

ANNETTE GRÖTLER

Pikturales Erzählen

Thomas Mann
und die bildende Kunst



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 404



ANNETTE GRÖTLER

Pikturales Erzählen

Thomas Mann
und die bildende Kunst

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit ist als Dissertation
im Rahmen einer Cotutelle Promotion erstellt worden,
die an der Queen Mary University of London 2017
und an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2018
abgeschlossen wurde.

UMSCHLAGBILD

Selbstporträt Thomas Manns in dem seinem Bruder Heinrich
zugedachten Exemplar von *Der kleine Herr Friedemann*,
Akademie der Künste, Berlin, Nachlassbibliothek Heinrich Mann,
NB hm HB 1254; alle Rechte vorbehalten S. Fischer Verlag GmbH,
Frankfurt/M.

ISBN 978-3-8253-4676-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2019 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Meinen Eltern

Verschiedene Menschen und Institutionen haben die Entstehung dieser Studie begleitet und unterstützt – ihnen danke ich herzlich:

Professor Dr. Rüdiger Görner und Professor Dr. Sven Hanuschek für ihre Offenheit gegenüber dem Thema sowie die engagierte Betreuung und Förderung des Projekts, durch die dieses als Cotutelle Promotion realisiert werden konnte; der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Queen Mary University of London für die administrative Ermöglichung der so gestalteten Umsetzung; Professor Dr. Friedhelm Marx, Dr. Godela Weiss-Sussex und Professor Dr. Thomas Raithel für ihr Mitwirken in den Prüfungskommissionen; der Studienstiftung des deutschen Volkes sowie dem GraduateCenter^{LMU}/LMUexcellent im Rahmen der Exzellenzinitiative für die Gewährung von Stipendien, durch die ich frei und intensiv forschen konnte; dem Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, der Berliner Akademie der Künste, der Erbgemeinschaft Thomas Mann sowie dem S. Fischer Verlag für den Zugang zu Originalmaterial und die Erlaubnis, solches zu veröffentlichen; dem Jungen Forum Thomas Mann für den Austausch; meinen Freunden und meiner Schwester Constanze für ihr Interesse wie viel Wohltuendes; und besonders meinen Eltern für Tragendes in jeder Form.

Annette Grötler, Sommer 2019

„Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort
suchen“

Johann Wolfgang Goethe in *Maximen und Reflexionen*

„Das Verständnis Thomas Manns: die wahre Entfaltung
seines Werkes wird erst anfangen, sobald man um das
sich kümmert, was nicht im Baedeker steht“

Theodor W. Adorno in *Zu einem Porträt Thomas Manns*

„Besonders freut mich, daß Sie das Malerisch-
Bildmäßige in dem Buch so stark hervorheben“

Thomas Mann in einem Brief an René Schickele

„[W]riters [...] have viewed themselves as
painters with words“

Edmund Heier in *The Literary Portrait*

Inhaltsverzeichnis

1	Exposition	13
2	„[A]llerliebste Damen haben wir hier. Wenigstens von außen sind manche ganz malerisch“ – Porträt	57
	2.1 Definition und Historie	57
	2.2 Umsetzung in Thomas Manns Werk	62
	2.3 Synopse	121
3	„[D]ie Persiflage der ‚Persönlichkeit‘“ – Karikatur	127
	3.1 Definition und Historie	127
	3.2 Umsetzung in Thomas Manns Werk	130
	3.3 Synopse	160
4	„Musterbild eines Heims deutschen Kultur-Bürgertums“ – Interieur	165
	4.1 Definition und Historie	165
	4.2 Umsetzung in Thomas Manns Werk	169
	4.3 Synopse	198
5	„[E]ine [Fichte] ragte schief und bizarr in das Bild hinein“ – Landschaft	205
	5.1 Definition und Historie	205
	5.2 Umsetzung in Thomas Manns Werk	209
	5.3 Synopse	234
6	„[D]amit das [...] Bild noch vollständiger [...] erstehe“ – weitere Genres	241
7	„Diese [...] bedenklich anmutende Montage-Technik gehört geradezu zur Konzeption“ – andere bildkünstlerische Ausprägungen	257

8	„Farben, [...] satt wie Öl“ – pikurale Spezifika	279
9	Konklusion	295
	Literaturverzeichnis	311
	Abbildungsverzeichnis	335

1 Exposition

„Zauberer“¹, „Großschriftsteller“², „Repräsentant“³, „Ohrenmensch“⁴ – Thomas Mann sind unzählige Zuschreibungen zuteilgeworden. Manche stellen Versuche von Lesepublikum oder Rezensenten dar, seine facettenreiche Autorenpersönlichkeit zu kategorisieren. Andere brachte die Familie auf. Und nicht wenige hat er selbst lanciert, und die wissenschaftliche übernahm sie ebenso wie die breitere an seinem Werk interessierte Öffentlichkeit von dem Meister der Selbstinszenierung und Rezeptionssteuerung, bediente sich ihrer immer wieder. So ist es auch mit der in der Reihe letztgenannten geschehen: Thomas Mann gilt als ‚Ohrenmensch‘, als maßgeblich geprägt vom Verbalen und Musikalischen. Lange Zeit wurde dies wie eine Kontrastierung und Abgrenzung zum ‚Augenmenschen‘ gedacht – und von der Forschung erweitert als negative Positionierung zur bildenden Kunst verstanden. Für eine solche Haltung finden sich auch durchaus Belege, Thomas Mann hat sich zu den visuell gestaltenden Disziplinen wie der Malerei, der Graphik, der Bildhauerei geäußert, doch das nicht nur verschiedentlich, sondern ebenso verschieden; seine Meinung changierte – was sie keinesfalls

¹ Peter de Mendelssohn etwa im Titel seiner Thomas Mann-Biographie (Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875 bis 1918. Überarb. und erweiterte Neuauflage*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1996).

² So Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer: *Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung*, in: dies. (Hgg.): *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 1–34, hier: S. 1.

³ Z. B. Ernst Keller: *Anmerkungen zur Essayistik Thomas Manns*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik IX*, H. 1 (1977), S. 115–143, hier: S. 127.

⁴ Beispielsweise Hanno-Walter Kruft: *„Meine skandalöse Unbildung“*. Über Thomas Manns (Un-)Verhältnis zur bildenden Kunst, in: *Der Aquädukt 1763–1988. Ein Almanach aus dem Verlag C. H. Beck im 225. Jahr seines Bestehens*, München: C. H. Beck 1988, S. 371–380, hier: S. 380.

allein hinsichtlich dieses Bereiches tat –, reservierte Mitteilungen stehen neben bekennenden, mitunter regelrecht enthusiastischen. Wurde Manns exklusives ‚Ohrenmenschentum‘ durch die eigentlich hinreichend bekannte, aber erst allmählich als Gegenargument in diesem Kontext gewertete Tatsache seiner augenfälligen Beobachtungsgabe zunehmend fragwürdig, implizierte das zunächst noch nicht, die Einschätzung der Bedeutung, die Bildkünstlerisches im Leben und Schaffen Thomas Manns hatte, grundlegend zu überprüfen. Erst allmählich fand eine dahingehende Öffnung statt, die in den vergangenen Jahren gar als forciert betrachtet werden kann; doch in der Wahl unterschiedlichster Zugänge zu der Thematik, der Beleuchtung vielfältigster Facetten blieb die Perspektive analog zur betonten Aufnahmefähigkeit auf die passive Seite konzentriert, auf die Aneignung – in den Fokus geriet dagegen nicht das proaktive Gestalten.

Eben dem wendet sich die vorliegende Arbeit zu. Sie möchte zeigen, dass bildende Kunst nicht nur, wie bisher in der Sekundärliteratur dargelegt, anregend in Thomas Manns Narration eingegangen ist, etwa indem der eine Passage inspirierende Einfluss eines Gemäldes nachgewiesen wird, sondern dass Mann selbst im Erzählen gewissermaßen bildkünstlerisch wirkte.

