bildende Kunst

Thomas Mann scheint wenigstens damit zu rechnen, dass der Leser die Bildzitate erkennt. Geschieht das, dann steigert sich der „Beziehungszauber“ (Wysling 1975: 13) für ihn. Deswegen kann es sich um „unauffällige optische Zitate“ (Hagedorn 1997: 370) handeln, bei denen es fraglich sei, ob sie als bedeutungstragende Elemente des Textes interpretiert werden sollten. Eine detaillierte Dokumentation von Bezügen wurde von dem schon zitierten Forscher Hans Wysling zusammengestellt, obwohl die Sammlung der von Thomas Mann gebrauchten Bildvorlagen nicht lückenlos veröffentlicht wurde (vgl. Wysling 1975: 9). In vielen Fällen könnte man behaupten, dass Thomas Mann im Sinne der unauffällig benutzten Bildvorlagen sehr konsequent blieb, weil zum Beispiel bei der Inszenierung von „Fiorenza“ das Gemälde von Botticelli „Die Verleumdung des Apelles“ hätte verschleiert werden können (vgl. Hagedorn 1997: 370). Trotzdem dienten die von ihm gebrauchten Bezüge auf und die Zitate aus der bildenden Kunst als eine Art Kompositionsmittel, bei denen es Thomas Mann „in erster Linie um die Genauigkeit der Bildinformation als Grundlage der Beschreibung“ (Kruft 2005: 350) ging. Welche Funktion erzielen die in Thomas Manns Frühwerk auftauchenden Bildvorlagen? Hat der Schriftsteller einen Leitfaden, nach dem er sich für ein Gemälde oder Foto bei der Entstehung seiner Werke entschloss, oder hat er sie wirklich bloß als „Weltplunder“ (Wysling 1975: 23) behandelt? Diese Fragen werden in dieser Arbeit als Mittel der Analyse dienen, zu der in erster Linie das Werk Wyslings verwendet wird. Das Buch „Bild und Text bei Thomas Mann“ besteht aus maßgeblichen Analysen und Beispielen, dank deren die Werke Thomas Manns besser interpretiert werden können, weil hier Thomas Manns Technik der Deskription und der Montage am eindringlichsten zerlegt ist (vgl. Kruft 2005: 350). Die Werke Hans Wyslings sind bei solchen Untersuchungen unerlässlich, fast jeder Text der Fachliteratur berücksichtigt seine Forschungen zum Themenbereich.

Die drei relevanten Hauptbegriffe sind: Verwertbarkeit, Realisation und Komposition. Die „Verwertbarkeit“ (Wysling 1975: 16) meint, ob das vom Autor gewählte Gemälde einen Gegenstand der „Realisation“ oder die Grundlage für die „Komposition“ [mit Hagedorns Worten: „den Geist des Ganzen“] (Hagedorn 1997: 370) bildet. „Realisation“ eines Kunstwerks heißt zunächst das Entleihen, also die bloße Verwirklichung eines Bildlichen auf die sprachliche Ebene umgesetzt. Diese Tätigkeit soll den Aufbau einer vertrauteren Wirklichkeit ermöglichen. Dafür sind Beispiele die Gestalten und Schauplätze, die einem Gemälde, Porträt, oder auch Foto nachgebildet sind. Angestrebt wird dadurch, dass die Authentizität durch Dingreichtum erzwungen werden soll (vgl. Wysling 1975: 10). „Komposition“ auf der anderen Seite sei die reiche Zusammenstellung von Realisationen und hinzukommenden Elementen „nach Art eines komplexen Bezugssystems“ (Hagedorn 1997: 370). In der Fachliteratur ist eine eingehende Beschreibung über den Arbeitsprozess Thomas Manns zu finden, bei dem die Sammlung der Bildvorlagen anscheinend ein wichtiger Schritt war. Deren Verarbeitung half ihm, das „Sichvertiefen in Sphäre und Gegenstand“ (Wysling 1975: 10) schaffen zu können, das die „Kontaktnahme“ – also eine gewisse Vergeistigung in der darzustellenden Welt seiner Erzählung – induziert. Da verarbeitete Thomas Mann diese zusammengesammelten „Subsidia, Stimulantien“ (ebd.) zu dem „productiven Zweck“ (ebd.), gelehrte und andere Welten zu erwerben (vgl. ebd.). Mann selbst weist auf diese Behandlung als „kluge Zwergenarbeit“ hin, dank derer

der Leser die Illusion haben möge, ganz genau zu erfahren, „wie es wirklich war und glaubt dabei zu sein“ (Wysling 1975: 11). Zu seiner Arbeitsweise gehörte diese Methode der Überlegung, wozu er zielbewusst sein ganzes Leben lang zahlreiche Bildmaterialien sammelte (vgl. ebd. 5). Diese Gewohnheit durfte sich zu einer zielbewussten Deskriptionskunst entwickelt haben. Diese Annäherungsweise zum Schreiben war ihm in den späteren Jahren längst bekannt, da er wusste, dass „der Teufel im Detail stecke“ (Prater 1995: 30).

Die oben eingeführte Zielsetzung wird in diesem Aufsatz unter Verwendung der vorhandenen Mittel und Methoden der bisherigen Forschung erzielt, mit dem Anspruch allerdings, sie auf neue Ergebnisse zu übertragen. Wie im Vorherigen festgelegt, wird die Untersuchung auf die genannten vier Werke beschränkt. Es ist zu vermuten, dass sie die vorher angesprochene Verfahrensweise des Autors veranschaulichen können, die meines Erachtens schon im Frühwerk zu ertappen ist, und die Thomas Mann in seinen späteren Werken meisterhaft beherrschte, wie es auch aus der Fachliteratur abzulesen ist (vgl. Eilert 1991: 242).

