

## *Iris Wenderholm*

### »Totentanz-Heimat«

Literarische Funktionalisierung sakraler Kunst bei Thomas Mann

Am 10. Juli 1948 berichtet *Der Spiegel* über einen eigenartigen Vorfall:

Thomas Mann brachte ein Telefongespräch zum Scheitern, das die ›Lübecker Nachrichten‹ mit ihm führen wollten. Die Zeitung wollte den Dichter bitten, in Amerika für Hilfe beim Wiederaufbau der bedrohten Lübecker St.-Marienkirche einzutreten. [...] Nach den geltenden Bestimmungen muß jedoch der amerikanische Teilnehmer die Gebühren tragen. Die Verbindung kam zustande, aber Thomas Mann wollte das Gespräch nur führen, wenn die Zeitung seiner alten Heimatstadt für die Kosten aufkäme. Das war nicht möglich. Das Gespräch mußte abgebrochen werden.<sup>1</sup>

Hintergrund des Spiegel-Berichts war eine Meldung, die in der vorherigen Ausgabe des Magazins zu lesen war: »Lübeck bietet an: Memling-Altar«<sup>2</sup> lautete die Schlagzeile, mit der auf den drohenden Verkauf von Hans Memlings Passionsretabel aufmerksam gemacht wurde. Die Bomben des Zweiten Weltkriegs hatte das Werk glücklich überstanden und auch das Kaufgebot eines Amerikaners von sechs Millionen Dollar im Jahr 1933. Nun sollte das Retabel zugunsten der dringenden Instandsetzungsmaßnahmen an den Lübecker Kirchen veräußert werden. Am Ende verblieb es auch ohne das Engagement Thomas Manns in der Hansestadt. Die Frage, ob der Dichter einschätzen konnte, worin es in diesem Gespräch gehen sollte, ob persönliche Gründe oder latentes Desinteresse an einem Meisterwerk des Spätmittelalters dahinter standen, kann hier nicht geklärt werden.

Sollte dem vielbeschworenen »Ohrenmenschen« Thomas Mann diese Begebenheit also kein gutes Zeugnis ausstellen und sollten seine vorgegebene ausschließlich auditive Begabung und Leidenschaft tatsächlich dazu geführt haben, sich an einem wichtigen kulturpolitischen Momentum verweigert zu haben? Es soll im Folgenden nicht um die bekannten Stereotypen von Augen- und Ohrenmenschen gehen und auch nicht um die sich anschließende Frage, ob nicht das auffällige visuelle Vermögen Thomas Manns, sich die charakterlichen Eigentümlichkeiten fremder Menschen quasi fotografisch einzuprägen, durch seine vorgebrachte auditive Begabung konterkariert wurde.

<sup>1</sup> *Der Spiegel*, 10. 7. 1948, Jg. 2, H. 28, S. 17.

<sup>2</sup> *Der Spiegel*, 3. 7. 1948, Jg. 2, H. 27, S. 26.

Die Begebenheit bietet jedoch Anlass genug zu fragen, wie das Verhältnis eines Autors, der sich in seinem fiktionalen Œuvre intensiv mit der Zeit des Mittelalters und ihrer Gedächtnisgeschichte auseinandersetzt, zu den Kunstgegenständen dieser Epoche ist. Präzise gefragt geht es dabei darum, wie sich Thomas Manns literarischer Umgang mit sakraler Kunst des Mittelalters beschreiben lässt und wie konkret er kirchliche Objekte in seinen Erzählungen und Romanen verarbeitet. Dabei geht die Fragestellung über solche Studien hinaus, die einen bestimmten Künstler wie Albrecht Dürer oder Tilman Riemenschneider in den Mittelpunkt rücken, präzisiert sie jedoch in dem Sinne, dass es nicht allgemein um Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst geht, sondern um Wahrnehmung und Instrumentalisierung von Objekten aus dezidiert kirchlichem Zusammenhang. Dabei wird zusätzlich zu den künstlerisch überformten Gegenständen auch noch der sakrale Raum berücksichtigt, der diese umfing.

### *Gelegenheiten*

Anlässe für die Rezeption von Kunstgegenständen, die der frühneuzeitlichen Frömmigkeitpraxis entstammen, bot zunächst der Kontext von Thomas Manns Geburtsstadt Lübeck. Hier hatte er in seiner Kindheit und Jugend seine intensivsten und wohl auch einzigen religiösen Erfahrungen, da er später Kirchen nur mehr sporadisch besuchte.<sup>3</sup>

Thomas Manns Kindheit und Jugend im protestantischen Lübeck verlief nicht sonderlich kirchennah, aber christlich. Der Besuch der sonntäglichen Messe in St. Marien gehörte schon aus Repräsentationsgründen der Senatorenfamilie dazu.<sup>4</sup> Seine Taufe sowie seine Konfirmation am Palmsonntag 1892 wurden in St. Marien gefeiert, der Stadtkirche, die im 13. Jahrhundert als Gegenstück zum Dom erbaut worden war.<sup>5</sup> Hier, gegenüber dem »Budenbrookhaus«, dem Haus seiner Großeltern, kam Thomas Mann regelmäßig mit Werken religiöser Kunst in Berührung,<sup>6</sup> strotzte der Kirchenraum vor den gewaltigen Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs doch von hochwertigen Kapellenausstattungen und barocken Epitaphien (siehe Abb. 1). In den Kapellen waren sowohl importierte Altarretabel, v. a. aus Antwerpen, als auch heimische

<sup>3</sup> Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1965, S. 142.

<sup>4</sup> Ebd., S. 141.