„Augen-“ oder „Ohrenmensch“ – zur Sinnhaftigkeit der Kontrastierung

„Ich bin ein ‚Ohrenmensch‘, bin durch Musik und Sprache gebildet“ (GKFA 14.1, S. 399), antwortete Thomas Mann 1913 auf die Frage, mit welchem Maler er sich in seinem Schaffen verbunden fühle⁵, und noch über drei Jahrzehnte später schrieb er: „Ich bin ja eigentlich kein Augenmensch, sondern mehr ein in die Literatur versetzter Musiker“ (Br II, S. 574). Auf das, was in diesen beiden Äußerungen vermeintlich bekannt wird, berief man sich in der Forschung vielfach⁶, wenn man sich

⁵ GKFA 14.2, S. 563.

⁶ So etwa Peter Pütz: Ein Ohren-, doch kein Augenmensch. Die bildende Kunst bei Thomas Mann, in: Maria Moog-Grünwald und Christoph Rodiek (Hgg.): Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen, Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 1989, S. 279–290, hier: S. 279; Hanno-Walter Kruft: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-

an einer Einschätzung der Bedeutung von bildender Kunst für Leben und Werk versuchte, und stützte sich weiters auf eine Reihe spezifisch den Untersuchungsgegenstand betreffender Mitteilungen, wie die Auskunft Thomas Manns, „die Vergeistigung des Schaubaren durch Farbe, Erz und Stein niemals mit voller Kraft, immer nur gelegentlich und nebensächlich erlebt“ (GW X, S. 783) zu haben oder von einer „skandalösen Unbildung“ hinsichtlich der „Kultur des Auges“⁷ zu sein. Auch eine potentielle Begründung dieses Umstands übernahm man von Mann⁸, nämlich die Zuordnung des Visuellen zum Süden, des ‚Ohrenmenschentums‘ hingegen zum Norden (GW XI, S. 389f.) – nicht selten ergänzt um den Verweis auf die katholisch und sinnlich geprägte Romania im Gegensatz zur protestantisch-geistigen Sphäre, der er entstammte⁹. Gefolgert wurde dann, dass „[e]in persönliches Bedürfnis nach bildender Kunst im Sinne einer inneren Erfahrung [...] zu keinem Zeitpunkt bestanden zu haben“ scheint¹⁰, „die Malerei [...] nie von wahrer Begeisterung getragen war“¹¹, Thomas Mann dahingehend ein „Mangel

Handbuch, ungekürzte Ausgabe der 3., aktualisierten Auflage, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2005, S. 343–357, hier: S. 343; ders.: „Meine skandalöse Unbildung“, S. 371, 380; vgl. auch Ernst Scheyer: Über Thomas Manns Verhältnis zur Karikatur und bildenden Kunst, in: Georg Wenzel (Hg.): Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1966, S. 143–168, hier: S. 160; ebenso Katrin Bedenig Stein: Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten, Bern: Peter Lang 2001, S. 12.

⁷ Thomas Mann an Karl Kerényi, 5. Dezember 1954 (Thomas Mann – Karl Kerényi. Gespräch in Briefen, hg. von Karl Kerényi, Zürich: Rhein-Verlag 1960, S. 198).

⁸ Pütz: Ein Ohren-, doch kein Augenmensch, S. 287; Kruft: Thomas Mann und die bildende Kunst, S. 343, 351; ders.: „Meine skandalöse Unbildung“, S. 371; Bedenig Stein: Nur ein „Ohrenmensch“?, S. 11f.

⁹ Pütz: Ein Ohren-, doch kein Augenmensch, S. 287; Kruft: Thomas Mann und die bildende Kunst, S. 343, 351; ders.: „Meine skandalöse Unbildung“, S. 371; Bedenig Stein: Nur ein „Ohrenmensch“?, S. 11f.; vgl. auch Scheyer: Über Thomas Manns Verhältnis zur Karikatur und bildenden Kunst, S. 156.

¹⁰ Kruft: „Meine skandalöse Unbildung“, S. 373.

¹¹ Scheyer: Über Thomas Manns Verhältnis zur Karikatur und bildenden Kunst, S. 160.

an Passion“¹² zu attestieren sei und „die bildende Kunst in seinem Schaffen eine bei weitem [sic] nicht so gewichtige Rolle spielt wie die Musik“¹³.

Solche Urteile übergehen freilich feine Nuancierungen, die sich schon im Kontext von Manns eigener Verwendung der Termini ‚Augen-‘ und ‚Ohrenmensch‘ finden, etwa in dem der eingangs angeführten Bemerkung, dass er „zur modernen Malerei, ja, zur Malerei überhaupt wenig Verhältnis habe“ (GKFA 14.1, S. 399) – wenig, nicht kein: woran sich die Frage anschließen ließe, welcher Art dieses ist – und er zwar „vor unserer neuesten Malerei stehe wie der Ochs vorm neuen Tor, – was aber“, so Thomas Mann weiter, „nicht gegen meine Sinnlichkeit zeugt, sondern nur meine theoretische Unbelehrtheit beweist“ (GKFA 14.1, S. 399); und auch wenn er „eigentlich kein Augenmensch“ sei, „bereite[n]“ ihm – das räumte er im selben Satz ein – *Gedanken zur Kunst* „Genuß“ (Br II, S. 575).

Noch aufschlussreicher gestaltet sich eine Betrachtung der Quelle, der Thomas Mann die vielzitierte Dichotomie entlehnt hat: Friedrich Nietzsche macht in seiner Abhandlung *Das griechische Musikdrama*¹⁴ „die schlechte moderne Gewöhnung“ aus, „daß wir nicht mehr als ganze Menschen genießen können: wir sind gleichsam durch die absoluten Künste in Stücke zerrissen und genießen nun auch als Stücke, bald als Ohrenmenschen, bald als Augenmenschen“¹⁵. Diese Scheidung ist also

¹² Ebd., S. 156; ganz ähnlich wertet auch Kolbe: „In Sachen bildender Kunst war er eben nicht sonderlich geschmackssicher, besonders in der Malerei fehlte es ihm [Thomas Mann; A. G.] an Passion.“ (Jürgen Kolbe unter Mitarbeit von Karl Heinz Bittel: *Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894–1933*, Berlin: Siedler 1987, S. 199).

¹³ Henner Menz: *Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildenden Kunst*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 21 (1989/1990), S. 107–116 [Publikation eines im April 1969 in der Dresdener Gemäldegalerie gehaltenen Vortrags von Henner Menz; für die Drucklegung redigiert und mit Anmerkungen versehen von Peter Wunderlich], hier: S. 107.

¹⁴ Für die Erläuterungen der GKFA ist diese offenbar nicht ausfindig gemacht worden – dort heißt es, Thomas Mann führe die „Unterscheidung zwischen Augen- und Ohrenmenschen [...] auf Nietzsche zurück, in dessen Werk sie aber nicht verifiziert werden kann“ (GKFA 14.2, S. 564).

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *Das griechische Musikdrama*, in: *Nachgelassene Schriften 1870–1873. Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Gior-

keineswegs eine in zwei durch ihre jeweilige Wahrnehmungsform definierte und gänzlich voneinander gesonderte Persönlichkeiten, vielmehr differenziert sie – da man nach Nietzsches Auffassung nicht mehr wie in der Antike Kunst synästhetisch rezipieren kann, sondern dem Dargebotenen entsprechend hörend oder sehend – zwischen situativen Eigenschaften, jeder ist gelegentlich ‚Augen-‘, in anderer Konstellation hingegen ‚Ohrenmensch‘.

Dass Thomas Mann die Aufspaltung ebenfalls gar nicht verabsolutiert und exklusiv gedacht haben dürfte, dafür bietet der *Doktor Faustus* einen Anhaltspunkt; Serenus Zeitblom¹⁶ konstatiert dort über Adrian Leverkühn:

Er war ein Verächter der Augenlust, und so sensitiv¹⁷ sein Gehör war, so wenig hatte es ihn von jeher gedrängt, sein Auge an den Gestaltungen der bildenden Kunst zu schulen. Die Unterscheidung zwischen den Typen des Augen- und des Ohrenmenschen hieß er gut und unumstößlich richtig und rechnete sich entschieden zu dem zweiten. Was mich betrifft, so habe ich diese Einteilung nie für reinlich durchführbar gehalten und ihm persönlich die Verslossenheit und Unwilligkeit des Auges nie recht geglaubt. Zwar sagt auch Goethe, daß die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres sei, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedürfe. Aber es gibt ja ein inneres Gesicht, gibt die Vision, die etwas anderes ist und mehr umfaßt, als das bloße Sehen. (GKFA 10.1, S. 258f.)