2.1. „Vision“

„Vision“ heißt die allererste Erzählung des jungen Schriftstellers, mit 18 Jahren geschrieben (vgl. Blödorn/Marx 2015: 88). Die hier gebrauchte „auffällige Funktionalisierung“ der Farben bleibt für sein Frühwerk im Allgemein bedeutsam, was in der Forschung ein Konsens ist. Der Schreibstil dieser im Jahre 1893 erschienen „Farbenskizze“ (Blödorn 2013: 156) nimmt einige spätere Werke Thomas Manns aus mehreren Aspekten vorweg. Erstens im Sinn seines Umgangs mit der Bildlichkeit (vgl. ebd.) in der Prosa, wodurch die metaphorische „Farbgebung“ eine Rolle bekommt, schlussendlich lässt sich die Poesie des Werkes in den Sehsinn einprägen. Unter „Bildlichkeit“ verstand Andreas Blödorn die „Anschaulichkeit literarischer Rede im Dienste symbolischer Zeichengefüge“ (ebd.). Hier helfen die Begriffe der bereits zitierten Fachliteratur bei der Analyse dieser Erzählung, denn im ersten Absatz des Texts befinden sich noch Übergänge zwischen Farben:

Und wie die feuchtwarme Abendluft, die durch das offene Fenster neben mir hereingeht, die Rauchwölkchen so seltsam formt und aus dem Bereich der grünbeschirmten Lampe ins Mattschwarze trägt, steht es mir fest, daß ich schon träume. (Mann 2016: 11)

Wie die hereingehende Abendluft den Rauch formt, so verwandelt sich die leichtere Tönung des Grünen ins harte „Mattschwarze“. So ergibt sich durch „Umfärbung“ (Blödorn 2013: 159) die Umsetzung zwischen den zwei Welten der Wirklichkeit und des Traums. Wenn man die Perzeption der „Umkodierung vom Hell des Anfangs zum Dunkel des Endes“ (ebd. 163) annimmt, dann eröffnet sich nur durch das Verdunkelungsmotiv noch eine mögliche Umsetzung, nämlich die zum Tode. Mit diesem Gedanken landet man beim zweiten Aspekt der proleptischen Natur dieser Schrift, weil das Spiel mit den Ebenen, Sphären, das den Eingang ins Phantastische bedeutet, frühzeitig realisiert wird. Diese Methode ist schon im Frühwerk von Thomas Mann wesentlich, so findet man sie zum Beispiel in „Der Kleiderschrank“ und in „Der Tod in Venedig“ (vgl. Galvan 2011: 126). Hans Wysling stellt diesbezüglich fest: „das Übergängliche zwischen Schein-Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gehört zu den Grunderfahrungen“ (Wysling 1975: 11) des Lebens und der Kunst Thomas Manns. Die Bildlichkeit der „Vision“ mag eine Sache der Fantasie gewesen sein, denn der Erzähler betont, dass er in der Lage sei, eigene Bilder

zu evozieren (vgl. Blödorn/Marx 2015: 89). Auf die Bezüge zwischen Manns Erzählung „Vision“, Theodor Storms Gedicht „Frauenhand“ und „Das öde Haus“ von E.T.A. Hoffmann wurde bereits in der Forschung hingewiesen. Beide Autoren hatten einen deutlichen Einfluss auf Thomas Mann, aber die Möglichkeit potenziell auftauchender Werke der bildenden Kunst hat man unberücksichtigt gelassen.⁵

Diese fehlende Beobachtung lässt sich teilweise akzeptieren, denn auch im Text wird das Bild aus dem „Vergessenen“ hervorgerufen, und der Erzähler bezeichnet die „Vision“ selbst als ein „Kunstwerk des Zufalls“ (Mann 2016: 12). Wenn man darauf verzichtet, für die Erzählung „Vision“ eine konkrete Bildvorlage zu bestimmen, dann kann man hier nur von Realisationen durch die bereits identifizierten Bilder sprechen, die nur schriftlich existieren. Die Schlüsselrolle spielt die weiße Frauenhand, deren Farbsymbolik der Darstellung von Unschuld dient. Sie trifft auf das Rote, was die sexuelle Verführung und Vereinigung bedeutet (vgl. Blödorn 2013: 163). Es ist anzunehmen, dass diese besondere Beachtung von weißen Frauenhänden auch für andere, ungefähr zeitgleiche Werke des Autors gilt. Wenn das so ist, dann verdient die Geste des Mädchens auch in der Erzählung „Der Kleiderschrank“ eine besondere Aufmerksamkeit. Obwohl für „Vision“ keine konkrete Bildvorlage nachzuweisen ist, kann es sich im Falle von „Der Kleiderschrank“ anders verhalten, wofür ich im entsprechenden Kapitel argumentieren werde.

2.2. „Gladius Dei“ und „Fiorenza“

Der Inhalt von „Gladius Dei“ und „Fiorenza“ sind auf den gemeinsamen Italien-Aufenthalt der Mann-Brüder zurückzuführen, der von 1895 bis 1898 dauerte. Beide wurden von diesem wesentlich inspiriert, eine große Anzahl ihrer Werke entstammen aus jener Episode (vgl. Sprengel 1998: 398). Die zwei Werke, die in diesem Kapitel besprochen werden sollen, umkreisen das Thema von Geist und Kunst (vgl. Mann 2004: 106) und bezeugen die verblüffte Reaktion (vgl. ebd. 107) des Autors auf das Münchener Geschehen, das heißt auf das künstlerische Leben der Jahrhundertwende. „Gladius Dei“ behandelt diese Themen in einem Klartext (vgl. ebd.), durch die Augen einer Hieronymus genannten Figur, die entlang der Münchener Straßen spaziert, welche die Stadt Florenz zumal zum Vorbild haben (vgl. Stresau 1963: 106), die wie München „leuchtet“ (Mann 2016: 222). Hieronymus empfängt die Berufung Gottes in der Ludwigskirche (vgl. ebd. 226), nach der betritt er das Kunstgeschäft Blüthenzweigs (vgl. ebd. 231). Er fleht darum, dass der Besitzer des Geschäftes das Madonnen-Bild aus dem Schaufenster entferne, da es den Gegenstand der Gotteslästerung bildet. Nicht aber wird das Bild aus dem Geschäft entfernt, sondern die Figur des Priesters. Auf der Straße fängt er an zu beten, und der Titel des Werks wird am Himmel sichtbar, nämlich eine Vision von dem Schwert Gottes.

