

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

Einleitung

Thomas Mann, einer der bedeutendsten Autoren Deutschlands, wurde 1875 in Lübeck geboren. Der Schriftsteller, der sich schon in jungem Alter einen „lyrisch-dramatischen Dichter“¹ nannte, ist für sein umfangreiches Prosawerk bekannt. Wie gar nicht viele zuvor, war er bereits 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 Arbeit besteht in zwei Vorhaben: Erstens in dem Versuch, das in der Fachliteratur unübersehbare Konzept in Frage zu stellen, dass im Frühwerk des Autors Thomas Mann die bildende Kunst „eine untergeordnete Rolle“² gespielt hätte, und stattdessen nahezulegen, dass die bildende Kunst zu jener Zeit schon eine wichtige Rolle in seiner „raffinierten Webekunst“³ 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. Und so ist man beim zweiten Vorhaben angekommen: Mein Ziel ist die Einführung eines neuen Bildfundes, der meiner Meinung nach viel über das Schreibverfahren Thomas Manns verrät. Die Fragestellung ist aus der Beobachtung einer charakteristischen Geste, eines Handmotivs einer plötzlich erscheinenden weiblichen Figur erwachsen, die sich in einem nicht so augenfälligen Werk von Thomas Mann aus dem Jahre 1898 antreffen lässt, das *Der Kleiderschrank* heißt. 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 dem Anschein nach noch keine Verknüpfung vorliegt, zumindest was diese frühe Erzählung Thomas Manns betrifft. In dieser Abhandlung werden auch die sich auf das Thema beziehenden fachliterarischen Positionen rekonstruiert, die sich als nicht befriedegend im Sinne einer möglichen Erklärung dieses Motivs 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

¹ Mann, Thomas: Briefe 1889-1936. (Hg. von Erika Mann) Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962. S. 3.

² „Bildende Kunst spielte im Leben und Denken von Thomas Mann eine untergeordnete Rolle.“ Krufft, Hanno-Walter: Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Koopman, Helmut (Hg. von Helmut Koopman): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2005. S. 343-357, hier S. 343.

³ Eilert, Heide: 'Raffinierte Webekunst': Das Frühwerk Thomas Manns. In: (Hg. von Konstanze Fliedl): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1991. S. 242-287, hier S. 242.

ist es anzunehmen, dass dasselbe Gemälde auch auf die „Geschichte voller Rätsel“⁴ 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,⁵ aus der Literatur von E.T.A. Hoffmann,⁶ Ideen aus den Werken Friedrich Nietzsches,⁷ Elemente aus den Märchen der Brüder Grimm⁸ oder Einflüsse und intertextuelle Referenzen von und auf Friedrich Schiller,⁹ sondern auch von den Künstlern des Quattrocentos und des Jugendstils,¹⁰ abgesehen und unabhängig davon, dass Thomas Mann die verwerteten Werke jener bildkünstlerischen Epochen nicht unbedingt mit Vorliebe betrachtete, oder überhaupt mit deren Sujets einverstanden gewesen wäre. Diese Aufzählung ist natürlich unvollständig, denn das Sujet Thomas Manns ist komplizierter, aus dem der sogenannte „Beziehungszauber“¹¹ seiner Werke entsteht. Es gibt einige Fälle, wo der Schriftsteller selber Bildvorlage, Gemälde oder sogar Maler benennt.¹² Leise Andeutungen daran lassen sich in seinem Frühwerk finden, dazu kann ein beleuchtendes Beispiel das Stück *Fiorenza* sein, das von Hans Christian Hagedorn in *Ein*

⁴ Die „beinahe surrealistische Erzählung“ hätte von Mann diesen Untertitel bekommen. Prater, A. Donald: Thomas Mann Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. Wien: Carl Hanser Verlag, 1995. S. 46.

⁵ Thomas Manns Frühwerk enthalte eher eine 'Ausweitung' des 'Sinngefüges', aber Kunstzitate nur im Sinne der Einbeziehung von Werken anderer Gattungen. Die einzige Ausnahme sei die Einwirkung Richard Wagners. Eilert 1991, S. 242-243.

⁶ „Sie sind ja wie ein Alb, wie eine Figur von Hoffmann, gnädige Frau...“ Mann, Thomas: 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 am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2016. S. 198.

⁷ Nietzsche-Studien sind in seinem Frühwerk anzutreffen, zum Beispiel *Der Wille zum Glück* aus dem Jahre 1895, veröffentlicht 1896, bei dem „Nietzsche'schen Tiermetaphern“ zu betrachten seien. Mann, Thomas: Frühe Erzählungen. 1893-1912. Band 2.2. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. 2004. S. 27.

⁸ Es würde bei *Der Kleiderschrank* auf das Grimmsche Märchen, *Die drei Raben* hingewiesen. Galvan, Elisabeth: „Der Kleiderschrank“ und seine Folgen, In: Thomas Mann Jahrbuch 2011, (Hg. Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2011. S. 119-132, hier S. 123.

⁹ Bei *Buddenbrooks* wird unter anderem Friedrich Schiller als maßgebender Einfluss erwähnt. Blödorn, Andreas und Marx, Friedhelm: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2015. S. 15.

¹⁰ In *Fiorenza* werden Sandro Botticelli und seine Werke bei Namen genannt. Hagedorn, Christian, Hans: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“: „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. (Hg. von Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott) Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1997. S. 369-382. hier S. 372. Maler des Jugendstils sind hier benannt. Mann 2004, S. 106-107.

¹¹ Eilert 1991 S. 242.

¹² In *Der Wille zum Glück*. Der Name der Hauptfigur ist nicht nur eine Andeutung an Thomas Manns ehemaligen Namen, weil sein Geburtsname Paul Thomas Mann gewesen sei, sondern an den Maler Ludwig von Hofmann, dessen Kunst er bewiesen liebte, denn er schriebe ihm auch Briefe, bei den er sein Gefallen ausdrückte. Prater 1995, S.11. und in Blödorn - Marx 2015, S. 91. Paolo, der selbst ein Maler ist, kopiert sich Saraceni und verliebt sich in den muszinierenden Engel. Mann 2016, S. 64.

neuer Bildfund zu Thomas Manns „*Fiorenza*“ erörtert wird.¹³ Es sind bereits eingehende Studien über die Beziehung zwischen dem Schriftsteller und der Bildhauerei und Malerei entstanden, aber es ist zu behaupten, dass diese noch nicht erschöpfend aufgedeckt worden sind, weil unter anderem die erste Erzählung Thomas Manns, die *Vision*, auch noch ein Forschungsdesiderat anbietet,¹⁴ und es gibt zu überlegende neuliche Denkanstöße für künftige Annäherungen an das Thema,¹⁵ die die Relevanz kommender Forschungen vorhersagen. Eine Einführung soll solche Auflistungen enthalten dürfen, weil sie auf die durchdachte, kalkulierte „Montagetechnik“¹⁶ 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.¹⁷

Die den Ausgangspunkt bildende, oben angeführte Geste ist also in der Erzählung *Der Kleiderschrank* anzutreffen. Die Hauptfigur der Geschichte ist ein Bürger, in gewollter Einsamkeit reisender Mann,¹⁸ genannt Albrecht van der Qualen, der seine ziellose Freiheit genießt.¹⁹ Auf einer Zugfahrt zwischen Berlin und Rom erwacht er im Coupé und plötzlich entschließt er sich auszusteigen um den Bahnhof der unbekannten Stadt zu verlassen. Er begibt sich auf den Weg an den Stadtrand, wo er ein Wirtshaus erblickt. Von der Wirtin mietet er sich ein Zimmer auf der dritten Etage, in dem ein komischer Kleiderschrank zu finden ist, und nach einer späteren Rückkehr aus der Stadt begegnet er in betrunkenem Umstand 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.²⁰

¹³ In *Fiorenza* wird die Vernichtung Botticellis Werke beschrieben, die der Maler mit seinen eigenen Händen vollbracht hätte. *Die Verleumdung des Apelles* sei hier benannt, das „schöner als der Frühling, schöner als die Pallas, schöner als die Geburt der Venus“ wäre. Hagedorn 1997, S. 372.