Was sich in all dem abzeichnet, ist, dass ein dem Auditiven Zugetan-Sein durchaus nicht implizieren muss, keine visuell-bildliche Affinität zu haben. Den angeführten Zitaten aus Thomas Manns *Œuvre* lässt sich

gio Colli und Mazzino Montinari, 3. Abteilung, 2. Bd., Berlin und New York: Walter de Gruyter 1973, S. 3–22, hier: S. 8.

¹⁶ Thomas Mann fühlte sich ihm (GKFA 19.1, S. 429, 434, 473) wie dem ‚deutschen Tonsetzer‘ (GKFA 19.1, S. 473) nahe bis zur (partiellen) Identifikation (zu bedenken ist dabei zudem seine Ineinssetzung der beiden Figuren (GKFA 19.1, S. 474)) (vgl. auch GKFA 14.1, S. 101f.).

¹⁷ In *Lübeck als geistige Lebensform* wird das Hören ebenfalls mit „Sensibilität“ (GW XI, S. 390) belegt, also mit einer Art verfeinertem Gespür, das „Welterlebnis [...] durch das Auge“ hingegen mit „Empfänglichkeit“ konnotiert (GW XI, S. 389), folglich mehr auf das Annehmen abgestellt, dabei durchaus auch die sinnliche Perspektive evozierend.

zwar eine eindeutige Stilisierung zum ‚Ohrenmenschen‘ entnehmen, auch mitunter ein bewusstes Sich-Verwahren gegenüber dem Schauen¹⁸, der bildenden Kunst, aber durch die Äußerungen schimmert, dass das mit dem Auge Erfassbare Verführungspotential besitzt – ebenso wie, stimmig zu der von Mann vorgenommenen geographischen Zuordnung, der Süden¹⁹. Es ist „sinnliches Gefallen“ (GW X, S. 914), „Lust“²⁰, Liebe (GW X, S. 914)²¹, was ihn zu Gemälden hinzieht, kein vergeistigt-intellektuelles Interesse, „heitere Passion“ (GW X, S. 898)²² kennzeichnet sein Verhältnis zum Film; Bildkünstlerisches kann bei ihm Bewunderung (GW X, S. 914; GKFA 14.1, S. 365) hervorrufen, sogar ein Gefühl der Erfüllung (GKFA 15.1, S. 1073).

Die Einschätzung, das gestaltende musische Gebiet sei für Manns Schaffen von geringerer Relevanz als die Musik, ist folglich zu modifizieren – und es können noch einige Aspekte, die ebenfalls dieses Urteil befördert haben mögen, entkräftet werden:

Zu ihm dürfte etwa auch beigetragen haben, dass der Welt der Töne eine dominante Rolle im Werk zukommt, sich der Einfluss der bildenden Kunst hingegen wesentlich subtiler ausnimmt. Beispielhaft verwiesen sei auf Romanpassagen, die vordergründig musikalischen Kompositionen gewidmet sind, also genuines Metier des ‚Ohrenmenschen‘ Mann sein müssten, sich tatsächlich aber als von Bildkünstlerischem durchwirkt erweisen, so sind die Assoziationen, die Hans Castorp beim Hören von Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* überkommen,

¹⁸ So äußerte Thomas Mann etwa gegenüber Karl Kerényi (brieflich am 5. Dezember 1954 (Thomas Mann – Karl Kerényi, S. 199)), im Grunde nicht sehen zu *wollen* – was ja aber nicht gleichzusetzen ist mit: nicht zu *können*.

¹⁹ Dieser bedeutet im narrativen Werk vielfach Versuchung: So kostet etwa Tonio Kröger „Abenteuer des Fleisches“, „Wollust“ im Süden (GKFA 2.1, S. 264); Gustav von Aschenbach fällt in Venedig zunehmend dem Sinnlichen, dem Dionysischen anheim, Adrian Leverkühn wird in Palestrina zum Pakt mit dem Dämonisch-Teuflischen verleitet.

²⁰ Thomas Mann an Ludwig von Hofmann, 4. Juli 1914 (GKFA 22, S. 36).

²¹ Vgl. auch Thomas Mann an Ludwig von Hofmann, 27. Juni 1914 (GKFA 22, S. 34).

²² Es sind keine „geistigen Wirkungen“, die Thomas Mann vom Film ausgehen sah, und so „verachte“ er ihn auch, aber er „liebe ihn“ – eine Ambivalenz, die er ähnlich dem Leben gegenüber empfunden hat, dessen Sphäre er das Kino – zumindest 1928 – zurechnete (GW X, S. 899).

von Arnold Böcklins *Faun, einer Amsel zupfeifend* angeregt²³, auch ist Leverkühns Oratorium *Apocalipsis cum figuris* von Albrecht Dürers gleichnamiger Holzschnittfolge sowie Michelangelos *Jüngstem Gericht* inspiriert²⁴. Eingegangen in Manns literarische Produktion ist die figurativ gestaltende Disziplin²⁵ also durchaus, nur meist weit weniger augenfällig als das klangliche Feld – und wird damit möglicherweise oft schlicht nicht erkannt.

Übersehen scheint ebenso die Bedeutung der sich bildkünstlerisch betätigenden Figuren: Sie gelten im Vergleich zu den musikalisch und dichtend wirkenden als die „[g]ewöhnlichen“²⁶, nicht deren Meisterhaftigkeit erlangenden, als die sinnlich und pragmatisch disponierten – die minder gewichtigen.²⁷ Diese Wertung mag nicht nur eine intensivere Beschäftigung mit ihnen gehemmt haben, Berücksichtigung fanden sie nämlich äußerst spärlich²⁸; sie unterschätzt vor allem die konzeptionelle Funktion, welche jene in ihrer Anlage – gerade auch als Gegenpart zu den mühsam-vergeistigt arbeitenden Ton- und Wort-Künstlern – für das Werkganze erfüllen.

Des Weiteren wurde hinsichtlich der essayistischen Schriften, die Thomas Mann visuell Gestaltenden gewidmet hat, nicht selten konstatiert, dass er sich mit deren Schaffen kaum auseinandersetzte, sie vielmehr zur Bespiegelung seiner selbst und ihm angelegener Themen gebrauchte.²⁹ Relativiert wird dies freilich durch einen Text wie *Sympho-*

²³ S. etwa Hans Wysling (Hg.) unter Mitarbeit von Yvonne Schmidlin: Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, Bern: A. Francke 1975, S. 184f.

²⁴ S. etwa Kruft: Thomas Mann und die bildende Kunst, S. 350, 355.

²⁵ Ist – ebenso wie ‚visuell gestaltendes Metier‘ (respektive ähnliche Abwandlungen) – als Synonym für ‚bildende Kunst‘ zu verstehen.

²⁶ Thomas Sprecher: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Davoser Revue. Zeitschrift für Freunde von Davos und Graubünden 71 (1996), Nr. 2, S. 29–38, hier: S. 35.

²⁷ Sprecher: Thomas Mann und die bildende Kunst, S. 34ff.; Pütz: Ein Ohren-, doch kein Augenmensch, S. 280, 286f.

²⁸ Tatsächlich nur in den Überblicksdarstellungen von Sprecher (*Thomas Mann und die bildende Kunst*) und Pütz (*Ein Ohren-, doch kein Augenmensch*).