„Fiorenza“ bietet in historisch verschlüsselter Form (vgl. Mann 2004: 107) die gleiche Thematik an. Vordergründig stellt es den Machtkonflikt in Florenz zwischen den Medici und Girolamo Savonarola dar (vgl. Stresau 1963: 107). Lorenzo Medici, der Anführer der Stadt, liegt todkrank im Bett, was die notwendige Suche eines Nachfolgers bedeutet. Gleichzeitig wird der Bußprediger Savonarola in Florenz sehr berühmt und anerkannt, da er mit Erfolg gegen die

⁵ Als „Kunstwerk des Zufalls“ wird in „Vision“ das aufgerufene Bild bezeichnet, aber ob es eine konkrete Bildvorlage dazu gibt, kommt nicht zur Sprache (vgl. Mann 2016: 12 und Blödorn/Marx 2015: 89).

Regierenden agieren konnte. Zum Beispiel vermochte er die „Verbrennung der Eitelkeiten“ (Mann 2004: 106) zu inszenieren, an der auch Maler teilnahmen, unter anderem Botticelli, der im Text selber bei Namen genannt wird (vgl. Hagedorn 1997: 372). Der einzige Dramaversuch von Thomas Mann schließt mit der Diskussion zwischen den zwei prominenten Figuren, die mit dem Sterben von Lorenzo endet.

Was hier bezüglich auf die bildende Kunst relevant ist, sind die Savonarola-Studien Thomas Manns und seine Grundeinstellung dem Münchener Jugendstil gegenüber. Thomas Mann arbeitete in Italien an den Savonarola-Studien, die die Verbindung seiner Arbeit zu Botticelli bedeuten. Es gehört hier daran erinnert, dass der erste längere Besuch des Autors in Florenz auf den 400. Todestag Savonarolas fiel (vgl. Mann 2004: 106). Über die Relevanz von Girolamo Savonarola für sein Frühwerk sprach Thomas Mann selber in einem Brief an eine katholische Zeitung, an die Kritiker des „Fiorenza“:

Ja, obgleich der „fürchterliche Christ“, wie Lorenzo ihn nennt, erst gegen Ende des Stückes die Bühne betritt, so ist er doch vom ersten Worte an im Geiste auf der Szene gegenwärtig; von ihm ging ich aus, seinem Leben galt der größere Teil meiner Vorstudien, seinem Charakter meine intimste psychologische Teilnahme, sein Schicksal war für mich das eigentlich begeisternde Motiv. (vgl. Mann 1965: 724)

Das für ihn „begeisternde Motiv“ verstärkt die Tatsache, dass ein Bild von dem Bußprediger, dem „fürchterlichen Christen“ [also Savonarola] später, bis zu seinem Tod auf seinem Schreibtisch gestanden habe (vgl. Wysling 1975: 5). Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass die Priesterfigur Thomas Manns eine Kritik des Münchener Lebens verkörpert, und möchte beweisen, dass dabei die bildende Kunst als Mittel dieser Kritik dient. In der Sekundärliteratur wurde schon darauf hingewiesen, dass der Autor die äußerlichen Eigenschaften der Figuren in den beiden Werken nach verschiedenen Bildmaterialien aufbaute (vgl. ebd.), und auch die Eventualität einer kompositorischen Rolle von „Die Verleumdung von Apelles“ wurde für „Fiorenza“ erörtert. Eine weitere wahrscheinliche Verwendung des gleichen Gemäldes wurde noch nicht besprochen, die auch die Rolle der bildenden Kunst in „Gladius Dei“ verdeutlichen könnte. Es handelt sich um eine Pose der Hauptfigur, die der Mönchfigur neben der die Fackel haltenden Gestalt auf dem Gemälde entspricht. Hieronymus schlägt dem Geschäftsführer, Herrn Blüthenzweig vor, dass er „mit einem heißen Feuer“ das Werk „des berühmten Malers“ verbrennen lassen sollte:

Seine unschöne Stimme brach ab. Er hatte einen heftigen Schritt rückwärts gethan, hatte einen Arm der Umhüllung des schwarzen Mantels entrissen, hatte ihn mit leidenschaftlicher Bewegung weit hinausgereckt und wies mit einer seltsam verzerrten, krampfhaft auf- und niederbebenden Hand auf die Auslage, das Schaufenster, dorthin, wo das aufseherregende Madonnenbild seinen Platz hatte. In dieser herrischen Haltung verharrte er. Seine große, gehöckerte Nase schien mit einem befehlshaberischen Ausdruck hervorzuspringen, seine dunklen, an der Nasenwurzel stark sich verdickenden Braunen waren so hoch emporgezogen, daß die kantige, von der Kapuze beschattete Stirn ganz in breiten Querfalten lag, und über seinen Wangenhöhlen hatte sich eine hektische Hitze entzündet. (Mann 2016: 239)

Diese Beschreibung kann wohl als eine detailgenaue Wiedergabe der Figur des Gemäldes wahrgenommen werden, ausgenommen die Farbe seines Mantels.⁶ Er tat „einen Schritt rückwärts“,

⁶ Den Unterschied zwischen Braun und Schwarz erklärt Fra Girolamo Savonarolas Porträt, das man bei der Gestaltung von dieser Figur verwendet habe (vgl. Wysling 1975: 60 f.).

genauso wie es einem beim Anschauen des Gemäldes erscheinen könnte. Seine Hand ist „hinausgereckt“, in welcher Haltung er „verharrte“, als wäre das Geschehen ein fixiertes Bild, nach einer Bildvorlage. Deswegen kann die Zeile „in dieser herrischen Haltung verharrte er“ als Indiz, das auf „Die Verleumdung“ zeigt, identifiziert werden. Auch wie das Aussehen des Gesichtes angegeben wird, harmoniert mit dem Werk Botticellis bemerkenswert. Die Wortwahl des Autors an der zitierten Stelle ist wichtig, denn die Entzündung der „hektischen Hitze“ auf dem Gesicht gibt das Bild von etwas Flammendem wieder, was nicht nur mit der Entschlossenheit der Figur korrespondiert, sondern auch mit der Fackel auf dem Gemälde.

Wie ist in diesem Fall eine kompositorische Rolle der Vorlage zu erklären? Der Höhepunkt von „Gladius Dei“ wird mit der Realisation eines Kunstwerkes dargeboten, weil das Aussehen des Madonnen-Bildes Hieronymus in Verzweiflung stößt. Thomas Mann erzählt eine Geschichte, die als die Darstellung eines inneren Konflikts wegen der damaligen Kunstszene zu betrachten wäre. Er beschreibt charakteristische Eigenschaften verschiedener Gemälde⁷ – beinahe bei Namen werden sie genannt, wie in „Fiorenza“ –, sogar eine Figur von einem Bild wurde in einer Personenbeschreibung nachgebildet. Sie reckt ihre Hand in Richtung des Madonnen-Bildes hinaus, welche Pose wiederum aus einem Gemälde entliehen sein könnte. So eine radikale Verwertung von Realisationen könnte schon eher eine Komposition genannt werden, deren „Geist des Ganzen“ in dem Fall von „Gladius Dei“ Thomas Manns kritische Stellungnahme wäre.