¹⁴ Blödorn – Marx 2015, S. 88.

¹⁵ Hans Christian Hagedorn gibt sieben Ausgangspunkte für zukünftige Forschungen in diesem Bereich an. Hagedorn, Christian, Hans: Bildende Künstler als Leitfiguren bei Thomas Mann. Beobachtungen und Forschungsfelder zur Augenwelt eines Ohrenmenschen. In: Mehring Reinhard; Rossi, Francesco (Hg. von Reinhard Mehring, Francesco Rossi): 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, 2014. S. 37-70, hier S. 68-70.

¹⁶ Eilert 1991, S. 242.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ „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.“ Die eigenen Gedanken der Hauptfigur. Mann 2016, S. 197.

¹⁹ Szendi, Zoltán: Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns. Pécs: Pannonia Buchverlag Pécs, 1999. S. 60.

²⁰ Mann 2016, S. 201.

Anscheinend handelt es sich um eine inszenierte Geste, weil sie durch kein Handlungsmotiv zu erklären ist. Die Hauptfigur der Geschichte, Albrecht van der Qualen, erblickt das Mädchen in dem Kleiderschrank, der in der Türnische zu finden ist, durch welches Geschehen und optischen Gegenstand²¹ sich die Poesie, die Zauberkraft der Handlung ergibt. Mehrmals wird in der Erzählung der Grundsatz „alles muß in der Luft stehen“ betont, als wäre die Schrift wirklich nicht mehr als eine „Cognacnovelle“,²² und als wäre also jeder Erklärungsversuch von vornherein vergeblich. Aber ich bin der Meinung, dass die Darstellung des im Schrank auftauchenden Mädchens gleichfalls auf ein Gemälde von Sandro Botticelli zurückzuführen ist, welches Bild des Malers im Frühwerk Thomas Manns schon nachgewiesen wurde, und auf das in meiner Arbeit in der Hoffnung eines besseren Verständnisses über die Verbindung zwischen der bildenden Kunst und der Literatur von Thomas Mann hingewiesen wird.

Um jedoch die Bedeutung dieses 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 Schritt die Selbstdarstellung Thomas Manns als „Ohrenmensch“ problematisiert. Um einen näheren Zugriff an das Thema herausgewinnen 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. Diese sind die Erzählungen *Vision* und *Gladius Dei*, sowie das Drama, *Fiorenza*. Das zweite Kapitel besteht also 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 allererst veröffentlichten Erzählung von Thomas Mann spielt die Bildlichkeit eine wichtige Rolle, in erster Linie hier bezüglich auf die Farben und die evozierten Bilder. Sowohl in *Gladius Dei* wird die Kunstszene Münchens in der Gestalt Girolamo Savonarolas²³ kritisiert, als auch in *Fiorenza* auch, mit dem Unterschied, dass in der ersteren Geschichte die Figur des

²¹ Sie würden den Zugang zu anderen Realitäten in der „bürgerlichen Phantastik“ ermöglichen, was ihre allgemeine Funktion sei. Galvan 2011, S. 125-127.

²² „Unter Mithilfe von Kognak-Grog“ habe Thomas Mann diese phantastische Erzählung geschrieben, sie sei unter solchem Einfluss erstellt, nach eigenem Bekunden Vgl. Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Form- Motiv- Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994. S. 367.

²³ Girolamo Savonarola (1452-1498) wurde am Hof der d'Este zu Ferrara erzogen. 1475 hätte er sich in ein Dominikanerkloster zurückgezogen, weil die Korruption, die ihn umgäbe, seinen Überdruß hervorriefe. 1489 hielt er radikale Predigten gegen die Obrigkeit als Prior des Klosters San Marco zu Florenz. Seine Haltung machte ihn zu einem gesellschaftlichen Phänomen erstens, dann zu einem politischen Faktor, weil er die damals herrschenden Mediceer verjagte, letztendlich führte sie ihn zu seinem Tod. Er wäre auch in der Lage gewesen, die Florentiner dazu bewegen zu haben, ihre Kunst- und Luxusgegenstände zu verbrennen. Mann 2004, S. 228.

Bußpredigers in die Moderne verpflanzt worden ist, und in dem 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 hervorgerufene Bilder, die mit griechischer Mythologie, seiner Heimatstadt, und auch mit einem Werk der bildenden Kunst zu interpretieren sind, aber wenn man beim Lesen Botticellis *Die Verleumdung* berücksichtigt, dann melden sich erstens neue Kleinigkeiten, zweitens führt dieser Bildfung 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 immerdar kompliziert und meiner Ansicht nach missleiten kann. Der Autor erklärte sich fast immer – wenn darüber gefragt wurde – für einen Laien, manchmal bescheiden, oder er äußerte sich mitunter entschlossen ablehnend, was seine Beziehung mit der bildenden Kunst betroffen hatte.²⁴ Seine mehrmals zitierte Äußerung in einer Umfrage des Berliner Tageblatts aus dem Jahre 1913 stellt einem die komplexe Persönlichkeit des Autors in mehreren Hinsichten vor.²⁵ Wiederholt betont wird in der Fachliteratur der Begriff „Augenmensch“, der laut Thomas Mann kein anpassendes Attribut für ihn gewesen sei. Er behauptete, dass er zur modernen und überhaupt zur Malerei „wenig Verhältnis“ hätte und vor Kunstwerken „wie der Ochs vorm neuen Tor“²⁶ stehe, welche Behauptungen eher als zurückhaltende Stellungnahmen aufgefasst werden müssten, um das eigentliche Bild vom Schreibensverfahren Thomas Manns völlig klar sehen zu können.²⁷ Als Leser Nietzsches, der den Zerfall der Auffassung absoluter Gesamtkunst erörterte, wodurch die Menschen zum Beispiel ein Dramastück nicht mehr als Gesamtes genießen dürften, sondern entweder als

²⁴ Kruft 2005, S. 347. Hier werden Thomas Manns eigene Versuche des Zeichnens zusammengefasst. Er sprach die Doppelbegabung immer seinem Bruder Heinrich zu, aber die Brüder haben während ihres fruchtbringenden Aufenthalts in Italien das Buch *Bilderbuch für artige Kinder* an den jüngeren Schwestern gewidmet zusammen geschrieben, gezeichnet. Dabei waren nach unserer Kenntnis die einzigen Karikaturen Thomas Manns aufzufinden. Der Inhalt des Buches hatte rekonstruiert werden müssen, denn es ist im Zweiten Weltkrieg verlorengegangen. Kruft 2005, S. 349-350. Dass Thomas Mann Karikaturen zeichnete, klingt mit seinem angekündigten Interesse an bildender Kunst gut zusammen, weil er die Persondarstellungen 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, S. 239. Später zeichnete er seinem Onkel Frido, zu dem er sich in den Tagebüchern bekannte, und auf die Frage ob, er sowas danach weitergetrieben hätte, antwortete er prägnant: „Nein, niemals wieder!“ Kruft 2005, S. 350.