²⁹ Pütz: Ein Ohren-, doch kein Augenmensch, S. 280; Menz: Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildenden Kunst, S. 108; vgl. auch Bedenig Stein: Nur ein „Ohrenmensch“?, S. 320, 326–330; außerdem Friedhelm Marx: Gegenwartskunst. Thomas Mann und der belgische Graphiker Frans Masereel,

nie, eine Max Oppenheimers Gemälde *Das Konzert* detailliert würdige Studie, – und besonders durch einen Seitenblick: auch in Manns Aufsätzen über Akteure des musikalisch-literarischen Bereichs, etwa *Goethe und Tolstoi*, findet sich dieses Vorgehen, deren Protagonisten fungierten ebenfalls als Projektionsfläche. Die Dienstbarmachung im eigenen Sinne³⁰ ist folglich kein negativ auszulegendes Alleinstellungsmerkmal in der Beschäftigung mit bildenden, sondern ein Charakteristikum der Mann'schen Befassung mit Künstlern jedweder Ausrichtung.³¹

Nicht zuletzt ist eine genaue Betrachtung der Orientierungsgrößen erhellend: Die vorgebliche Ausrichtung Thomas Manns auf das Auditive wurde auch gerne mit den für ihn zentralen Exponenten Nietzsche und Wagner begründet³², dabei weder beachtend, dass er sich dem Ersteren³³ namentlich als den Stich *Ritter, Tod und Teufel* Liebenden nahe fühlte³⁴ sowie die Faszination durch Raffaels *Sixtinische Madonna* mit ihm

in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): *Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 351–363, hier: S. 359–363.

³⁰ Vgl. dazu auch Thomas Manns frühe Äußerung in *Bilse und ich*: „Nicht von euch ist die Rede, gar niemals [...], sondern von mir, von mir...“ (GKFA 14.1, S. 110).

³¹ Ähnlich erhellend ist ein paralleler Vergleich: Konstatiert wurde nämlich auch, dass sich die Zahl der bildenden Künstler, mit denen sich Thomas Mann eingehender befasste, als äußerst überschaubar darstellt (Sprecher: *Thomas Mann und die bildende Kunst*, S. 29; Menz: *Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildenden Kunst*, S. 108; Pütz: *Ein Ohren-, doch kein Augenmensch*, S. 179f.); zu bedenken ist jedoch, dass sich jene der Ton- und Wort-Artisten, die von bleibender Bedeutung für ihn waren, ebenfalls nicht groß ausnimmt.

³² Pütz: *Ein Ohren-, doch kein Augenmensch*, S. 287ff.; vgl. auch Wysling: *Bild und Text bei Thomas Mann*, S. 18; zudem Bedenig Stein: *Nur ein „Ohrenmensch“?*, S. 8, 10.

³³ Der ja den Zugang zur Welt des Klanges keineswegs als absolutes, lediglich als situatives Ausschlusskriterium für die visuelle Aufnahmefähigkeit betrachtet hat (s. obiges Zitat aus *Das griechische Musikdrama*).

³⁴ Vgl. Martin A. Ruehl: *A master from Germany: Thomas Mann and the Faustian charm of Albrecht Dürer's Ritter, Tod und Teufel*, in: Rüdiger Görner (Hg.): *Images of Words. Literary Representations of Pictorial Themes*, München: iudicium 2005, S. 11–64, hier: S. 38.

teilte³⁵, ihm also auf visueller Ebene verbunden war, und der Zweitere eventuell durch sein Konzept vom Gesamtkunstwerk große Faszinationskraft besaß³⁶ – noch berücksichtigend, dass Mann mit Goethe, der zwar als Dichter der Sphäre des Ohres angehören mag, durch seine Interessen und Betätigungen jedoch ebenso der okularen zugerechnet werden kann³⁷, und Dürer auch Vertreter des figurativ-bildlichen Feldes zu seinen geistigen Vorbildern erklärt hatte.

In diesen Relativierungen – und darüber hinaus in der ihm eignenden ausnehmenden Beobachtungsgabe, die seine Frau Katia sogar dazu veranlasste, ihn als „absolute[n] „Augenmensch[en]“³⁸ zu titulieren – sind Anhaltspunkte dafür zu sehen, dass sich bei Thomas Mann das Verhältnis von Auditivem und Visuellem, sowie dessen Manifestation in der bildenden Kunst, komplexer darstellt, als lange angenommen.

Skizzierung des Forschungsstandes

Dass dem so ist, wird inzwischen von einer Vielzahl an Studien gestützt und in diesen teils auch benannt; sie seien hier cursorisch vorgestellt³⁹:

Die erste umfangreichere Arbeit, die auf den visuellen Themenkomplex aufmerksam machte, war Hans Wyslings Dokumentation *Bild und Text bei Thomas Mann*, erschienen 1975.⁴⁰ Eingeführt von einem instruktiven Geleitwort, dessen Befund, Anschauungsmaterial habe im

³⁵ Vgl. Pütz: Ein Ohren-, doch kein Augenmensch, S. 288.

³⁶ Darauf wird in der finalen Interpretation zurückzukommen sein.

³⁷ Wagner sah dies ebenfalls so (vgl. Wysling: *Bild und Text bei Thomas Mann*, S. 18f.).

³⁸ Katia Mann: *Meine ungeschriebenen Memoiren*, hg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann, Frankfurt/M.: S. Fischer 1995, S. 91.

³⁹ Da hier eine thematische Kategorisierung versucht wird, sind die Forschungsarbeiten unter ihren primären Untersuchungsgegenständen rubriziert (derer es in manchen Darstellungen mehrere gibt, weshalb jene verschiedentlich angeführt werden); finden sich in einer erfassten Analyse Aspekte, die in ihr lediglich den Status von Details haben und in einer anderen eingehender berücksichtigt werden, so ist in Einzelfällen die Studie, welche das entsprechende Thema nur marginal tangiert, unter diesem nicht gesondert genannt.

⁴⁰ Eine zweite Auflage folgte 1989.

dichterischen Schaffensprozess der Realisation und der Komposition gedient⁴¹, dann häufig aufgegriffen wurde⁴², und das sich bereits an einer Erklärung der Diskrepanz zwischen außergewöhnlicher Wahrnehmungs- sowie daraus folgender Deskriptionsfähigkeit einer- und behauptetem Nicht-Verhältnis zur Welt des Auges andererseits versuchte⁴³, versammelte sie Bildunterlagen verschiedenster Provenienz, die Eingang in Thomas Manns narratives Œuvre gefunden haben. Vereinzelt stützte sich der Band auf bereits Ermitteltes⁴⁴ – tatsächlich gab es zuvor schon einige wenige Untersuchungen mit ebenjenem Fokus⁴⁵ –, viel

⁴¹ Wysling: Bild und Text bei Thomas Mann, S. 11ff.

⁴² Etwa in Kruft: „Meine skandalöse Unbildung“, S. 375; ders.: Thomas Mann und die bildende Kunst, S. 350; Hans Christian Hagedorn: Bildende Künstler als Leitfiguren bei Thomas Mann. Beobachtungen und Forschungsfelder zur Augenwelt eines Ohrenmenschen, in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 37–70, hier: S. 51, 59f.; Dirk Heißerer und Helmut Hess: Kunst im Hause Pringsheim, Kunst im Hause Mann. München 1890–1933, in: Alexander Bastek und Anna Marie Pfäfflin (Hgg.): Thomas Mann und die bildende Kunst [= Katalog zur Ausstellung im Museum Behnhaus Drägerhaus und im Buddenbrookhaus, Lübeck, 13. September 2014 bis 6. Januar 2015], Petersberg: Michael Imhof 2014, S. 55–71, hier: S. 68; Franziska Stürmer: Text und Bild, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hgg.): Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J. B. Metzler 2015, S. 339f., hier: S. 339.

⁴³ Wysling: Bild und Text bei Thomas Mann, S. 17–23.

⁴⁴ So auf Heinz Sauereißig: Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum, Biberach an der Riss[: ohne Verlagsangabe; die Arbeit erschien in der Reihe Wege und Gestalten der Dr. Karl Thomae GmbH, Chemisch-pharmazeutische Fabrik] 1967 (Bezugnahme darauf in Wyslings Dokumentation auf S. 178–183).