3. „Der Kleiderschrank“

In die besprochene Kette passt „Der Kleiderschrank“ ziemlich gut hinein, denn wie in der Erzählung *Vision*, ist das Traummotiv auch hier bei der Interpretation unvermeidbar (vgl. Galvan 2011: 121). Die Korrelation zwischen Schmerz und einem jungen Mädchen meldet sich als handlungsbewirkendes Motiv.⁸ Bei der Hauptfigur taucht die Sehnsucht nach etwas Weiblichem auf, und das Thema des Blickes wird ebenfalls evoziert (vgl. ebd. 120). Ende November 1898 schrieb Mann in einigen Tagen die Erzählung, über deren Entstehung kaum etwas zu wissen sei (vgl. Prater 1995: 45). Die Gattungsbestimmung „phantastische Erzählung“ (ebd.) ist bezeichnend, weil obgleich Albrecht van der Qualen nach seinem Ausstiegen aus dem Zug seinen Aufenthaltsort nicht erkannt hatte, wusste er trotzdem mit Sicherheit, dass er sich in Norddeutschland befand. Die Frage von Galvan scheint also berechtigt: „Wie sollte der Schnellzug Berlin–Rom durch Norddeutschland fahren?“ (Galvan 2011: 121) Albrecht van der Qualen hatte ein Billet, das – ohne einen in der Erzählung genannten Grund – nach Florenz lautete (vgl. Mann 2016: 195). So entsteht der Bezug zwischen dieser „Geschichte voller Rätsel“ (Prater

⁷ Franz von Stucks „Die Sünde“, Bartolomé Esteban Murillos „Madonna mit Kind“ und das Madonnen-Bild von Gabriel Cornelius von Max werden vorgeschlagen (vgl. Fliedl/Rauchenbacher/Wolf 2011: 517 und Mann 2004: 119).

⁸ Albrecht van der Qualen trägt schon in seinem Namen einen Hinweis auf Leid. Als Quelle dazu wurde Schopenhauers Formulierung „Welt von Qualen“ vorgeschlagen, die Thomas Mann in der „Geburt der Tragödie“ habe entdecken können (vgl. Mann 2004: 92). Das stellt Gero von Wilpert in Frage, weil das Wort „Qual“ „ein Lieblingswort Thomas Manns während der Schlussarbeit an Buddenbrooks ist und [...] eine unsachgemäße Aussprache den Namen »Wanderqualen« zum Gegensatz der »Wanderlust« macht“ (Wilpert 1994: 365).

1995: 46) und der bildenden Kunst, den man vermeint, entdeckt zu haben. Die Erwähnung von Florenz bestärkt uns in der Annahme, dass „Die Verleumdung des Apelles“ von Botticelli auch hier, und nicht bloß in „Fiorenza“, zur Vorlage diente. Galvan erwähnt, dass Christian Mischke das Gemälde Max Klingers „Die blaue Stunde“ als mögliche Vorlage für die Pose der nackten Frau in der Erzählung genannt habe (vgl. Galvan 2011: 123). Diese Zuschreibung ist ebenfalls zu akzeptieren, wiewohl die charakteristische Geste, die den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildet, mit Klingers Gemälde nicht zu erklären ist. Der in diesem Aufsatz dargebotene Bildfund verdrängt aber den anderen bei der angesprochenen Stelle nicht. Es ist nicht auszuschließen, dass Thomas Mann mehrere Bildvorlagen in seine Erzählung einbaute, um sein Inventar von „Subsidia, Stimulantien, Mitteln zur Erwerbung gelehrter und anderer Welten“ (Wysling 1975: 10) zu bereichern. Wie bei vielen Schriften im Frühwerk des Autors ist auch in „Der Kleiderschrank“ etwas mit Italien Verbundenes eine wichtige Quelle seines Texts. Es ist von besonderem Gewicht, dass Thomas Mann im April 1898 – also im Jahre der Entstehungszeit – sich auf eine Reise nach Florenz begab (vgl. Prater 1995: 44), die nicht sein erster Besuch in der Stadt gewesen ist (vgl. Mann 2004: 93). Die bedeutsame Verknüpfung zu dieser Zeit seines Lebens ist für „Gladius Dei“ (vgl. Prater 1995: 45) und „Fiorenza“ (vgl. Mann 2004: 106) schon festgestellt worden. Man kann also ohne Übertreibung behaupten, dass Thomas Mann in Italien geistig angeregt war. In Florenz mochte er Anregungen durch seine Savonarola-Studien bekommen haben, dank deren jene Werke entstehen konnten. Wie es bereits in diesem Aufsatz nachgewiesen wurde, kannte Thomas Mann die Gemälde Botticellis damals schon sehr gut, verwies auf sie, war in der Stadt von Botticelli und hatte Studien über Savonarola betrieben. Vielleicht braucht das Letztere eine zusätzliche Erklärung, die uns Hans Christian Hagedorn zu geben vermag, was die „Kontaktnahme“ (Wysling 1975: 10) verdeutlichen könnte. Hagedorn geht davon aus, dass Thomas Mann „Die Verleumdung des Apelles“ auch kannte, und meint, Thomas Mann habe den Konflikt zwischen dem Bußprediger Savonarola und dem Vertreter der Familie Medici Lorenzo auf dem Gemälde wiedererkannt. Dieser Bezug ist bei der Darlegung von „Fiorenza“ oder „Gladius Dei“ deutlicher. Was für „Der Kleiderschrank“ wichtig ist, ist die mögliche Kenntnis des Autors des Gemäldes überhaupt; die Tatsache, dass er das Gemälde wahrscheinlich mit eigenen Augen gesehen hat. Die Schwäche meiner Hypothese besteht in ihrer Wahrscheinlichkeit. Sollten die im Folgenden chronologisch aufgelisteten möglichen Realisationen des Gemäldes in der Erzählung „Der Kleiderschrank“ ein Zufall sein, dann wären sie trotzdem interessant und zu berücksichtigen, weil das Kunstwerk der Bildlichkeit des Erzählten gut entspricht.