²⁵ Kruft 2005, S. 343.

²⁶ Ebd.

²⁷ Es ist schon anerkannt, dass die Kunst von Thomas Mann die bildende Kunst als Mittel beinhaltet. Eilert 1991, S. 242.

„Ohrenmenschen“ oder als „Augenmenschen“,²⁸ entschied sich Thomas Mann für die erste Option ziemlich früh. Aber wenn man genauer nachliest, dann ergibt sich der interessante Lebenslauf des Autors, in dem eine insgeheim immer offene Einstellung und kein sinkendes Interesse an jener Kunstform sich betrachten lässt. Insgeheim, weil er eine stets existierende Beziehung damit hatte, die er aber mehrmals verleugnete. Selbstverständlich ist es fraglich, ob er gar ein Augenmensch gewesen wäre.²⁹ 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 bisherigern Forschungen. Es gab Beispiele für alle diese Möglichkeiten. Auch die Anfechtung der Kunstszene findet sich in seinen Werken, durch die wodurch die „unerhörte Begebenheit“ und der Hauptkonflikt sich aufbauen ließen.³⁰ Allerdings benutzte „der vermeintliche Ohrenmensch“³¹ jedenfalls eine ungeheure Menge von Bildvorlagen, die die Bildlichkeit seiner Sprache untermauerten, seine Figuren und Texte bei der Gestaltung förderten,³² und von Zeit zu Zeit die Handlung prägend bestimmten.

2. Das Frühwerk von Thomas Mann und die bildende Kunst

Thomas Mann scheint wenigstens damit zu rechnen, dass der Leser die Bildzitate erkennt. Sollte aber das geschehen, dann steigert sich der „Beziehungszauber“ für ihn, laut Wysling.³³ Deswegen kann es sich um „unauffällige optische Zitate“ handeln, bei denen es fraglich sei, ob sie als bedeutungstragende Elemente des Textes interpretiert werden sollten.³⁴ Eine detaillierte Dokumentation wurde von dem schon zitierten Forscher Hans Wysling zusammengestellt, obwohl die Sammlung der von Thomas Mann gebrauchten Bildvorlagen nicht lückenlos veröffentlicht wurde.³⁵ In vielen Fällen könnte man behaupten, dass Thomas Mann im Sinne der unauffällig benutzten Bildvorlagen sehr konsequent blieb, weil zum

²⁸ Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Schriften. (Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari) München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. 1988. S. 518.

²⁹ Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst sei kein tiefes oder mindestens ein zwiespältiges gewesen, trotz seiner intensiven Verwendung von Bildvorlagen, seiner Begabung und Begeisterung für das Schauen. Hagedorn 2014, S. 37-40. Eine weitere Aufzählung dieser Problematisierung befindet sich hier: Gröttler, Anette: Pikturales Erzählen. Thomas Mann und die bildende Kunst. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2019. S. 24-26.

³⁰ Die Konfliktquelle von *Gladius Dei* bezeugt den „inneren Konflikt zwischen der Sinnlichkeit der bildenden Künsten und dem asketischen Puritanismus eines jungen religiösen Fanatikers“ Prater 1995, S. 63. Die nordprotestantische Herkunft hätte eine Rolle. Kruft 2005, S. 351.

³¹ Fliedl, Konstanze, Rauchenbacher, Marina, Wolf, Joanna: Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Band 1. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston. 2011. S. 517.

³² Edb.

³³ Wysling, Hans: Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern: A. Francke AG Verlag. 1975. S. 13.

³⁴ Hagedorn 1997, S. 370.

³⁵ Wysling 1975, S. 9-10.

Beispiel bei der Inszenierung von *Fiorenza* das Gemälde von Botticelli hätte verschleiert werden können.³⁶ Trotzdem dienten die von ihm gebrauchten Bezüge, Zitate auf und 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“ ginge.³⁷ Welche Funktion erzielen die in Thomas Manns Frühwerk auftauchenden Bildvorlagen? Hatte der Schriftsteller einen Leitfaden, nach dem er sich für ein Gemälde oder Foto bei der Entstehung seiner Werke entschloss, oder hätte er sie wirklich bloß als „Weltplunder“ behandelt?³⁸ 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 Anschauungen, dank deren die Werke Thomas Manns besser interpretiert werden können, weil hier Thomas Manns Technik der Deskription und Montage am eindringlichsten zerlegt sei.³⁹ Sie werden die Hilfsmittel zu dieser Erörterung liefern, denn die Werke Hans Wyslings sind bei solchen Untersuchungen unerlässlich, fast jede Fachliteratur berücksichtigt seine Forschungen zum Themenbereich. Die drei relevanten Hauptbegriffe sind: Verwertbarkeit, Realisation und Komposition. Die „Verwertbarkeit“⁴⁰ dient in diesem Fall als Schlüsselwort Th. Mann, damit er die Entscheidung treffen konnte, ob das von ihm gewählte Gemälde einen Gegenstand der „Realisation“ oder die „Komposition“ (mit Hagedorns Worten: den Geist des Ganzen)⁴¹ dessen bilden würde. „Realisation“ eines Kunstwerks heiße zunächst das Entleihen, also die bloße Verwirklichung eines Bildlichen, auf die sprachliche Ebene umgesetzt, welche Tätigkeit den Aufbau einer vertrauteren Wirklichkeit ermöglichen sollte. Dazu sind Beispiele die Gestalten, Schauplätze, die einem Gemälde, Porträt, oder auch Foto nachgebildet sind, was die Authentizität durch Dingreichtum erzwingen müsse.⁴² „Komposition“ auf der anderen Seite sei die reiche Zusammenstellung von Realisationen und hinzukommenden Elementen „nach Art eines komplexen Bezugssystems“.⁴³ In der Fachliteratur ist eine eingehende Beschreibung über den Arbeitsprozess Thomas Manns angegeben, bei dem die Sammlung der Bildvorlagen anscheinend ein wichtiger Schritt war. Deren Verarbeitung half ihm, das „Sichvertiefen in Späre und Gegenstand“ schaffen zu können, das die „Kontaktnahme“ – also eine gewisse Vergeistigung in der darzustellenden Welt seiner Erzählung – induziert. Da verarbeitete

³⁶ Hagedorn 1997, S. 370.

³⁷ Kruft 2005, S. 350.

³⁸ Wysling 1975, S. 23.

³⁹ Kruft 2005, S. 350.

⁴⁰ Wysling 1975, S. 16.

⁴¹ Hagedorn 1997, S. 370.

⁴² Wysling 1975, S. 10-11.

⁴³ Hagedorn 1997, S. 370.