⁴⁵ Reiner Hausscherr: Texte über die Pietà Röttgen, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn (im Landschaftsverband Rheinland) und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 165 (1965), S. 145–154; Gertrud Höhler: *Der Verdammte, üppig im Fleisch*. Ein Bildzitat in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Euphorion 62 (1968), S. 405–414; Henner Menz: *Die Jakob und Rahel-Begegnung* von Palma il Vecchio in Dresden. Eine Motiventlehnung von Thomas Mann, in: Bulletin du Musée National de Varsovie IX (1968), No. 3–4, S. 87–92 (Menz reklamiert hier, in Vecchios Gemälde eine potentielle Vorlage für Details der Begegnung Jaa-

mehr dürfte er jedoch als Impuls für weitere derartige Bemühungen fungiert haben: Die größte Kategorie unter den Beiträgen zum bildkünstlerischen Bereich stellen solche, die den Einfluss von Objekten jener Sphäre auf das erzählerische Werk Manns ausgemacht haben, also etwa die Inspiration einer Romanpassage durch ein Gemälde aufzeigen.⁴⁶

kobs und Rahels am Brunnen in den *Geschichten Jaakobs* identifiziert zu haben, was aber höchst fraglich scheint, da sich Parallelen auch zu anderen Werken, die jene Bibelstelle illustrieren, finden, außerdem diverse motivische Unterschiede zwischen Vecchios Bild und der Romanpassage bestehen und Menz nicht nachweisen kann, dass Mann es gekannt hat; möglicherweise wollte der Autor des Aufsatzes, damals Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, schlicht einen Gegenstand aus der Sammlung, der er vorstand, in Vorschlag bringen); auch die unter Anmerkung 53 (wo jene Studien zusammengeführt werden, welche die Auseinandersetzung mit Dürer untersuchen) genannten Arbeiten von Zaloscer, Schwerte, Rehm, Holthusen, Elema, Hatfield, Finke thematisieren Einwirkungen von Bildkünstlerischem auf Thomas Manns Werk.

⁴⁶ Ernest M. Wolf: Der falsche Saraceni. Eine Anmerkung zu Thomas Manns Erzählung „Der Wille zum Glück“, in: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 16 (1977–1978), S. 21–27; Alfred Grimm: Joseph und Echnaton. Thomas Mann und Ägypten, Mainz: Philipp von Zabern 1992; Bernd Hamacher: Das Geschlecht der Sternäugigen: Thomas Manns Verwendung eines Motivs von Max Oppenheimer, in: Thomas Eicher und Ulf Bleckmann (Hgg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 95–121; Hans Christian Hagedorn: Ein neuer Bildfund zu Thomas Manns „Fiorenza“: „Die Verleumdung“ von Sandro Botticelli, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 369–382; Eva-Monika Turck: Das Vorbild der *Madonna mit Kind* in der Novelle *Gladius Dei* von Thomas Mann, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift (Neue Folge) 53 (2003), S. 241–247; Gerd Blum: Michelangelo als neuer Mose. Zur Rezeptionsgeschichte von Michelangelos *Moses*: Vasari, Nietzsche, Freud, Thomas Mann, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 53/1 (2008), S. 73–106; Volker Mergenthaler: Der „eigentliche“ „Einsatz dieser mächtigen Schriftstellerschaft“. Überlegungen zur autor-genetischen Entwertung von Thomas Manns ‚unreifem Früchtchen‘ Gefallen, in: Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer (Hgg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 163–189; außerdem erhellen die unter Anmerkung 53 – dort über ihre Ausrichtung auf die Dürer-Rezeption rubriziert – eingeordneten Studien von Meyers, Dörr,

In der zu Wyslings Ansatz, der sich den fiktionalen Texten widmete, gewissermaßen komplementären Ausrichtung ist als wegweisend sicherlich Katrin Bedenig Steins 2001 publizierte Dissertation *Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten* zu betrachten, die primär die autobiographischen und essayistischen Schriften in den Blick nimmt.⁴⁷ Zwar werden nicht sämtliche theoretischen Äußerungen Manns zum Themenfeld berücksichtigt⁴⁸, auch fällt die Konklusion – „[e]s war nicht Ziel dieser Untersuchung, die Selbsteinschätzung des Autors und die damit vorwiegend einig gehende Sichtweise der Forschung zu bestreiten und mit spektakulären Gegenthesen aufzuwarten“⁴⁹ – ein wenig verhalten aus⁵⁰, gleichwohl kommt ihr das Verdienst zu, Bekenntnisse des Dichters zur bildenden Kunst mit einer eingehenden Auseinandersetzung zu würdigen, welche die Legitimität eines differenzierten Urteils über die Bewandtnis ebenjenes Bereichs für Thomas Mann aufscheinen lässt⁵¹.

Weiter liegt eine Reihe von Arbeiten vor, deren Zugriff auf das Mann'sche Œuvre durch eine Kunstströmung perspektiviert ist: Mitte der 1960er und Anfang der 70er Jahre näherten sich gleich mehrere

Scher, Ruehl, Wenderholm Anregungen, die das narrative Œuvre durch bildkünstlerische Werke erfahren hat.

⁴⁷ Und ebenso in der monographischen Breite als äquivalente Ergänzung zu Wyslings Dokumentation gelten kann; punktuell werden autobiographische und theoretische Äußerungen zur bildenden Kunst auch in verschiedenen kürzeren Arbeiten behandelt, so etwa in den unter Anmerkung 79 angeführten von Dieckmann, (beiden) von Kruft und von Rauchenbacher.

⁴⁸ So bleibt etwa der Essay „*Liebenswerte Menagerie*“ (GW X, S. 827ff.) über Illustrationen Jean Arps zu einem Novellenband Alexander M. Freys von der Untersuchung ausgeschlossen – eine inhaltliche Begründung findet sich nicht, auch ist ein selektives Vorgehen kaum aus der Menge der diskursiven Texte zur bildenden Kunst, die im Gegensatz zu jener der dem Thema zuzurechnenden verstreuten Bemerkungen in den autobiographischen Schriften überschaubar ist, zu erklären.

⁴⁹ Bedenig Stein: *Nur ein „Ohrenmensch“?*, S. 326.

⁵⁰ Was daran liegen mag, dass sich Bedenig sehr an den (nun einmal ambivalenten) Selbstauskünften Thomas Manns orientiert, statt sich stärker auf das zu stützen, was sie in ihrer Studie ermittelt und herauspräpariert hat.

⁵¹ Vgl. Bedenig Stein: *Nur ein „Ohrenmensch“?*, S. 326.

Studien über den Jugendstil dem (frühen) Werk an.⁵² Daneben wurde der Diskurs um die Renaissance – wobei sich einige Analysen ganz auf die werkgeschichtliche Auseinandersetzung Manns mit Albrecht Dürer, dem Exponenten jener Stilrichtung, konzentrieren⁵³ – respektive der

⁵² Wolfdietrich Rasch: Thomas Manns Erzählung „Tristan“, in: William Foerster und Karl Heinz Borck (Hgg.): Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag, Köln: Böhlau 1964, S. 430–465; Jost Hermand: Peter Spinell, in: *Modern Language Notes* 79 (1964), S. 439–447; Paul Requadt: Jugendstil im Frühwerk Thomas Manns, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 40 (1966), S. 206–216; Erdmann Neumeister: Thomas Manns frühe Erzählungen. Der Jugendstil als Kunstform im frühen Werk, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1972; Joachim Wich: Thomas Manns frühe Erzählungen und der Jugendstil. Ein Forschungsbericht, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (Neue Folge)* 16 (1975), S. 257–275.

⁵³ Hilde Zaloscer: Le „Doctor Faustus“. De Thomas Mann et ses modèles, in: *La Revue du Caire* Vol. XXX (1952–1953), S. 384–404; Hans Schwerte: Dürers „Ritter, Tod und Teufel“. Eine ideologische Parallele zum ‚Faustischen‘, in: ders.: *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart: Ernst Klett 1962, S. 243–278; Walther Rehm: Thomas Mann und Dürer, in: Siegfried Gutenbrunner u. a. (Hgg.): *Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Methoden – Probleme – Aufgaben. Festschrift für Friedrich Maurer zum 65. Geburtstag am 5. Januar 1963*, Stuttgart: Ernst Klett 1963, S. 478–497 [nochmals in: Walther Rehm: *Späte Studien*, Bern: A. Francke 1964, S. 344–358]; Wilhelm Holthusen und Adelhart Taubner: Dürers „Philipp Melanchthon“ und „Bildnis einer jungen Frau“ als visuelle Vorbilder für die Eltern des Adrian Leverkühn in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: *Die Waage* 3, H. 2 (1963/64), S. 67ff.; J. [Vorname nicht zu ermitteln] Elema: Thomas Mann, Dürer und *Doktor Faustus*, in: *Euphorion* 59 (1965), S. 97–117; Henry Hatfield: *The Magic Square: Thomas Mann's Doktor Faustus*, in: *Euphorion* 62 (1968), S. 415–420; Ulrich Finke: Dürer and Thomas Mann. Pictures and Quotations, in: C[harles] R[eginald] Dodwell (Hg.): *Essays on Dürer*, Manchester: Manchester University Press 1973, S. 121–146; Jeffrey Meyers: Dürer and *Doctor Faustus*, in: ders.: *Painting and the Novel*, Manchester: Manchester University Press 1975, S. 157–176; Volker C. Dörr: „Apocalipsis cum figuris“. Dürer, Nietzsche, *Doktor Faustus* und Thomas Manns „Welt des ‚Magischen Quadrats‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112, H. 2 (1993), S. 251–270; Steven Paul Scher: Peeperkorns Dürer-Bild? Neues zu Thomas Manns ‚Der Zauberberg‘, in: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl

Renaissancismus wiederholt beleuchtet.⁵⁴ Zu diesem in Bezug stehend, fand auch die Thematisierung bildkünstlerischer Aspekte, wie sie im München der vorvergangenen Jahrhundertwende virulent waren⁵⁵, Berücksichtigung in der Forschung, außerdem, als Spezifikation in diesem Kontext zu werten, das Einfließen der Pringsheim-Sammlung in Thomas Manns Schreiben⁵⁶.

(Hgg.): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 439–448; Ruehl: A master from Germany; Iris Wenderholm und Michael Thimann: „Außerordentlich Dürerisch liebt ihr's“. Thomas Manns Dürer-Bilder, in: Alexander Bastek und Anna Marie Pfäfflin (Hgg.): Thomas Mann und die bildende Kunst [= Katalog zur Ausstellung im Museum Behnhaus Drägerhaus und im Buddenbrookhaus, Lübeck, 13. September 2014 bis 6. Januar 2015], Petersberg: Michael Imhof 2014, S. 39–53.

⁵⁴ Ausführlich durch Lothar Pikulik: Thomas Mann und die Renaissance, in: Peter Pütz (Hg.): Thomas Mann und die Tradition, Frankfurt/M.: Athenäum 1971, S. 101–129; Wolfgang Frühwald: „Der christliche Jüngling im Kunstladen“, Milieu- und Stilparodie in Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei*, in: Günter Schnitzler (Hg.) in Verbindung mit Gerhard Neumann und Jürgen Schröder: Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag, München: Wilhelm Fink 1980, S. 324–342; Hanno-Walter Kruft: Renaissance und Renaissancismus bei Thomas Mann, in: August Buck (Hg.): Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann, Tübingen: Max Niemeyer 1990, S. 89–102. Pikulik und Kruft zeigen, dass Thomas Manns Auseinandersetzung mit dem Renaissance-Diskurs auch ästhetische und politische (sowie familiäre: in Hinblick auf Heinrich) Implikationen hatte.

⁵⁵ Etwa in Peter-Klaus Schuster: „München leuchtete“. Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: ders. (Hg.): „München leuchtete“. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München: Prestel 1984, S. 29–46; Albert von Schirnding: ... „die *unlitterarische* Stadt par excellence“ ... Thomas Mann und das München der Familie Pringsheim, in: Thomas Mann Jahrbuch 15 (2002), S. 201–208; zum Teil auch in Heißerer: Im Zaubergarten. Thomas Mann in Bayern, 2., verbesserte Auflage, München: C. H. Beck 2005 (besonders im Kapitel „München leuchtete“, S. 72–81).

⁵⁶ Etwa in Jörg Rasmussen: Die Majolikasammlung Alfred Pringsheim in den Schriften Thomas Manns, in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 2 (1983), S. 111–124; Hanno-Walter Kruft (mit Beiträgen von Roland Bulirsch und Horst Fuhrmann): Alfred Pringsheim, Hans Thoma,

Daneben wurde – gerade in den letzten zwei Dekaden zunehmend – sein Schaffen unter der Prämisse moderner Phänomene des visuell-bildenden Bereichs betrachtet und interpretiert: Untersuchungen zur Kino-Rezeption im Werk und zu Filmentwürfen⁵⁷, die Mann angefertigt hatte, gibt es ebenso wie solche, die der Fotografie nachgehen⁵⁸, wobei diese

Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1993; Emily D. Bilski: „Nichts als Kultur“ – Die Pringsheims, München/Wolfratshausen: Jüdisches Museum/Edition Minerva Hermann Farnung 2007; teils in Dirk Heißerer: Im Zaubergarten; ebenso in ders.: Die wiedergefundene Pracht. Franz von Lenbach, die Familie Pringsheim und Thomas Mann, 2. Auflage, Göttingen: Wallstein 2009; vgl. auch ders.: Kunst im Hause Pringsheim, Kunst im Hause Mann, vor allem S. 55f., 67f.

⁵⁷ Stiftung Deutsche Kinemathek/Helga Belach u. a.: Thomas Mann und das Kino. Eine Dokumentation, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek/Buch- und Offsetdruckerei Willy Trubach 1975; Bernhard Zeller (Hg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm, München: Kösel 1976; Peter Zander: Thomas Mann im Kino, Berlin: Bertz + Fischer 2005; Hans Rudolf Vaget: Filmentwürfe, in: Helmut Koopmann (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch, ungekürzte Ausgabe der 3., aktualisierten Auflage, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2005, S. 619–622; ders.: Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952, Frankfurt/M.: S. Fischer 2011 – im Kapitel „Hollywood und das ‚Movie-Gesindel‘“ (S. 349–375); Friedhelm Marx: Kino im Roman der Weimarer Republik. Über Thomas Manns ‚Zauberberg‘ und Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘, in: Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk (Hgg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 139–151; ders.: „Durchleuchtung der Probleme“. Film und Photographie in Thomas Manns *Zauberberg*, in: Thomas Mann Jahrbuch 22 (2009), S. 71–81; Miriam Albracht: Neue Medien, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hgg.): Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J. B. Metzler 2015, S. 257f.

⁵⁸ John Margetts: Die „scheinbar herrenlose“ Kamera. Thomas Manns „Tod in Venedig“ und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift (Neue Folge) 39 (1989), S. 326–337; Sabine Haupt: „Rotdunkel“. Vom Ektoplasma zur Aura. Fotografie und Okkultismus bei Thomas Mann und Walter Benjamin, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), S. 540–570; Eva-Monika Turck: Thomas Mann. Fotografie wird Literatur, München u. a.: Prestel 2003; Eric Downing: After Images. Photography, Archaeology and Psychoanalysis and the Tradition of

nicht selten (partiell) mit Psychologie und Okkultismus parallelisiert wird.

Jenseits der das Œuvre fokussierenden Arbeiten liegt auch eine beträchtliche Zahl Studien vor, die Implikationen des gestaltenden Feldes im Leben von Thomas Mann behandeln, so dokumentieren nicht wenige seine Bekanntschaft mit bildenden Künstlern⁵⁹ – unter denen besonders den Karikaturisten aus dem Umfeld des *Simplicissimus*⁶⁰ sowie Paul

Bildung, Detroit: Wayne State University Press 2006; ders.: *Photography and Bildung in The Magic Mountain*, in: Hans Rudolf Vaget (Hg.): *Thomas Mann's The Magic Mountain. A Casebook*, New York: Oxford University Press 2008, S. 45–70; Francesco Rossi: *Lo scrittore nell'epoca della riproducibilità tecnica. Thomas Mann e la fotografia*, in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): *Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 317–349; ebenso thematisiert der in der vorigen Anmerkung genannte, der „Durchleuchtung der Probleme“ gewidmete Aufsatz von Marx neben dem Film auch Fotografie; der dort (bei Anmerkung 57) ebenfalls angeführte Artikel von Albracht setzt sich mit der Fotografie im Gegensatz zum Film, als dessen gleichwertiger Untersuchungsgegenstand sie eingeführt wird, jedoch nur marginal auseinander, so findet beispielsweise (anders als theoretische Äußerungen zum Vergleichsmedium, die, wenn auch kürzest, Berücksichtigung erfahren) ihre essayistische Würdigung in „*Die Welt ist schön*“ (GW X, S. 901–904) keine Erwähnung – dabei enthält gerade dieser Aufsatz zentrale Aspekte, um Thomas Manns (sich wandelndes) Verhältnis zur Fotografie nachvollziehen zu können, etwa seine Kategorisierung dieser als Kunst (GW X, S. 902ff.) oder die Wertschätzung dessen, dass sie Charakterstudien betreiben kann (GW X, S. 902).