Welche sind diese Textteile genau? Erstens mag die Beschreibung Albrecht van der Qualens auffallen, der äußerlich gemeinsame Züge mit dem auf dem Gemälde auftauchenden „Savonarola“⁹ teilt:

Er war ein Herr in einem halblangen, dunkelbraunen Winterüberzieher mit Sammetkragen. Aus seinen Zügen war sein Alter sehr schwer zu erkennen; man konnte geradezu zwischen fünfundzwanzig und dem Ende der Dreißiger schwanken. Er besaß einen gelblichen Teint, seine Augen aber waren glühend schwarz wie

⁹ Die Identifizierung des Bußpredigers stammt aus den Bemerkungen von Hans Christian Hagedorn, die als ein Ausgangspunkt meiner Hypothese fungieren (vgl. Hagedorn 1997: 372 f.). Hier gehört erwähnt, dass Thomas Mann in der Entstehungszeit von „Der Kleiderschrank“ die Figur Savonarolas sich als „der christliche Jüngling im Kunstladen“ (Mann 2004: 108) notierte.

Kohlen und tief umschattet. Diese Augen verrieten nichts Gutes. Verschiedene Ärzte hatten ihm, in ernsten und offenen Gesprächen unter zwei Männern, nicht mehr viele Monate gegeben... Übrigens war sein dunkles Haar seitwärts glatt gescheitelt. (Mann 2016: 194)

Die Farben und die Gestaltung zwischen den Figuren korrespondieren bemerkenswert. Der Mantel wurde zum „dunkelbraunen Überzieher“, der „gelbliche Teint“ und die „tief umschatteten, glühend schwarzen Augen“ stimmen auch, die „nichts Gutes verrieten“. Wenn man das Gemälde als Bildvorlage annimmt und die Verbindung zwischen dem Machtkonflikt zwischen Savonarola und den Mediceer und dem Bild macht, dann ist der Eindruck der Augen sprechend. Die „ernsten und offenen Gespräche unter zwei Männern“ könnten die Figuren des Machtkonflikts andeuten, wobei Savonarola „nicht mehr viele Monate“ hatte, was mit einer möglichen Interpretation dieses Konflikts von Thomas Mann übereinstimmt (vgl. Hagedorn 1997: 375). Die Haarfarbe der Figur wird auch geschildert. Eine weitere leise Anspielung auf das Gemälde könnte die Beschreibung des Droschkenkutschers sein, dem Albrecht auf seinem Weg begegnet: „und ein Mann mit betretter Mütze und langem Mantel, in den er sich fröstelnd hüllte“ (Mann 2016: 196). Die Beschreibung lässt an die Gestalt der ‚Reue‘ auf dem Gemälde denken und an die an den Geländern der Brücke, „unter der das Wasser sich trübe und träge wälzte“ – die schon mit der Lübecker Puppenbrücke in Zusammenhang gebracht wurde¹⁰ – erscheinenden Statuen. Etwas Ähnliches lässt sich auch auf dem Gemälde betrachten, aber es ist fraglich, ob das Gemälde für die Schilderung der entsprechenden Szene für Thomas Mann die Quelle bedeutete, oder es das Werk des Zufalls ist. Auf dem trüb und träge wälzenden Gewässer kommt die Figur des Todes vorbei,¹¹ die auch wegen ihres griechisch-mythologischen Bezugs erwähnenswert ist.¹² Als die Hauptfigur das Ende der Stadt erreicht, erfährt der Leser über die Gedankenwelt Albrechts, die ihn gar nicht mit Savonarola in Verbindung bringt: „Gott hat seine Hand niemals über mir gehalten, er kennt mich garnicht. Treues Unglück ohne Almosen ist eine gute Sache; man kann sich sagen: Ich bin Gott nichts schuldig...“ (Mann 2016: 197) Eher erinnern die Haltung und die Lebensweise dieses Helden an die dekadente Künstlerszene in München, andererseits machen ihn seine Radikalität, seine Verbitterung und Lebensfremdheit wiederum mit Savonarola verwandt. Danach besucht Albrecht eine bescheidene Pension, in der eine alte Dame ihn empfängt, die „wie eine Figur von Hoffmann“ (Mann 2016: 197) aussieht.¹³

¹⁰ „Er kam an einem untersetzten Gemäuer vorüber, einem alten Thore mit zwei massiven Türmen, und überschritt eine Brücke...“ (Mann 2016: 196). Das sei offenbar das Lübecker Holsenthor (vgl. Mann 2004: 93.), aber das Gemälde könnte – theoretisch angenommen – Thomas Mann an diesen Ort seiner Heimatstadt erinnert haben.

¹¹ Zur „Charonfigur“ vgl. Wilpert (1994: 366) und Mann (2004: 93).

¹² Thomas Mann kannte sich schon in seiner Kindheit in der griechischen Mythologie gut aus (vgl. Prater 1995: 15).

¹³ Hier mag es sich um weitere Bildfunde aus dem Jugendstil handeln, die mit Thomas Mann noch nicht in Verbindung gebracht worden sind, aber die mit Botticellis Gemälde „Die Verleumdung des Apelles“ korrespondieren. Ich nehme die Möglichkeit einer Realisation an, nämlich dass die Wirtin einer Zeichnung Gustav Klimts nachgebildet ist, nämlich Klimts Darstellung der Figur des Neids aus dem Kunstmagazin *Ver sacrum*. Was zu beweisen ist, ist die Tatsache, dass Thomas Mann Hefte dieses Magazins besaß, weil er in einem Brief an Kurt Martens 1899 seinem Freund „das versprochene Heft des *Ver sacrum*“ zuschickt (vgl. Mann 1962: 10). Er fügt hinzu, dass der Bildschmuck darin schön sei. Da geht es aber um das zwölfte Heft des *Ver sacrum*, weil im Brief Tintagiles Tod erwähnt wird, die sich in dem zwölften Heft befindet. Klimts Werke sind in dem dritten Heft, also aus dem März 1898 aufzufinden. Deswegen ist es noch nicht zu belegen, dass Thomas Mann mit Sicherheit auch jene Nummer hatte. Wenn man Thomas Manns Verhalten berücksichtigt, dass er gerne solche Magazine und kleinere Kunstwerke für sein Schreiben sammelte (vgl. Wysling 1975: 5), dann kann man vermuten, dass auch in diesem Fall die Situation ähnlich war, und er die entsprechende Ausgabe kannte. Die