Thomas Mann diese zusammengesammelten „Subsidia, Stimulantien“⁴⁴ zu dem „productivem Zweck“⁴⁵ um gelehrte und andere Welten zu erwerben.⁴⁶ Mann selbst weist auf diese Behandlung als „kluge Zwergarbeit“ zurück, dank deren der Leser die Illusion haben möge, als würde er ganz genau erfahren, „wie es wirklich war und glaubt dabei zu sein.“⁴⁷ Zu seiner Arbeitsweise gehörte diese Methode der Überlegung, wozu er zielbewusst sein ganzes Leben entlang zahlreiche Bildmaterialien sammelte,⁴⁸ welcher Brauch sich zu einer zielbewussten Deskriptionskunst entwickeln durfte, und diese Annäherungsweise zum Schreiben war ihm in den späteren Jahren längst bekannt, da er wusste, dass „der Teufel im Detail stecke.“⁴⁹

Die oben eingeführte Zielsetzung wird in diesem Aufsatz durch die vorhandenen Mittel und Methoden der bisherigen Forschungen erzielt, mit dem Anspruch neuer Ergebnisse. Wie im Vorherigen festgelegt, wird die Untersuchung auf die folgenden 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 im Späteren meisterhaft beherrschte, wie es aus der Fachliteratur abzulesen ist.⁵⁰

2.1 Vision

Vision heißt die allererste Erzählung des jungen Schriftstellers, die von ihm mit 18 Jahren erstellt wurde,⁵¹ dem „genialen Künstler, Hermann Bahr“ gewidmet. In *Der Frühlingssturm*⁵² war sie vorgelegt, mit dem Anspruch „die staubbedeckte und lethargische“ Stadt Lübeck durch einen Frühlingssturm zu erwecken,⁵³ und die Rezeption der kurzen Schrift war unbequem,⁵⁴ was den Autor nicht entmutigen konnte. Die hier gebrauchte „auffällige Funktionalisierung“ von den Farben bleibt für sein Frühwerk im Allgemein bedeutsam, was in der Forschung ein Konsens ist, und der Schreibstil dieser im Jahre 1893 erschienen „Farbeskizze“⁵⁵ nimmt einige spätere Werken Thomas Manns aus mehreren Aspekten

⁴⁴ Wysling 1975, S. 10.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 11.

⁴⁸ Ebd., S. 5.

⁴⁹ Prater 1995, S. 30.

⁵⁰ Eilert 1991, S. 242.

⁵¹ Blödorn – Marx 2015, S. 88.

⁵² *Frühlingssturm!* verfasste Thomas Mann für die Zwecke und Bedarfe seines Lübecker Schulblattes 1893. Mann, Katja: Thomas Mann. Reden und Aufsätze I. Oldenburg: S. Fischer Verlag, 1965. S. 713.

⁵³ Prater 1995, S. 22.

⁵⁴ „Wenn Sie öfters solche Einfälle haben, sollten Sie wirklich etwas dagegen tun“ schrieb der Redakteur der „Lübecker Eisenbahn-Zeitung“ an Thomas Mann. Galvan 2011, S. 119.

⁵⁵ Thomas Mann habe auf dieses Werk mit jener Bezeichnung verwiesen und es auch als „ein Stück übertrieben-sensitiver und koloristischer Prosa“ beschrieben. Blödorn, Andreas: Farbschattierungen. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 26. (Hg. von Katrin Bedenig, Thomas Sprecher, Hans Wißkirchen) Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2013. S. 155-169. hier S. 155. und Prater 1995, S. 28.

vorweg. Erstens wegen seines Umgangs mit der Bildlichkeit⁵⁶ in der Prosa, wodurch die metaphorischer „Farbgebung“ eine Rolle bekommt, schlussendlich lässt sich die Poesie des Werkes sich in den „Sehsinn“ einprägen. Unter „Bildlichkeit“ verstand Andreas Blödorn die „Anschaulichkeit literarischer Rede im Dienste symbolischer Zeichengefüge“.⁵⁷ Ein wichtiger Diskussionspunkt gehört hier angesprochen, nämlich dass manche (Andreas Blödorn summiert Peter Pützts: „*Ein Ohren-, doch kein Augenmensch*“ und Katrig Benedigs: „*Nur ein „Ohrenmensch“?*“ zusammen) unter anderem mit der norddeutsch-protestantischen Herkunft Thomas Manns argumentieren, als Quelle seines „Ohren“- und kein „Augenmenschenseins“. Bei ihren Interpretationen würden die Farben eher mit der musikalischen Seite von Thomas Mann korrespondieren, weil die Farben als Stimmungsmittel verwendet wären, was eher den innerlichen Sinn des Lesers anzusprechen versuche und nicht den äußerlichen. Wenn man zu streng die Zitate Thomas Manns über sich selbst zu ernst nimmt, werden die Farben ausnahmelos als „wie Töne in der Musik“⁵⁸ auch da erdacht, wo man – möglicherweise - zum Beispiel ein konkretes Gemälde aufzufinden glauben würde. Überraschenderweise helfen noch die Begriffe der bereits zitierten Fachliteratur von Blödorn einem zur 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 grünbeschränkten Lampe ins Mattschwarze trägt, steht es mir fest, daß ich schon träume.“⁵⁹

Wie die hereingehende Abendluft den Rauch formt, so verwandelt sich die leichtere Tönung der Grüne ins harte „Mattschwarze“, und so ergibt sich durch „Umfärbung“⁶⁰ 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“⁶¹ annimmt, dann eröffnet sich nur durch das Verdunkelungsmotiv noch eine mögliche Umsetzung, nämlich zum Tode. Mit diesem Gedanken landet man beim zweiten Aspekt der proleptischen Natur dieser Schrift, weil das Spiel mit den Ebenen, Sphären, der Eingang ins Phantastische bedeutet, frühzeitig realisiert wird. Diese Methode ist schon im Frühwerk von Thomas Mann wesentlich, so findet man sie zum Beispiel in *Dem Kleiderschrank* und in *Dem Tod in Venedig*.⁶² Hans Wysling stellt diesbezüglich fest: „das Übergängliche zwischen Schein-Wahrheit und

⁵⁶ Blödorn 2013, S.156-157, S. 159, S. 168.

⁵⁷ Ebd., S. 156.

⁵⁸ Ebd., S. 168.

⁵⁹ Mann 2016, S. 11.

⁶⁰ Blödorn 2013, S. 159.

⁶¹ Bei Beobachtung des *Buddenbrooks* zeichnet sich das Motiv und dessen Zweck der Verdunkelung klar ab.

„Das anfänglich aufstrebende „Leben“ ist gänzlich umgeschlagen in „Tod“. Ebd., S. 163-164.

⁶² Galvan 2011, S. 126.

Wahrscheinlichkeit gehört zu den Grunderfahrungen” des Lebens und der Kunst Thomas Manns.⁶³ 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.⁶⁴ Zuvor wurde schon auf die Bezüge zwischen Manns Erzählung, Theodor Storms Gedicht *Frauenhand* und *Das öde Haus* von E.T.A. Hoffmann hingewiesen, welche Autoren auf Thomas Mann deutlich gewirkt hatten, aber die Möglichkeit potenziell auftauchender Schöpfungen der bildenden Kunst hat man unberücksichtigt gelassen.⁶⁵ Diese Bemerkungen lassen sich teilweise gut akzeptieren, denn auch im Text wird das Bild aus dem „Vergessenen” hervorgerufen, und der Erzähler bezeichnet die Vision selbst als ein „Kunstwerk des Zufalls”, obgleich man den schon vorher dargelegten manchmal widersprüchlichen Charakter des Autors in Rücksicht nehmen müsste. 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, die auf die Rote trifft, was die sexuelle Verführung und Vereinigung bedeutet.⁶⁶ Es ist anzunehmen, dass diese besondere Beachtung von weißen Frauenhänden 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 anzunehmen 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 Gehalt von *Gladius Dei* und *Fiorenza* sind auf den gemeinsamen Aufenthalt der Mann-Brüder zurückzuführen, der von 1895 bis 1898 dauerte. Beide wurden da wesentlich inspiriert, eine große Anzahl ihrer Werke entstammen aus jener Episode.⁶⁷ Diese zwei Werke umkreisen das Thema von Geist und Kunst,⁶⁸ bezeugen die verblüffte Reaktion⁶⁹ des Autors auf das Münchener Geschehen, das heißt auf das künstlerische Leben der Jahrhundertwende. *Gladius Dei* behandelt es in einem Klartext,⁷⁰ durch die Augen einer Figur genannt

⁶³ Wysling 1975, S. 11.