⁵⁹ Etwa die unter Anmerkung 79 angeführten Analysen von Dieckmann, Sprecher und Bedenig (im Folgenden werden nur die Studien mit detaillierten Darstellungen des Verhältnisses zwischen Thomas Mann und dem jeweiligen Künstler(kreis) genannt).

⁶⁰ Manfred Eickhölder und Hans Wißkirchen (Hgg.): „Buddenbrooks“. Neue Blicke in ein altes Buch. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung *Die ‚Buddenbrooks‘ – ein Jahrhundertroman* im Buddenbrookhaus, Lübeck: Dräger 2000, S. 206–209; Dirk Heißerer: *Das „beste Witzblatt der Welt“: Thomas Mann und der Simplicissimus*, in: ders. (Hg.): *Thomas Mann in München. Vortragsreihe Sommer 2003*, München: peniope 2004, S. 67–103, hier: S. 93f., 98f.; vgl. außerdem die unter Anmerkung 79 genannte Studie von Scheyer, S. 161f., 166.

Ehrenberg⁶¹, Ludwig von Hofmann⁶², Hermann Ebers⁶³, Frans Masereel⁶⁴ und Max Beckmann⁶⁵ eingehendere Beachtung geschenkt wird⁶⁶ – und den persönlichen Bezug zu Werken⁶⁷, etwa bestimmten Gemälden.

⁶¹ Helmut Keiber: „... daß du mir werth und wichtig bist“. Thomas Mann und Paul Ehrenberg, Landau: Verlag Pfälzer Kunst Dr. Hans Blinn 2005; vgl. auch Hans Wysling und Yvonne Schmidlin (Hgg.): Thomas Mann. Ein Leben in Bildern, Zürich: Artemis 1994, S. 128–133.

⁶² Thomas Sprecher: „Une promesse de bonheur“. Thomas Manns Neigung zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 10 (1996), S. 147–178.

⁶³ Thomas Sprecher: „Musische Verschmelzungen“. Der Maler Hermann Ebers und Thomas Manns Josephs-Roman, in: Thomas Mann Jahrbuch 11 (1998), S. 235–239 (und einige Bildtafeln auf den unmittelbar folgenden, nicht in der Zählung berücksichtigten Seiten); Alexander Krause (Hg.): „Musische Verschmelzungen“. Thomas Mann und Hermann Ebers. Erinnerungen, Illustrationen, Briefe, München: peniöpe 2006; vgl. auch den in Anmerkung 72 genannten Beitrag von Heißerer zur „fatalen Illustrationssache“.

⁶⁴ Marx: Gegenwartskunst.

⁶⁵ Michael Viktor Schwarz: Beckmann, Klaus Mann, Thomas Mann. Weltbilder im Gegenlicht, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 25 (1998), S. 165–181; Mario-Andreas von Lüttichau: Thomas Mann und Max Beckmann. Treffpunkt im Fiktiven?, in: Susanne Petri und Hans-Werner Schmidt (Hgg.): Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht, Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 53–57; vgl. auch die unter Anmerkung 79 genannte Studie von Menz, S. 112. Alle drei Untersuchungen thematisieren die Begegnung von Thomas Mann und Max Beckmann an Bord des Liners ‚Westerdam‘ auf der Überfahrt von den Niederlanden nach New York im Spätsommer 1947, wobei vor allem Schwarz auf die verschiedenen Einstellungen von Schriftsteller und Maler gegenüber Masereel ein- und den Hintergründen dafür nachgeht.

⁶⁶ Außerdem gibt es zwei Arbeiten, die Thomas Manns Verhältnis zu Ernst Barlach untersuchen, obwohl dieses wohl nicht mit persönlichem Kontakt einherging, sondern sich auf eine gegenseitige Werkrezeption beschränkte: Hans-Joachim Sandberg: „Erfahrungsverwandtschaft“. Ernst Barlach und Thomas Mann, in: Barlach Journal 1999–2001, S. 54–73; Katrin Bedenig: Thomas Mann, Ernst Barlach und Alfred Kubin, in: Thomas Mann Jahrbuch 26 (2013), S. 69–94.

⁶⁷ Etwa Ludwig von Hofmanns *Die Quelle*, Hermann Ebers Lithographienzyklus zur biblischen Geschichte Josephs, Frans Masereels Holzschnitt *L'Adieu*

Kontakte zu Theoretikern des Gebiets sind ebenfalls belegt und wurden nachgezeichnet, auch in ihrer teils anregenden, mitunter regelrecht meinungsprägenden Wirkung auf Mann.⁶⁸

(das erst- und das letztgenannte Werk hatte Thomas Mann auch erworben) – jeweils erwähnt in den Studien zur Bekanntschaft mit dem entsprechenden Künstler; verstreut finden sich in der Primär- und Sekundärliteratur außerdem Hinweise auf weitere bildkünstlerische Objekte, die für Thomas Mann bedeutsam waren, zu ihnen zählt z. B. Arnold Böcklins *Heiliger Hain* (vgl. GKFA 14.1, S. 399).

⁶⁸ So ist beispielsweise der briefliche Austausch zwischen Mann und Aby Warburg in der Sekundärliteratur beleuchtet worden (vgl. dazu Charlotte Schoell-Glass: *An Episode of Cultural Politics during the Weimar Republic: Aby Warburg und Thomas Mann Exchange a Letter Each*, in: *Art History* 21, Nr. 1 (1998), S. 107–128); auch wenn kunsttheoretische Überlegungen in diesem nicht explizit werden, können im Denken und Arbeiten der beiden doch gewisse Parallelen ausgemacht werden (die Verbindung des Faustischen mit Dürer etwa, auf die bereits Carl Gustav Carus verwiesen hat (Carl Gustav Carus: *Goethe. Zu dessen näherem Verständnis und Briefe über Goethes Faust*, mit einer Einleitung hg. von Ernst Merian-Genast, Zürich: Rotapfel 1948, S. 240), findet sich bei Warburg – in dem 1906 publizierten Vortrag (aus dem vorangegangenen Jahr) *Dürer und die italienische Antike* (Aby Warburg: *Dürer und die italienische Antike*, in: ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin: Akademie Verlag 1998, S. 443–449, hier: S. 448) – wie in Manns *Dürer-Essay* von 1928 (GW X, S. 231) und prominent im *Doktor Faustus*; auch waren die Materialien, die Warburg für seinen Bilderatlas *Mnemosyne* heranzog, von unterschiedlichster Qualität und Provenienz (Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag 2000, S. VII) – ganz ähnlich verhielt es sich mit den Vorlagen, auf die sich Thomas Mann für plastisch wirkende Deskriptionen in seinem Erzählwerk stützte (vgl. Wysling: *Bild und Text bei Thomas Mann*). Dass in bildkünstlerischen Angelegenheiten für Mann Carl Georg Heise als eine Art Mentor fungierte (dem Letzteren gegenüber hatte Aby Warburg interessanterweise eine vergleichbare Funktion eingenommen; vgl. Carl Georg Heise: *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York[ohne Verlag] 1947, etwa S. 5–9, 35; ders.: *Schlußwort*, in: ders., Karl Heinz Schäfer und Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg zum Gedächtnis*, Hamburg: Selbstverlag der

Darüber hinaus sind zwei weiteren biographischen Faktoren Forschungsbemühungen gewidmet worden, von denen der eine gewissermaßen eine notwendige, wenngleich nicht hinreichende Voraussetzung für die Befassung mit bildender Kunst darstellt – der Komplex des Schauens, des Auges und des Blicks⁶⁹ –, der andere hingegen die Manifestation im Wortsinne ist, nämlich zeichnerische Produkte von Thomas Manns Hand⁷⁰.

