Originalveröffentlichung in: Kulturgut: aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, 16.2008, S. 9 - 10.

Die Füße kreuzweise setzen

Thomas Mann und die Raphael-Tobias-Gruppe von Veit Stoß

Im Katalog der Ausstellung „Faszination Meisterwerk" wies Rainer Schoch nach, dass Thomas Mann in seinem 1951 veröffentlichten Roman „Der Erwählte" mit der Schilderung eines Gemäldes einem im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten Kunstwerk folgte. Die Vorlage des fiktiven Altarblattes in der Burgkapelle ist die bekannte „Verkündigung an Maria" von Konrad Witz, die Teil eines um 1445 wohl in Basel geschaffenen Retabels war. Schoch eruierte, dass der Beschreibung letzten Endes jedoch nicht das Original, sondern eine Scharzweißabbildung zugrunde lag, vermutlich das Foto in der 1913 erschienenen Abhandlung „Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" von Fritz Burger. Der Schriftsteller besaß das Werk; es befindet sich noch heute in seiner Nachlassbibliothek.

In dem 2005 veröffentlichten Buch „Im Zaubergarten", das sich mit den Spuren Thomas Manns in Bayern beschäftigt, machte der Germanist Dirk Heißerer darüber hinaus auf einen Brief aufmerksam, der Schochs Vermutung bestätigt. Am 15. Oktober 1951 schrieb der Dichter aus Pacific Palisades, seinem Wohnort in Kalifornien, dem Wiener Philologen und Schriftsteller Jonas Lesser, der ihm offenbar das Manuskript einer Besprechung des „Doktor Faustus" gesandt sowie einige Fragen zum „Erwählten" gestellt hatte. Eine dieser Fragen betraf die Anregung für das beschriebene Altarbild. In der Antwort aus Amerika heißt es dazu kurz und bündig: „Meine Vorlage für die ‚Verkündigung' im ‚Erwählten' war ein Bild oberrheinischer Schule (Konrad Witz, Germanisches Museum in Nürnberg)".

Thomas Mann in Nürnberg

Die Erkenntnis, dass sich Mann einer Fotografie als Gedächtnisstütze bediente, spricht nicht gegen den Besuch im Germanischen Nationalmuseum und die Kenntnis des Originals. Ab 1919 war der Dichter wiederholt zu Lesungen und Besuchen nach Nürnberg gekommen und hatte sich hier vielfältig inspirieren lassen. Nach einer Buchlesung in der Landesgewerbeanstalt im November 1919 beispielsweise unternahm er mit dem Arzt Dr. Theo Goldenberg und dessen Gattin einen Spaziergang „durch das alte Nürnberg, bei langsamer Dämmerung", und die Eindrücke, welche die „altbürgerliche Welt" bei ihm hinterließ, vertraute er seinem Tagebuch an. Ob oder welche Besichtigungen er während seines Aufenthalts im Winter 1924 unternahm bzw. an seinen Goethe-Vortrag im Frühjahr 1932 anschloss, ist nicht bekannt. Als er die Noris auf seiner Deutschlandreise im Sommer 1949 besuchte, warf er in Begleitung von Fritz Traugott Schulz, dem Leiter der städtischen Sammlungen, einen Blick von der Burg auf die „hoffnungslos ruinierte" Stadt und beschrieb seinen Eindruck im kurz darauf verfassten „Reisebericht". Für „Kaisersaschern", einen fiktiven, mit „Türmen, Spitzerkern und Giebeln" ausgestatteten Ort seines 1947 veröffentlichten Romans „Doktor Faustus" stand jedoch das bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg mittelalterlich und märchenhaft anmutende Bild Nürnbergs Pate. So hatte das Haus des Komponisten Nikolaus Leverkühn das Dürer-Haus zum Vorbild, und die „Abtsstube" von Pfeiffering war nach Dürers Arbeitszimmer entworfen worden.

Form wird Sprache

Dass Mann das „Schatzhaus der Deutschen" während seiner Aufenthalte in Nürnberg nicht besucht haben sollte, ist kaum vorstellbar; vermutlich sah er damals den bereits wieder eröffneten Teil des Museums. Neben der Orientierung an der Verkündigungstafel von Konrad Witz deutet nämlich eine weitere Sentenz im „Erwählten" auf dort empfangene Inspirationen hin. Der Romancier stattete seine Romanfigur Grimald, den Herzog von Flandern und Artois, mit einem umfangreichen Leibgesinde aus, zu dem unter anderem „zwölf Knaben erlauchten Stammes und süßer Sitten, drunter auch zwei Sarazenensöhne" gehörten. Immer wenn der Fürst mit seiner Gemahlin Baduhenna zur Kirche oder zur Tafel schritt, aber auch bei anderen festlichen Anlässen „sprangen diese Pagen, zu zweien sich an den Händen haltend, in bunten Strümpfen vor ihnen her, indem sie die Füße kreuzweis setzten". Man

Raphael und Tobias, Veit Stoß, 1516. Lindenholz, H. 97 bzw. 85 cm. Inv. Pl.O. 2720/1834.

kommt nicht umhin, sich unter dieser Bewegungsart ein manieriertes, tänzelndes Hüpfen vorzustellen, ein oppositionelles Extrem zum gemessen-hoheitlichen Schreiten der Herrschaft.