⁶⁴ Blödnor – Marx 2015, S. 89.

⁶⁵ Als „Kunstwerk des Zufalls” wird in *Vision* das aufgerufene Bild bezeichnet, aber ob es eine konkrete Bildvorlage wäre, kommt nicht zur Sprache. Mann 2016, S. 12. und Blödnor – Marx 2015, S. 89.

⁶⁶ Mann 2016, S. 12. und Blödnor – Marx 2015, S. 89.

⁶⁷ Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: C.H. Beck Verlag, 1998. S. 398-399.

⁶⁸ Mann 2004, S. 106.

⁶⁹ Es wird hier als ein Protest Thomas Manns erklärt. Ebd., S.107.

⁷⁰ Ebd.

Hieronymus, der entlang den Münchener Straßen spaziert, welche Stadt Florenz als Vorbild hätte,⁷¹ die wie München „leuchtet“.⁷² Hieronymus empfängt die Berufung Gottes in der Ludwigskirche,⁷³ nach der er das Kunstgeschäft Blüthenzweigs betritt.⁷⁴ Er fleht darum, dass der Besitzer des Geschäftes das Madonnen-Bild aus dem Schaufenster entferne, da es den Gegenstand der Gotteslästerung bildet, aber nicht das Bild wird aus dem Geschäft entfernt, sondern die Figur des Priesters.⁷⁵ Auf der Straße fängt er an zu beten, und der Titel des Werks wird am Himmel sichtbar, nämlich eine Vision von dem Schwert Gottes.⁷⁶ *Fiorenza*⁷⁷ bietet in historisch verschlüsselter Form⁷⁸ die gleiche Thematik an, aber vordergründig stellt es den Machtkonflikt von Florenz zwischen den Medici und Girolamo Savonarola dar.⁷⁹ Lorenzo Medici, der Anführer der Stadt, liegt todkrank im Bett, was die notwendige Suche eines Nachfolgers bedeutet. Gleichzeitig wird der Bußprediger in Florenz sehr berühmt und anerkannt, da er mit Erfolg gegen die Regierenden agieren konnte. Zum Beispiel vermochte er die „Verbrennung der Eitelkeiten“⁸⁰ zu inszenieren, an der auch Maler teilnahmen, unter anderem Botticelli.⁸¹ Der einzige Dramaversuch von Thomas Mann endet mit der Diskussion zwischen den zwei prominenten Figuren, die im 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 zu Botticelli und seiner Arbeit bedeutet. Es gehört hier daran erinnert, dass der erste längere Besuch des Autors in Florenz auf den 400. Todestag Savonarolas fiel.⁸² 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.⁸³

⁷¹ Stresau, Hermann: Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1963. S. 106.

⁷² „München leuchtete“, fängt *Gladius Dei* so an. Mann 2016, S. 222.

⁷³ Ebd., S. 226.

⁷⁴ Ebd., S. 230-231.

⁷⁵ Ebd., S. 238-242.

⁷⁶ Ebd., S. 242.

⁷⁷ Der ursprüngliche Titel von *Fiorenza* sei *Der König von Florenz* gewesen, wie in einem Brief an Heinrich Mann zu lesen ist. Mann 2004, S. 107-108.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Stresau 1963, S. 107.

⁸⁰ Mann 2004, S.106.

⁸¹ Hagedorn 1997, S. 372.

⁸² Mann 2004, S. 106.

⁸³ Mann, Katja 1965, S. 724-725.

Das für ihn „begeisternde Motiv“ verstärkt die Tatsache, dass ein Bild von dem Bußprediger, dem „fürcherlichen Christ“ (also Savonarola) später, bis zu seinem Tod auf seinem Schreibtisch gestanden habe.⁸⁴ Diese Arbeit geht davon aus, dass diese Priesterfigur Thomas Manns eine Kritik über das Münchener Leben verkörpert, und möchte beweisen, dass dabei die bildende Kunst zum Mittel dieser Kritik dient. Darauf wurde schon hingewiesen, dass der Autor die äußerlichen Eigenschaften seiner Figuren in diesen zwei Werken nach verschiedenen Bildmaterialien aufgebaut hatte,⁸⁵ und die Eventualität einer kompositorischen Rolle von *Die Verleumdung von Apelles* wurde bei *Fiorenza* erörtert. Eine weitere wahrscheinliche Verwendung des gleichen Gemäldes war noch nicht besprochen worden, die die Rolle der bildenden Kunst in *Gladius Dei* verdeutlichen könnte. Es handelt sich um eine Pose der Hauptfigur, die aus dem Gemälde der Fackel haltender Gestalt entspricht. Das ist bei der folgenden Stelle zu lesen, als Hieronymus dem Geschäftsführer, Herrn Blüthenzweig vorschlägt, 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 hinausgestreckt und wies mit einer seltsam verzerrten, krampfhaft auf- und niederbeugenden Hand auf die Auslage, das Schaufenster, dorthin, wo das aufsehenerregende 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 Brauen 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.⁸⁶

Diese Beschreibung kann wohl als eine detailgenau Wiedergabe des Gemäldes wahrgenommen werden, außer genommen die Farbe seines Mantels.⁸⁷ Er tat „einen Schritt rückwärts“, genauso wie es einem beim Anschauen des Gemäldes aussehen könnte. Seine Hand ist „hinausgestreckt“, in welcher Haltung er „verharrte“, als wäre das Geschehen ein fixiertes Bild, nach einer Bildvorlage, deswegen wird in dieser Abhandlung die Zeile „in dieser herrischen Haltung verharrte er“ als Indiz auf *Die Verleumdung* identifiziert. Wie hier das Aussehen des Gesichtes angegeben wird, harmonisiert 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

⁸⁴ Wysling 1975, S. 5.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Mann 2016, S. 239.

⁸⁷ Das erklärt Fra Girolamo Savonarolas Porträt, die man bei der Gestaltung von dieser Figur verwendet habe. Wysling 1975, S. 60-61.

ihrem 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 Gemälde⁸⁸ – beinahe bei Namen werden sie genannt, wie in *Fiorenza* -, auf die eine Figur, deren Personenbeschreibung einer anderen Bildvorlage nachgebildet wurde, zeigt. 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*, das Traummotiv ist hier bei der Interpretation auch unvermeidbar.⁸⁹ Die Korrelation zwischen Schmerz und einem jungen Mädchen meldet sich als handlungsbewirkendes Motiv,⁹⁰ die Sehnsucht taucht bei der Hauptfigur nach etwas Weiblichem auf, und das Thema des Blickes wird hier ebenfalls evoziert.⁹¹ Ende November 1898 schrieb er in einigen Tagen diese Erzählung, über deren Entstehung kaum etwas zu wissen sei,⁹² und die Gattungsbestimmung „phantastische Erzählung“⁹³ ist bezeichnend, weil obgleich Albrecht van der Qualen nach seinem Ausstieg aus dem Zug hin seinen Aufenthaltsort nicht erkannte hatte, wusste er aber mit Sicherheit, dass er sich in Norddeutschland befand. Die Frage von Galvan scheint also berechtigt: „Wie sollte der Schnellzug Berlin-Rom durch Norddeutschland fahren?“⁹⁴ Albrecht van der Qualen hatte ein

⁸⁸ Franz von Stucks *Die Sünde*, Bartolomé Esteban Murillos *Madonna mit Kind* und das Madonnen-Bild von Gabriel Cornelius von Max wird vorgeschlagen. Fliedl – Rauchenbacher – Wolf 2011, S. 517. und Mann 2004, S. 119.