Er mietet sich das Zimmer auf der dritten Etage, und bevor er sich auf den Weg zurück in die Stadt macht, vernimmt er einen „metallischen Ton“, auf den als eine Referenz des Grimm’schen Märchens „Die drei Raben“ hingewiesen wurde (vgl. Galvan 2011: 123). Nach dem Dinieren in einer „belebten Straße“, in einem „erleuchteten Restaurant“, in dem er „aller Welt den Rücken zuwandte“ (Mann 2016: 200), geht er zu seiner Unterkunft. Das Haus liegt aber vollends dunkel, deswegen muss er mit einem „Zündhölzchen“ vor sich her leuchten, als er sich seinem Zimmer nähert. Eine Geste, welche einen wiederum an „Die Verleumdung des Apelles“ zu erinnern vermöchte, weil in der Szene auf dem Gemälde die mit Girolamo Savonarola identifizierte Figur eine Fackel vor sich hält.¹⁴ Auf dem Gemälde stehen die Figuren mit der Fackel dem Thron gegenüber, der dreitreppig ist, was wegen der Einrichtung des Mietshauses interessant zu erwähnen ist, denn das gemietete Zimmer Albrechts befindet sich im dritten Stockwerk (vgl. Mann 2016: 200). Mit dieser Gestaltung ist wieder eine Realisation der „Verleumdung“ zu vermuten. Anschließend folgt in der Erzählung die bereits angeführte Geste des nackten Mädchens in dem Kleiderschrank. Albrecht zieht sich aus, und beim Öffnen des Schrankes wird er mit dem Folgenden konfrontiert:

Dort aber, der Kleiderschrank, dessen Thür weit offen stand: er war nicht leer, jemand stand darin, eine Gestalt, ein Wesen, so hold, daß Albrecht van der Qualens Herz einen Augenblick stillstand und mit vollen, langsamen, sanften Schlägen zu arbeiten fortfuhr. Sie war ganz nackt und hielt den einen ihrer schmalen, zarten Arme empor, indem sie mit dem Zeigefinger einen Haken an der Decke des Schrankes umfaßte. Wellen ihres langen braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann. In ihren länglichen schwarzen Augen spiegelte sich der Schein der Kerze... Ihr Mund war ein wenig breit, aber von einem Ausdruck, so süß, wie die Lippen des Schlafes, wenn sie sich nach Tagen der Pein auf unsere Stirn senken. Sie hielt die Fersen fest geschlossen, und ihre schlanken Beine schmiegt sich aneinander... (Mann 2016: 201)

Wie es am Anfang dieser Abhandlung erörtert wurde, ist in diesem Fall anzunehmen, dass hier die Gestalt der *Nuda veritas*¹⁵ aus der „Verleumdung“ realisiert wird. Darauf ist nicht nur wegen des Handmotivs bzw. ihrer Handbewegung zu schließen, sondern es gibt noch andere Entsprechungen. Es handelt sich jeweils um eine weibliche Figur ohne Kleider, ihre langen Haare ruhen auf ihren Schultern, und die Beschreibung der Beine, also wie sie sich aneinanderschmiegen, stimmt ebenso überein. Die Handgeste lässt sich mit keinem Handlungsmotiv aus der Erzählung erklären, deswegen kann man sie als ein Indiz auf das Verfahren des Autors auffassen, als würde er dem Leser die Möglichkeit des Erratens des Vorbilds bieten.

Das nackte Mädchen lässt sich anschließend im Schrank nieder und sitzt dann mit angezogenen Beinen,¹⁶ eine Pose, die dem Bildfund von Christian Mischke, „Die blaue Stunde“ Max

Übereinstimmungen zwischen der Zeichnung und der in „Der Kleiderschrank“ erscheinenden Wirtinfigur sind bemerkenswert: „Es war eine Frau, eine große, magere Dame, alt und lang. Sie trug eine Haube mit einer großen, mattlilafarbenen Schleife und ein altmodisches, verschossenes, schwarzes Kleid. Sie zeigte ein eingefallenes Vogelgesicht, und auf ihrer Stirn war ein Stück Ausschlag zu sehen, ein moosartiges Gewächs.“ (Mann 2016: 198) Abgesehen von dem Ausschlag auf ihrer Stirn, ist die Beschreibung völlig identisch.

¹⁴ Es gehört geklärt, dass eigentlich nicht jene Figur die Fackel hält, sondern die weibliche Figur daneben. Auf dem Gemälde scheint es aber so, als würde die Fackel die oben beschriebene Figur tragen.

¹⁵ Hier gehören die Zeichnungen aus dem *Ver sacrum* von Gustav Klimt noch einmal angesprochen, denn im dritten Heft ist die Figur der *Nuda veritas* auf einer Zeichnung zu finden.

¹⁶ „Sie hatte sich im Schranke niedergelassen und umschlang mit ihren zarten Armen das eine ihrer Knie, das sie emporgezogen hatte, während das andere Bein nach außen hing. Ihre kleinen Brüste wurden durch die Oberarme zusammengepreßt, und die gestraffte Haut ihres Knies glänzte.“ (Mann 2016: 202)

Klingers besser entspricht (vgl. Galvan 2011: 123). Diese Bildvorlage mangelt an der charakteristischen Handgeste, obwohl die restlichen Eigenschaften übereinstimmen. Später erzählt das Mädchen Albrecht „allabendlich“ eine Geschichte, wie Scherezade (vgl. ebd. 124), bei deren Ausgestaltung ein Wechsel der Erzählweise zu beobachten ist (Mann 2004: 95). Die Erzählungen waren traurig, „ohne Trost“ (Mann 2016: 203), sie „legten sich als eine süße Last auf das Herz“ (ebd.), falls die im Werk beschriebene Handlung nicht bloß ein Fiebertraum der Hauptfigur ist, denn der Autor beendet seinen Text mit einer Liste von Fragen, um der Schrift ein offenes Ende zu verleihen. „Wie viele Tage, Wochen oder Monate verblieb er in dieser Wohnung und in dieser Stadt?“, fragt der Erzähler, bevor er die Wahrhaftigkeit seiner Geschichte in Frage stellt. Denn er fügt noch hinzu:

Wie lange dauerte das... wer weiß es? Wer weiß auch nur, ob überhaupt Albrecht van der Qualen an jenem Nachmittage wirklich erachte und sich in die unbekannte Stadt begab; ob er nicht vielmehr schlafend in seinem Coupé erster Klasse verblieb und von dem Schnellzuge Berlin-Rom mit ungeheurer Geschwindigkeit über alle Berge getragen ward? Wer unter uns möchte sich unterfangen, eine Antwort auf diese Frage mit Bestimmtheit und auf seine Verantwortung hin zu vertreten? (Mann 2016: 202)

Der Erzähler beantwortet selber die Fragen mit den vagen Schlusssätzen: „Das ist ganz ungewiß. Alles muß in der Luft stehen.“ (Mann 2016: 203)

Wie wäre die Realisation der *Nuda veritas* zu erklären? Ist das einfach ein Gestaltungsmittel der Personenbeschreibung, das einem einzigen Zweck dient, nämlich dem Aufbau einer Wahrscheinlichkeit (vgl. Hagedorn 1997: 370), oder hat sie weitere Funktionen, die irgendwie den „Geist des Ganzen“ (ebd.) zu bilden suchen? Wenn ja, was ist dieser „Geist“, was ist hier mit den verwerteten Bildvorlagen ausgedrückt? Sollte hier gar der Fall einer Komposition vorliegen, „Die Verleumdung des Apelles“ bezüglich?

Meine Arbeit beschränkt sich auf den folgenden Denkanstoß: Die auftauchenden Realisationen drücken ein Zurücksehnen des Autors aus, das mit dem gleich zu Beginn erscheinenden Motiv, dem Sehnsuchtsmotiv (vgl. Szendi 1999: 56) korrespondiert. In diesem „Phantasiespiel“ (ebd. 58) signalisiert das als „Wunschbild“ (ebd. 56) auftretende Mädchen diese Sehnsucht, da die auf die sprachliche Ebene umgesetzte Figur für den Autor aus seinem italienischen Aufenthalt bekannt war. Wonach sehnt sich der junge Thomas Mann zurück? Zur Zeit der Erstellung von „Der Kleiderschrank“ kehrte der Autor gerade nach Deutschland, in seine Heimat, nach München zurück (vgl. Prater 1995: 44). Das Gefühl einer „Heimatlosigkeit“ (Szendi 1999: 62) dürfte über ihn geherrscht haben, da er in den letzten Jahren immer unterwegs war. Ein Reisender, ein Weltbürger wie er, muss in der „Kunststadt Deutschlands“ (Stresau 1963: 106) von der dortigen Kunstszene, von dem dortigen Leben unangenehm berührt worden sein, Eindrücke, die auch in seinen späteren Werken Ausdruck finden. Wenn man annimmt, dass Albrecht van der Qualen zum Teil den Schriftsteller verkörpert, dann sieht man die Leiden eines sehnsüchtigen Menschen. Thomas Mann befindet sich zu Hause, was Albrechts Ankunft in Lübeck (vgl. Prater 1995: 45) voraussetzt, wo alles „trübe, dämmerig und kühl“ (Mann 2016: 193) ist. Er hat ein Billet nach Florenz, also er sollte nach Florenz fahren, aber gedankenlos ist er ohne ein bestimmtes Ziel unterwegs, weil in ihm ein Drang nach dem Unbekannten herrscht.¹⁷ Das Mäd-

¹⁷ Im Text steht, dass Albrecht van der Qualen einen fremden Ort, eine „unbekannte Stadt“ von dem Zug aus ansieht, danach entschloss er sich auszusteigen. (vgl. Mann 2016: 195 f.)

chen in „Der Kleiderschrank“ manifestiert diesen Wunsch, den er bei seinem neuen Aufenthalt in seiner Heimat spüren muss. Es ist ein Werk des Widerspruches; das steht im Zusammenhang mit einem Problem im Mann'schen Frühwerk: sollte man [möglicherweise nach Süden¹⁸] fahren, immer neues entdecken und daran leiden? Wäre es die nackte Wahrheit, die als „eine süße Last“ auf dem Herzen liegen muss, nach der Albrecht van der Qualen seine Hände ausstreckt, sie eine Weile hält, dann ganz verliert, um sie später nochmal und mehr haben zu dürfen? Wenn ja, dann dient „Die Verleumdung des Apelles“ der Komposition in der Funktion der Bildvorlage. Das wäre nicht nur eine Realisation, also ein Teil des Mannschen „Weltplunders“, einer Haltung, die er mehrmals gegenüber verschiedenen Gemälden bezeugte. Das Sujet von „Der Kleiderschrank“ wird nicht in der Handlung selbst gelöst, als hätte das Erzählte mit dem Leben eines gewissen Albrecht van der Qualen etwas zu tun, sondern es könnte die Problematisierung des Autors sein, die sich vielleicht aus dem „Gesamt-Haushalt“ seiner Seele, seiner damaligen Ansichten ergab. An diesen Punkt gelandet, muss man dem Autor recht geben, dass es nicht mehr interessant ist, ob Albrecht van der Qualen „an jenem Nachmittage wirklich erwachte“.