Dieses einprägsame sprachliche Bild besitzt eine Entsprechung in der bekannten von Veit Stoß aus Lindenholz geschnitzten Figurengruppe, die 1516 im Auftrag Raffaello Torrigianis für die Nürnberger Dominikanerkirche entstand. Leichtfüßig lässt der Meister dort den jungen Tobias am Arm des Erzengels Raphael auftreten. In modischen Kuhmaulschuhen führt der Knabe eine äußerst komplizierte und seltsam gekünstelte Bewegung aus. Das Abwinkeln der Beine in beiden Knien unterstützt den seltsamen Eindruck eines wenig eindeutigen und geradlinigen Fortkommens. Bezeichnenderweise wurde dies in der professionellen Kunstgeschichtsschreibung bisher kaum präzise benannt; wenn überhaupt, so summarisch als „preziös" (J. Rasmussen) oder „übertrieben" (Z. Kepinski) bezeichnet. Der Heimatforscherin Ilse Mucha dagegen war diese ungewöhnliche plastische Formulierung eine dezidierte Beschreibung wert: „Die Beine sind in einer geradezu grotesk überzwerchen Stellung gebildet, wie sie nur das Mittelalter erfinden konnte. Sie muten einerseits wie ein Gehen an, andererseits wie eines, das mit überkreuz gestellten Beinen so hin und hertastend und mit stark gebeugten Knien wieder so vorsichtig und unselbständig fast tänzelnd wirkt."

Hl. Georg, Lüttich, um 1400. Eichenholz, polychromiert, H. 83 cm. Privatbesitz.

Stoß versuchte zweifellos das unbeholfene Trippeln des Knaben hinter bzw. neben seinem Anführer, dem scheinbar über den Boden dahinschwebenden Erzengel, zu visualisieren. So wurden die Fortbewegungsarten beider Gestalten spannungsvoll kontrastiert und in höchstem Maße erzählerisch formuliert.

Neben den wild sich verrenkenden Moriskentänzern von Erasmus Grasser aus dem Münchner Rathaus, heute im dortigen Stadtmuseum, kennt die spätgotische Bildnerei die gekreuzte Beinstellung nur bei männlichen Heiligen, wie Georg oder Kaspar, dem jüngsten der morgenländischen Weisen, stets also jugendlichen Personen vornehmen Standes. Diese unterscheidet sich jedoch von der des Tobias in der Kreuzung der gesamten und meist im Knie gestreckten Gliedmaßen, nicht nur der Unterschenkel, und damit der entschieden geringeren Komplexität der Torsion. Entgegen einer eiligen Fortbewegung ist damit das gewählte Schreiten oder gar Verharren in der gemessenen Bewegung gemeint. Beispielhaft sei eine um 1400 in den südlichen Niederlanden entstandene Figur des heiligen Drachenbezwingers abgebildet, der in solcher Haltung über das besiegte Widerwesen triumphiert. Im Gegensatz zu diesem geläufigen Motiv ist das seltsame Trippeln der Tobiasfigur im wörtlichen Sinne eigenartig.

Meisterwerke inspirieren

Seit Eberhard Lutze die Zusammengehörigkeit der ikonografisch lange Zeit falsch gedeuteten Skulpturen des Erzengels und des Tobias 1933 erkannte und im Katalog der damals im Germanischen Nationalmuseum gezeigten Veit-Stoß-Ausstellung publizierte, sind beide Bildwerke als Gruppe präsentiert. Thomas Mann könnte diese gemeinsame Aufstellung 1949 gesehen haben. Die Wahrscheinlichkeit ist hoch, dass er sich bei diesem Besuch nicht nur zur Beschreibung eines Altarbildes inspirieren ließ, sondern angesichts des virtuos geschnitzten Figurenpaares auch die Anregung für das sprachliche Bild der kreuzweis gesetzten Füße empfing.

Peter Strieder stellte 1961 fest, dass Hans von Kulmbach die Ikonografie der Stoß'schen Figurengruppe beim Entwurf seines 1518 geschaffenen Gemäldes der heiligen Sebastian und Rochus, heute in der Niedersächsischen Landesgalerie in Hannover, im Blick hatte. Ein anderes Beispiel für die Rezeption der Skulptur vermutete Eugen Kusch 1964: Hans Sachs war von ihr zu seinem 1533 entstandenen Spiel „Tobias und sein Sohn" angeregt worden. Über diese Facetten der Wirkungsgeschichte hinaus scheint das Bildwerk also auch die Quelle für einen Gedanken Thomas Manns gewesen zu sein. Nicht zuletzt stellt dieser weitere, viel jüngere Aspekt der Rezeption des grandiosen Kunstwerkes die Bestätigung einer These dar, die in der Einleitung des eingangs erwähnten Ausstellungskataloges formuliert worden ist: Meisterwerke inspirieren zu Meisterwerken.

► Frank Matthias Kammel

Benutzte Literatur: Dirk Heißerer: Im Zaubergarten. Thomas Mann in Bayern. München 2005, S. 223–224. - Thomas Mann: Briefe 1948–1955 und Nachlese. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/Main 1965, S. 227. - Ilse Mucha: Betrachtungen zu Stil und Bildwerken von Veit Stoß. In: Veit Stoß. Bildhauer von Horb. Hrsg. von Franz Geßler. Horb 1983, S. 90. - Zdislaw Kepinski: Veit Stoß. Warschau 1981, S. 80. - Veit Stoß in Nürnberg. Ausst.Kat. GNM 1983, Nr. 8 (mit weiterer Lit.).