⁸⁹ Galvan 2011, S. 121.

⁹⁰ 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 (Mann 2004, S. 92.), was Gero von Wilpert in Frage stellt, weil das Wort „Qual“ um die Entstehungszeit der Erzählung ein Lieblingswort von Thomas Mann gewesen sei, und die Aussprache des Namens laute, als wäre er ein Gegensatz zur „Wanderlust“. Wilpert 1994, S. 365. Die Identifizierung der „Charonfigur“ spielt eine entscheidende Rolle in der Frage des Phantastischen. Ebd., S.366. und Mann 2004, S. 93.

⁹¹ Galvan 2011, S. 120.

⁹² Prater 1995, S. 45. Das Tagebuch des Autors ist nicht erhalten, nur seine Notizen aus jener Zeit, wo er die geschilderte „Bohemewohnung“ identifiziert, deren Möblierung beschreibt. Mann. Kommentar 2004, S. 89.

⁹³ Prater 1995, S. 45.

⁹⁴ Galvan 2011, S. 121.

Billet, das – ohne einen in der Erzählung genannten Grund - nach Florenz lautete,⁹⁵ und so entsteht der Bezug zwischen dieser „Geschichte voller Rätsel“⁹⁶ und der bildenden Kunst, den man vermeint entlarvt 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 genannt habe.⁹⁷ Das ist ebenfalls zu akzeptieren. Der in diesem Aufsatz dargebotene Bildfund verdrängt den anderen bei der angesprochenen Stelle nicht. Es ist nicht auszuschließen, dass Thomas Mann mehrere Bildvorlagen zur Deskription verwertet hatte, um sein Inventar von „Subsidia, Stimulantien, Mitteln zur Erwerbung gelehrter und anderer Welten“⁹⁸ zu bereichern. Wie bei vielen Schriften im Frühwerk des Autors ist hier auch etwas mit Italien Verbundenes eine wichtige Quelle seiner Schrift. Es ist von besonderem Gewicht, dass Thomas Mann im April 1898 – also im Jahre der Entstehungszeit – sich auf eine Reise nach Florenz begab,⁹⁹ die nicht sein erster Besuch in der Stadt gewesen sei.¹⁰⁰ Die bedeutsame Verknüpfung zwischen dieser Zeit seines Lebens, dem *Gladius Dei*¹⁰¹ und *Fiorenza*¹⁰² ist schon festgestellt worden, also man kann ohne Übertreibung behaupten, dass Thomas Mann da geistig angeregt war. In Florenz mochte er Anregungen durch seine Savonarola-Studien bekommen haben, dank deren jene Werke auch entstehen konnten. Wie es bereits in diesem Aufsatz nachgewiesen ist, kannte Thomas Mann die Gemälde Botticellis damals schon sehr gut, verwies auf sie, war in der Stadt von Botticelli und hatte Studien über Savonarola. Vielleicht braucht das Letztere eine zusätzliche Erklärung, die uns Hans Christian Hagedorn in seinem Werk zu geben vermag, was diese „Kontaktnahme“¹⁰³ verdeutlichen könnte. Hagedorn geht davon aus, dass Thomas Mann *Die Verleumdung des Apelles* auch kannte, und 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 über das

⁹⁵ Mann 2016, S. 195.

⁹⁶ Prater 1995, S. 46.

⁹⁷ Galvan 2011, S. 123.

⁹⁸ Wysling 1975, S. 10.

⁹⁹ Prater 1995, S. 44.

¹⁰⁰ Mann 2004, S. 93.

¹⁰¹ Prater 1995, S. 45.

¹⁰² Mann 2004, S. 106.

¹⁰³ Laut Hans Wysling habe Thomas Mann so die Vorbereitungsphase seiner Arbeit genannt. Das bedeutete mit Goethes Worten das „Sichvertiefen in Sphäre und Gegenstand“. Bei dieser Stelle der Arbeit raffte Thomas Mann sich alles, was „zur Sache“ gehörte. Bilderbände, dazu passende Zeitschriften, Quellenwerke hatte er damals dabei. Wysling 1975, S. 10.

Gemälde, überhaupt die Tatsache, dass er das Gemälde hat wahrscheinlich mit eigenen Augen ansehen können. Die Schwäche meiner Hypothese besteht in dieser 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“¹⁰⁴ 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 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.¹⁰⁵

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 und dem Bild macht, dann ist der Eindruck der Augen sprechend. Die „ernsten und offenen Gesprächen unter zwei Männern“ könnten die Figuren des Machtkonflikts andeuten, wobei Savonarola „nicht mehr viele Monate“ hätte kriegen dürfen, was mit einer möglichen Interpretation dieses Konflikts von Thomas Mann übereinstimmt.¹⁰⁶ Die Haarfarbe der Figur wird auch gleich geschildert. Eine weitere gedämpfte Anspielung an das Gemälde könnte die Beschreibung des Droschenkutschers sein, dem Albrecht auf seinem Weg begegnet: „und ein Mann mit betretter Mütze und langem Mantel, in den er sich fröstelnd hüllte“,¹⁰⁷ wo einem die Gestalt der „Reue“ auf dem Gemälde als eine Parallele auffällt, und an den Geländern der Brücke, „unter der das Wasser sich trübe und träge wälzte.“¹⁰⁸ – die schon mit der Lübecker Puppenbrücke in Zusammenhang gebracht wurde¹⁰⁹ – erscheinen Statuen. Sowas Ähnliches

¹⁰⁴ Die Identifizierung des Bußpredigers stammt aus den Bemerkungen von Hans Christian Hagedorn, die als ein Ausgangspunkt meiner Hypothese fungieren. Hagedorn 1997, S. 372-375. Hier gehört erwähnt, dass Thomas Mann in der Entstehungszeit von *Der Kleiderschrank*, die Figur Savonarolas sich notierte, als „der christliche Jüngling im Kunstladen“. Mann 2004, S. 108.

¹⁰⁵ Mann 2016, S. 194.

¹⁰⁶ Hagedorn 1997, S. 372-375.

¹⁰⁷ Mann 2016, S. 196.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ „Er kam an einem untersetzten Gemäuer vorüber, einem alten Thore mit zwei massiven Türmen, und überschritt eine Brücke...“ Ebd. Das sei offenbar das Lübecker Holsenthor (Mann 2004, S. 93.), aber das Gemälde könnte - theoretisch angenommen – Thomas Mann an diesen Ort seiner Heimatstadt erinnert haben.

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 wäre. Auf dem trüb und träge wälzenden Gewässer kommt die Figur des Todes vorbei,¹¹⁰ die wegen auch ihres griechisch-mythologischen Bezug erwähnenswert ist.¹¹¹ 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...“¹¹² Eher erinnern überhaupt 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“¹¹³ aussieht.¹¹⁴ Er mietet sich das Zimmer auf der dritten Etage, dann bevor er sich auf den Weg zurück zur Stadt macht, vernimmt er einen „metallischen Ton“,¹¹⁵ auf den als eine Referenz des grimmschen Märchen *Die drei Raben* hingewiesen wurde.¹¹⁶ Nach einem Dinieren in einer „belebten Straße“, in einem „erleuchteten Restaurant“, in dem er „aller Welt den Rücken zuwandte“, geht er zu seiner Unterkunft. Das Haus lag aber vollends dunkel, deswegen musste er mit einem „Zündhölzchen“ vor sich her leuchten, als er sein Zimmer annäherte,¹¹⁷ welche Geste einen wieder an *Die Verleumdung des Apelles* zu erinnern vermöchte, weil die Szene auf dem

¹¹⁰ „Charonfigur“ Wilpert 1994, S. 366. und Mann 2004, S. 93.