4. Schlussfolgerung

In diesem Abschnitt werden die in der Einführung gestellten Fragen behandelt. Insgesamt möchte diese Untersuchung einen Einblick in die Beziehung zwischen dem Frühwerk von Thomas Mann und der bildenden Kunst bieten, die trotz eingehender, bereits publizierter Interpretationen immer noch ein reiches Forschungsgebiet für künftige Forschungen bieten kann. Das Ziel dieser Arbeit war, eine andere Annäherungsweise darzubieten, nämlich zu zeigen, wie ungleichartig oder uneinheitlich die Verwendung der Bildvorlagen im Frühwerk des Autors war. Im ersten Kapitel wurde das seit Jahrzehnten umstrittene Thema skizziert, ob Thomas Mann ein Augen- oder ein Ohrenmensch sei. Es sollte gezeigt werden, wie der Autor sich selber in dieser Fragestellung definiert hatte, was auf eine Widersprüchlichkeit hinweist, denn Thomas Mann hatte in der Tat eine Vorliebe für verschiedene Kunstwerke, obwohl er behauptete, dass ihm die Welt der Augen nicht wichtig sei. Im Kapitel 2 wurde ein allgemeines Bild über die Bezüge der bildenden Kunst und dem Frühwerk von Thomas Mann gezeichnet. Der in diesem Kapitel besprochene Arbeitsprozess des Autors veranschaulicht Thomas Manns Einstellung bei der Verarbeitung der Bildvorlagen. Im Zuge der Auseinandersetzung werden wichtige Begriffe angeführt, nach denen die Funktionen der verwendeten Bildvorlagen interpretiert werden können. Im Kapitel 2.1 wurde das erste veröffentlichte Werk von Thomas Mann, die „Vision“, vorgestellt. Mit dem Schwerpunkt auf seiner Bildlichkeit wurde festgestellt, dass obwohl die Erzählung auf kein konkretes Gemälde zurückzuführen ist, die literarischen Bildreferenzen jener Erzählung ein Kompositionsmedium bilden. Kapitel 2.2 befasste sich mit „Gladius Dei“ und „Fiorenza“. Diese Werke stehen in engerer Beziehung miteinander, und die bildende Kunst bekommt in beiden eine überragende Rolle. Ihre Funktion wurde sowohl bei Personenbeschreibungen als auch als handlungsbewirkendes Motiv erörtert. Gleichzeitig stellt sie auch den Ge-

¹⁸ Es ist eine Vorausdeutung auf Gustav Aschenbachs „Reiselust“, die in „Der Tod in Venedig“ beschrieben wird. (vgl. Mann 2016: 504 f.)

genstand und das Mittel einer Kritik Thomas Manns an der Münchener Kunstszene dar. Im Weiteren konzentrierte sich die Abhandlung auf einen möglichen Bildfund, der im Frühwerk von Thomas Mann schon nachgewiesen wurde. Das ist „Die Verleumdung des Apelles“, ein Kunstwerk von Sandro Botticelli aus dem Quattrocento, das Thomas Mann während seines Aufenthalts 1898 in Italien hätte kennenlernen können. Nachgewiesen ist in der Forschungsliteratur bereits, dass dieses Gemälde im Falle des Stückes „Fiorenza“ eine Vorlage bildete. Eine Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war zu zeigen, dass Botticellis Bild – am deutlichsten in der Geste des Mädchens, aber auch in zahlreichen anderen kleinen Details – auch für die Konzeption der Erzählung „Der Kleiderschrank“ eine wichtige Rolle spielte. Im dritten Kapitel wurden die Realisationen dieses Gemäldes erläutert. Eine Möglichkeit der kompositorischen Anlehnung an dieses Gemälde, die mit dem Frühwerk des Autors korrespondieren kann, wurde ebenfalls in diesem Kapitel behandelt.

Die Ergebnisse dieser Arbeit deuten darauf hin, dass Thomas Mann in seinem Frühwerk der bildenden Kunst eine maßgebliche Funktion beigemessen hat, und die Behandlung der Bildvorlagen nicht nur in den späteren Werken des Autors zu beobachten ist. Im Mittelpunkt meiner Analyse stand diese Fragestellung, weil man aufgrund dieser veränderten Haltung auch noch weitere Ergebnisse erwarten könnte. Sollte das in dieser Arbeit Ausgeführte überzeugend wirken, dann deutet es darauf hin: Die Vielfältigkeit solcher großen Schriftsteller wie Thomas Mann kann aber und abermals neu entdeckt werden, und ihre Erforschung lohnt sich, weil die Chance einer neuen Einsicht immer noch da ist.

Literatur

- Blödorn, Andreas (2013): Farbschattierungen: Bildlichkeit im Frühwerk Thomas Manns. In: Bedenig, K./Sprecher, Th./Wißkirchen, H. (Hg.): Thomas Mann Jahrbuch. Band 26. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, S. 155–168.
- Blödorn, Andreas/Friedhelm, Marx (Hg.) (2015): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05341-1>.
- Eilert, Heide (1991): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart: Franz Steiner.
- Fliedl, Konstanze/Rauchenbacher, Marina/Wolf, Joanna (Hg.) (2011): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Band 1. Berlin/Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110256703>.
- Galvan, Elisabeth (2011): „Der Kleiderschrank“ und seine Folgen. In: Sprecher, Th./Wimmer, R. (Hg.): Thomas Mann Jahrbuch 2011. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Gröttler, Anette (2019): Pikturales Erzählen. Thomas Mann und die bildende Kunst. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hagedorn, Christian Hans (1997): Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“: „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli. In: Wilfried, B./Müller-Seidel, W./Ott, U. (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Nr. 41. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 369–382.
- Hagedorn, Christian Hans (2014): Bildende Künstler als Leitfiguren bei Thomas Mann. Beobachtungen und Forschungsfelder zur Augenwelt eines Ohrenmenschen. In: Mehring, R./

- Rossi, F. (Hg.): Thomas Mann e le arti. Nuove prospettive della ricerca – Thomas Mann und die Künste. Neue Perspektiven der Forschung. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, AISMANN Associazione Italiana di Studi Manniani, S. 37–70.
- Kruft, Hanno-Walter (2005): Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Koopman, H. (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 343–357.
- Mann, Katja (1965): Thomas Mann. Reden und Aufsätze I. Oldenburg: S. Fischer.
- Mann, Thomas (1962): Briefe 1889–1936. Hg. von Erika Mann. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Mann, Thomas (2004): Frühe Erzählungen. 1893–1912. Band 2.2. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Mann, Thomas (2016): Frühe Erzählungen. 1893–1912. In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe. Hg. von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Band 2.1. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Nietzsche, Friedrich (1988): Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: DTV; Berlin/New York: de Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783112418765>.
- Prater, A. Donald (1995): Thomas Mann Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. Wien: Carl Hanser.
- Sprengel, Peter (1998): Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: C.H. Beck.
- Stresau, Hermann (1963): Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Szendi, Zoltán (1999): Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns. Pécs: Pannónia Könyvek.
- Wilpert, Gero von (1994): Die deutsche Gespenstergeschichte. Form – Motiv – Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Wysling, Hans (1975): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern: A. Francke.

Betreuerin der Arbeit: Edit Kovács