Universität 1966, S. 37–46, besonders S. 39–42, 45f.), wurde ebenfalls von der Forschung erhellt: nicht nur bot der Lübecker Museumsdirektor durch seine Urteile Rat und Orientierung, er regte auch das Vorwort zu Masereels *Stundenbuch* und die Besprechung von Fotografien Albert Renger-Patzschs an (vgl. Jörg Traeger: Aus dem Lübecker Umfeld von Thomas Mann. Der Kunsthistoriker Carl Georg Heise und die Schriftstellerin Ida Boy-Ed. Mit einem unbekannten Erinnerungstext C. G. Heises, in: Gerhard Hahn und Ernst Weber (Hgg.) unter Mitwirkung von Peter J. Brenner u. a.: Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag. Regensburg: Friedrich Pustet 1994, S. 413–426; Alexander Bastek: Thomas Mann, Carl Georg Heise und die bildende Kunst in Lübeck, in: Thomas Mann Jahrbuch 26 (2013), S. 53–67; ders.: Mit anderen Augen. Thomas Mann und die bildende Kunst, in: ders. und Anna Marie Pfäfflin (Hgg.): Thomas Mann und die bildende Kunst [= Katalog zur Ausstellung im Museum Behnhaus Drägerhaus und im Buddenbrookhaus, Lübeck, 13. September 2014 bis 6. Januar 2015], Petersberg: Michael Imhof 2014, S. 11–21, hier: S. 16–19). Der Kontakt Manns mit Heinrich Wölfflin ist ebenso reflektiert worden (Giovanna Targia: Thomas Mann e Heinrich Wölfflin nell'anno düreriano 1928, in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 267–290, hier: S. 283f.).

⁶⁹ Besonders durch eine Arbeit in Aufsatzform: John R. Frey: Blick und Auge in Thomas Manns Erzählkunst, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S. 454–481; sowie einer von monographischem Umfang: Angelika Schaller: „Und seine Begierde ward sehend“. Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns, Würzburg: Ergon 1997. Beide Studien gehen auch Implikationen des Motivfeldes im Werk nach.

⁷⁰ Kurt Böttcher und Johannes Mittenzwei: Dichter als Maler, Stuttgart u. a.: W. Kohlhammer 1980 – der dortige Eintrag zu Thomas Mann auf S. 215ff. ist ganz diesem Aspekt gewidmet, außerdem wird er als einer unter anderen in verschiedenen Studien berücksichtigt, etwa in der von Sprecher (s. An-

Doch ist nicht nur Bildkünstlerisches in Œuvre und Leben ausgemacht worden – auch die umgekehrte Relation ist zu finden und ebenfalls wissenschaftlich bespiegelt: Mehrfach thematisiert wurden Illustrationen⁷¹ zu literarischen Werken Manns, wobei die Untersuchungen von umfänglich-synoptischen, auf die einzelnen Arbeiten lediglich kürzest eingehenden zu solchen reichen, die sich auf die detaillierte Würdigung der Bebilderung eines Textes konzentrieren (wobei hier mitunter die Erzeugnisse verschiedener Urheber zur selben Vorlage einem Vergleich unterzogen werden).⁷² Auch die zahlreichen Verfilmungen von

merkung 75) und in diversen Übersichten zum Themenkomplex (die unter Anmerkung 79 angeführt sind).

⁷¹ Zu denen auch Einbandgestaltungen zählen.

⁷² Friedrich Dieckmann: Thomas-Mann-Illustratoren, in: *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie* H. 42 (1971), S. 33–53; ders.: Bildbegleitungen eines Dichter-Lebens. Bildende Künstler um Thomas Mann, in: ders.: *Streifzüge. Aufsätze und Kritiken*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1977, S. 211–253, im II. Teil (S. 231–253); Sprechers Studie zu den Verbindungslinien zwischen Mann und Ebers (s. Anmerkung 63); Dirk Heiße: „Musische Verschmelzungen“ (II). Die Illustrationen zu *Unordnung und frühes Leid* (1925), in: Alexander Krause (Hg.): „Musische Verschmelzungen“. Thomas Mann und Hermann Ebers. Erinnerungen, Illustrationen, Briefe, München: peniope 2006, S. 107–140 (und einige Bildtafeln auf den unmittelbar folgenden, nicht in der Zählung berücksichtigten Seiten); ders.: Noch einmal zur „fatalen Illustrationssache“. Ein unbekannter Brief Thomas Manns an Samuel Fischer und eine Lesung in Bremen (1925), in: ders. (Hg.): *Thomas Mann in München IV. Vortragsreihe Sommer 2006*, München: peniope 2008, S. 189–202; ders.: Wort und Bild. Thomas Mann in der zeitgenössischen Buchillustration (1898–1954), in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): *Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 185–217; Alexander Bastek: „... als Illustrationen nicht alle ganz lieb ...“ *Mario und der Zauberer* aus Sicht der bildenden Kunst, in: Holger Pils und Christina Ulrich (Hgg.): *Thomas Manns Mario und der Zauberer*, Lübeck: Kulturstiftung der Hansestadt Lübeck 2010, S. 162–185; ders.: *Mario und der Zauberer*. Die Illustrationen Hans Meids und die Bildwelten Paul Wunderlichs, in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): *Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 235–246; Luca Crescenzi: *Le illustrazioni di Emil*

Mann'schen Erzählungen und Romanen wurden in der Forschung analysiert und eingeordnet.⁷³ Und ebenso berücksichtigten diverse Studien Thomas Manns Person als Gegenstand von bildender Kunst – gemalten oder gezeichneten Porträts⁷⁴, Karikaturen⁷⁵, Büsten⁷⁶, Fotografien⁷⁷ und Filmen⁷⁸.

Preetorius per l'idillio *Herr und Hund*, in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): *Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 219–233; außerdem finden sich Buchumschlagszeichnungen und Illustrationen verstreut behandelt, etwa in Bedenigs Untersuchung zu Barlach und Kubin (s. Anmerkung 66), in dem Band von Eickhölter (s. Anmerkung 60, S. 206–209); zudem liegen die Arbeiten, welche im Rahmen des zur Ausstellung *Augen auf! Thomas Mann und die bildende Kunst* ausgeschriebenen Illustrationswettbewerbs von Studierenden der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg eingereicht wurden, gedruckt vor (Alexander Bastek, Bernd Mölck-Tassel und Anna Marie Pfäfflin (Red.): *Thomas Mann neu illustriert*, Lübeck: Museum Behnhaus Drägerhaus und Buddenbrookhaus 2014).

⁷³ So durch die bereits unter Anmerkung 57 angeführten Untersuchungen von Belach, Zeller und Zander (sie dokumentieren beide Seiten des Feldes ‚Thomas Mann und der Film‘ – das moderne bildkünstlerische Medium als Gegenstand im Werk des Dichters ebenso wie die umgekehrte Relation); außerdem nochmals von dem Letztgenannten: *Verführung zur Schaulust. Zu Luchino Viscontis Verfilmung MORTE A VENEZIA*, in: Holger Pils und Kerstin Klein (Hgg.): *Wollust des Untergangs. 100 Jahre Thomas Mann *Der Tod in Venedig** [= Katalog zur Ausstellung im Buddenbrookhaus, Lübeck, 3. Februar bis 28. Mai 2012], Göttingen: Wallstein 2012, S. 47–55; darüber hinaus etwa durch Werner Kamp: *Drei Möglichkeiten, Thomas Mann (nicht) zu verfilmen*, in: Michael Braun und Birgit Lermen (Hgg.): *man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*, Frankfurt/M.: Peter Lang 2003, S. 321–333; Hermann Kurzke unter Mitarbeit von Karsten Stefan Lorek: *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, 4. überarb. und aktualisierte Auflage, München: C. H. Beck 2010, S. 324ff.; Matteo Galli: *Tommy in Weimar. Thomas Mann e la DEFA*, in: Reinhard Mehring und Francesco Rossi (Hgg.): *Thomas Mann e le arti – Thomas Mann und die Künste. Nuove prospettive della ricerca – Neue Perspektiven der Forschung*, Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici/AISMANN 2014, S. 365–383.

⁷⁴ Ilse B. Jonas: *Thomas Mann und Paul Citroen: Begegnungen zwischen Dichter und Maler*, in: *Philobiblon* XXVIII, H. 4 (1984), S. 306–313; Rüdiger