¹¹¹ Thomas Mann kannte sich schon in seiner Kindheit in der griechischen Mythologie gut aus. Prater 1995, S. 15.

¹¹² Mann 2016, S. 197.

¹¹³ Ebd., S. 198.

¹¹⁴ Hier mag es sich um weitere Bildfunde aus dem Jugendstil handeln, die mit Thomas Mann noch nicht in Verbindung gebracht worden sind, aber sie korrespondieren mit Botticellis Gemälde, *Die Verleumdung des Apelles*. Ich nehme die Möglichkeit einer Realisation an, nämlich dass diese Wirtin aus der Geschichte einer Zeichnung Gustav Klimts nachgebildet ist, die Klimts Darstellung der Figur des Neids aus dem Kunstmagazin *Ver sacrum* wäre. 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: Briefe 1889-1936: S.10. Er fügt hinzu, dass der Bildschmuck drin schön sei. Da aber geht es um das zwölfte Heft des *Ver sacrum*, weil im Brief Tintagiles Tod erwähnt wird, der sich nur in dem zwölften Heft befindet. Klimts Werke sind in dem dritten Heft, also aus März 1898 aufzufinden, deswegen ist es noch nicht zu belegen, dass Thomas Mann mit Sicherheit auch jenes Magazin hatte. Wenn man Thomas Manns Verhalten berücksichtigt, dass er gerne solche Magazine, kleinere Kunstwerke zu seinem Schreiben sammelte (Vgl. Wysling: S.5.), dann kann man vermuten, dass die Lage in diesem Fall ähnlich war, und er besaß jenes Kunstmagazin. Die Übereinstimmungen zwischen der Zeichnung und der in *Der Kleiderschrank* erscheinenden Wirtinfigur sind denkwürdig: „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.“ Ausgenommen den Ausschlag auf ihrer Stirn, ist die Beschreibung völlig identisch.

¹¹⁵ Mann 2016, S. 200.

¹¹⁶ Galvan 2011, S. 123.

¹¹⁷ Mann 2016, S. 200-201.

Gemälde ein solches Motiv enthält, als die mit Girolamo Savonarola identifizierte Figur eine Fackel vor sich hält.¹¹⁸ Auf dem Gemälde ereignet es sich 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.¹¹⁹ Mit dieser Gestaltung ist wieder eine Realisation der *Verleumdung* zu vermuten, nach der die bereits angeführte Geste und zwar die Erscheinung des nackten Mädchens in dem Kleiderschrank des Zimmers zu lesen ist, weil Albrecht endlich zu seinem gemieteten Zimmer ankommt. Er zieht sich aus, und bei der Öffnung 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 schmiegteten sich aneinander...¹²⁰

Wie es am Anfang dieser Abhandlung erörtert wurde, ist es in diesem Fall auch anzunehmen, dass hier die Gestalt der *Nuda veritas*¹²¹ aus der *Verleumdung* realisiert wird. Darauf ist es nicht nur wegen des Handmotivs, ihrer Handbewegung zu schliessen, sondern es gibt noch andere Entsprechungen: Da steht eine weibliche Figur ohne Kleider, ihre langen Haare ruhen auf ihren Schultern, und wie ihre Beine beschrieben sind, also wie sie sich aneinander schiemegen, stimmt ebenso. Die Handgeste lässt sich mit keinem Handlungsmotiv erklären, deswegen kann sie man als ein Indiz des Verfahrens vom Autor auffassen, als würde er dem Leser die Möglichkeit der Errahnung angeben. Das nackte Mädchen lässt sich demnächst im Schrank nieder und sitzt dann mit angezogenen Beinen,¹²² welche Bewegungen dem Bildfund von Christian Mischke, *Die blaue Stunde* Max Klingers besser entsprechen.¹²³ Diese Bildvorlage mangelt an der charakteristischen Handgeste, obwohl die anderen Gestaltungen

¹¹⁸ Das gehört erklärt, weil eigentlich nicht jene Figur hält die Fackel, sondern die Figur hält die Hand einer Frau, die die Fackel in der Hand hat, aber es scheint auf dem Gemälde, als würde die Fackel die oben beschriebene Figur tragen.

¹¹⁹ Mann 2016, S. 200.

¹²⁰ Ebd., S. 201.

¹²¹ Hier gehören die Zeichnungen aus dem *Ver sacrum* von Gustav Klimt noch einmal angesprochen, denn in demselben Heft ist die Figur von *Nuda veritas* auf seiner Zeichnung zu finden.

¹²² „Sie hatte sich im Schranke niedergelassen und umschlang mit ihren zarten Armen das eine ihrer Kniee, 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, S. 202.

¹²³ Galvan 2011, S. 123.

übereinstimmen. Später erzählt das Mädchen Albrecht „allabendlich“¹²⁴ eine Geschichte, wie Scherezade,¹²⁵ bei deren Formulierung ein Erzählwechsel zu beobachten sei.¹²⁶ Die Erzählten waren traurig, „ohne Trost“, sie „legten sich als eine süße Last auf das Herz“,¹²⁷ wenn überhaupt die im Werk beschriebene Handlung passierte, 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?“¹²⁸ Fragt der Schriftsteller, bevor er die Wahrhaftigkeit seiner Geschichte in Frage stellen würde, weil er dann hinzufügt:

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?¹²⁹

Der Autor beantwortet selber diese Fragen mit vagen Schlusssätzen: „Das ist ganz ungewiß. Alles muß in der Luft stehen.“¹³⁰

Wie wäre die Realisation der *Nuda veritas* zu erklären? Ist das einfach ein Gestaltungsmittel der Personenbeschreibung, das dem einzigen Zweck dient, nämlich dem Aufbau einer Wahrscheinlichkeit,¹³¹ oder hätte das weitere Funktionen, die irgendwie den „Geist des Ganzen“¹³² zu bilden suchen würden? Wenn ja, was ist dieser „Geist“, was ist hier mit den verwerteten Bildvorlagen ausgedrückt? Sollte hier gar der Fall einer Komposition vorliegen, bezüglich auf *Die Verleumdung des Apelles*? Diese 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 Sehnsuchtsmotiv¹³³ korrespondiert. In diesem „Phantasiespiel“¹³⁴ das als „Wunschbild“¹³⁵ aufgetretene Mädchen signalisiert 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 gerade der Autor nach Deutschland, in

¹²⁴ Mann 2016, S. 203.

¹²⁵ Galvan 2011, S. 124.

¹²⁶ Mann 2004, S. 95.

¹²⁷ Mann 2016, S. 203.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Hagedorn 1997, S. 370.

¹³² Ebd.

¹³³ Szendi 1999, S. 56.

¹³⁴ Ebd., S. 58.

¹³⁵ Ebd., S. 56.

seine Heimat, nach München zurück.¹³⁶ Das Gefühl einer „Heimatlosigkeit“¹³⁷ dürfte über ihn geherrscht haben, da er in den letzten Jahren immer auf dem Weg gewesen war. Ein Reisender, ein Weltbürger wie er, müsste in der „Kunststadt Deutschlands“¹³⁸ von der dortigen Kunstszene, von dem dortigen Leben verblüfft gewesen sein, welche Eindrücke in seinen späteren Werken Ausdruck finden. Wenn man annimmt, dass Albrecht van der Qualen zum Teil den Schriftsteller des Werks verkörpert, dann sieht man die Leiden eines sehnsüchtigen Menschen. Thomas Mann befindet sich zu Hause, was Albrechts Ankunft in Lübeck¹³⁹ voraussetzt, wo alles „trübe, dämmerig und kühl“¹⁴⁰ gewesen sei. Er hat ein Billet nach Florenz, also er sollte nach Florenz fahren, aber gedankenlos ist er unterwegs ohne ein bestimmtes Ziel, weil in ihm ein Drang nach dem Unbekannten herrscht.¹⁴¹ Das Mädchen im Kleiderschrank manifestiert diesen Wunsch, den er bei seinem neulichen Aufenthalt in seiner Heimat spüren muss. Es ist ein Werk des Widerspruches, das im Zusammenhang mit dem Problem steht, das einem Thema im Mannschen Frühwerk entspricht: sollte man – möglicherweise nach Süden¹⁴² – fahren, immer neues entdecken und daran leiden? Wäre es die nackte Wahrheit, die als „eine süße Last“¹⁴³ auf dem Herzen liegen muss, nach der er 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, und das wäre nicht nur eine Realisation, also ein Teil des Mannschen „Weltplunders“,¹⁴⁴ welche Haltung er mehrmals verschiedenen Gemälden gegenüber 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 Qualens etwas zu tun, sondern es könnte die Problematisierung des Autors sein, die sich vielleicht dem „Gesamt-Haushalt“ seiner Seele, seiner damaligen Ansichten ergab. Auf 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“.¹⁴⁵

4. Schlussfolgerung

¹³⁶ Mann 2004, S. 89. und Prater 1995, S. 44.

¹³⁷ Szendi 1999, S. 62.

¹³⁸ Stresau 1963, S. 106.

¹³⁹ Prater 1995, S. 45.

¹⁴⁰ Mann 2016, S. 193.

¹⁴¹ Im Text steht, dass Albrecht van der Qualen einen fremden Ort, eine „unbekannte Stadt“ von dem Zug aus ansieht, danach entschloss er sich auszusteigen. Ebd., S. 195-196.

¹⁴² Es ist eine Vorausdeutung auf Gustav Aschenbachs „Reiselust“, die in *Der Tod in Venedig* beschrieben wird. Ebd., S. 504-506.

¹⁴³ Ebd., S. 203.

¹⁴⁴ Wysling 1975, S. 23.

¹⁴⁵ Mann 2016, S. 203.

In diesem Abschnitt werden die in der Einführung gestellten Fragen behandelt. Insgesamt möchte diese Forschung einen Einblick in die Beziehung zwischen dem Frühwerk von Thomas Mann und der bildenden Kunst bieten, die trotz ihrer eingehenden, bereits publizierten 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 Ohremensch sei. Ich wollte zeigen, 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 diesem Kapitel besprochene Arbeitsprozess des Autors veranschaulicht Thomas Manns Einstellung bei der Verarbeitung der Bildvorlagen. Da sind die wichtigen Begriffe angeführt, nach denen die Funktionen der verwendeten Bildvorlagen interpretiert werden konnten. Im Kapitel 2.1 wurde das erste veröffentlichte Werk von Thomas Mann vorgestellt, die *Vision*. Mit dem Schwerpunkt auf seiner Bildlichkeit wurde es festgestellt, dass obwohl die Erzählung auf kein konkretes Gemälde zurückzuführen sei, die Referenzen jener Erzählung ein Kompositionsmittel bilden. Kapitel 2.2 befasst 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, die gleichzeitig den Gegenstand und das Mittel einer Kritik Thomas Manns der Münchener Kunstszene gegenüber bilden konnten. Im Weiteren konzentrierte sich diese Abhandlung auf einen möglichen Bildfund, der im Frühwerk von Thomas Mann schon dargeboten wurde. Das wäre *Die Verleumdung des Apelles*, ein Kunstwerk von Sandro Botticelli aus dem Quattrocento, das Thomas Mann während sein Aufenthalt 1898 in Italien hätte kennenlernen können. Nachgewiesen ist in der Forschung 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 Komposition bezüglich auf dieses Gemälde ist ebenfalls im Kapitel 3. behandelt, die mit dem Frühwerk des Autors korrespondieren kann.

Die Ergebnisse dieser Arbeit deuten darauf hin, dass Thomas Mann wohl in seinem Frühwerk der bildenden Kunst eine maßgebliche Funktion beigemessen hat, und diese Behandlung der Bildvorlagen nicht nur in den späteren Werken des Autors zu beobachten ist. Im Mittelpunkt meiner Forschung stand diese Fragestellung, weil man aufgrund dieser veränderten Haltung auch noch weitere Ergebnisse erwarten könnte. Sollten das in dieser Arbeit Ausgeführte überzeugend wirken, dann deutet es auf eine Sache 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.

Primärliteratur

Mann, Katja: Thomas Mann. Reden und Aufsätze I. Oldenburg: S. Fischer Verlag, 1965.

Mann, Thomas: Briefe 1889-1936. (Hg. von Erika Mann) Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1962.

Mann, Thomas: 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 am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2016.

Sekundärliteratur

Blödorn, Andreas: Farbschattierungen. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 26. (Hg. von Katrin Bedenig, Thomas Sprecher, Hans Wißkirchen) Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2013.

Blödorn, Andreas und Marx, Friedhelm (Hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2015.

Eilert, Heide: 'Raffinierte Webekunst': Das Frühwerk Thomas Manns. In: (Hg. von Konstanze Fliedl): Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1991.

Fliedl, Konstanze; Rauchenbacher, Marina; Wolf, Joanna: Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Band 1. (Hg. von Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf) Göttingen: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston. 2011.

Galvan, Elisabeth: „Der Kleiderschrank“ und seine Folgen, In: Thomas Mann Jahrbuch 2011, (Hg. von Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer), Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2011.

Gröttler, Anette: Pikturales Erzählen. Thomas Mann und die bildende Kunst. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2019.

Hagedorn, Christian, Hans: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“: „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. (Hg. von Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel, Ulrich Ott) Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1997.

Hagedorn, Christian, Hans: Bildende Künstler als Leitfiguren bei Thomas Mann. Beobachtungen und Forschungsfelder zur Augenwelt eines Ohrenmenschen. In: Mehring, Reinhard; Rossi, Francesco (Hg von Reinhard Mehring, Francesco Rossi): 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, 2014.

Kruft, Hanno-Walter: Thomas Mann und die bildende Kunst. In: Koopman, Helmut (Hg. von Helmut Koopman): Thomas-Mann-Handbuch. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2005.

Prater, A. Donald: Thomas Mann Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. Wien: Carl Hanser Verlag, 1995.

Mann, Katja: Thomas Mann. Reden und Aufsätze I. Oldenburg: S. Fischer Verlag, 1965.

Mann, Thomas: Frühe Erzählungen. 1893-1912. Band 2.2. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2004.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Schriften. (Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari) München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: C.H. Beck Verlag, 1998.

Stresau, Hermann: Thomas Mann und sein Werk. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1963.

Szendi, Zoltán: Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns. Pécs: Pannonia Buchverlag Pécs, 1999.

Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Form- Motiv- Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994.

Wysling, Hans: Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern: A. Francke AG Verlag, 1975.