<sup>5</sup> Gert Heine/Paul Schommer (Hrsg.): *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt/Main: Klostermann 2004, S. 10.

<sup>6</sup> Dies ist durch eigene Aussagen in den Reden und Essays belegt. Noch im Juni 1953 erinnert er sich anlässlich einer »Ansprache vor Hamburger Studenten« an »... jenes »Gnade sei mit euch«, mit dem in der Lübecker Marienkirche allsonntäglich die Predigt begann [...]« (X, 400)

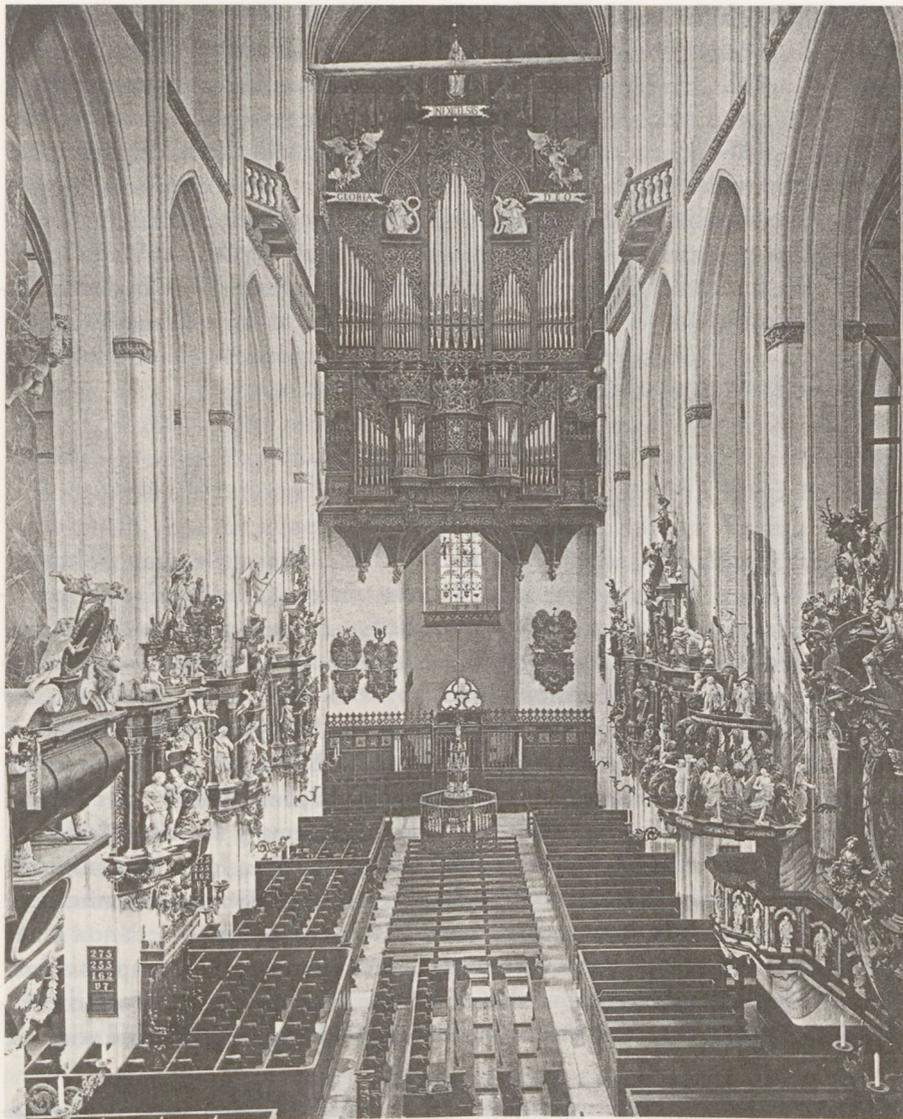


Abb. 1: St. Marien zu Lübeck, Innenansicht (vor Palmarum 1942)

© Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

Stücke Lübecker Werkstätten zu sehen, ebenso wie der bekannte *Totentanz* Bernt Notkes.

Die andere Kirche, die Thomas Mann mit einiger Sicherheit in seiner Jugend besucht haben dürfte, ist die Katharinenkirche. Als Schüler des Katharineums, das direkt an die Kirche angrenzt, ging er jeden Tag an ihr vorbei. Die Morgen-

andacht der Schüler wurde jedoch zu Thomas Manns Zeiten, wie auch in den *Buddenbrooks* beschrieben wird, in der Turnhalle und nicht in St. Katharinen abgehalten. Auf dem Hochchor des ehemaligen Franziskanerklosters wurden seit 1827 mittelalterliche, sakrale Kunstgegenstände gelagert, die seit 1848 als »Sammlung lübeckischer Kunstaltertümer« zugänglich waren.<sup>7</sup> Während der 700-Jahr-Feier der Reichsfreiheit der Hansestadt im Jahr 1926 besuchte der Dichter nachweislich die Katharinenkirche, deren gesamter Innenraum nun in ein Museum umgewandelt worden war:<sup>8</sup> Nach seinem Vortrag im Stadttheater über *Lübeck als geistige Lebensform* schritt die Festgesellschaft in die Katharinenkirche, um die von Carl Georg Heise kuratierte Ausstellung *Lübecker Künstler außerhalb Lübecks* zu sehen und an der feierlichen Enthüllung des Abgusses der St. Jürgen-Gruppe teilzunehmen.<sup>9</sup>

### Umsetzungen

Die Verarbeitung der Gegensätze von Nord und Süd stellt, wie oft betont wurde, Thomas Manns dichterisches Tableau und die Grundlage seiner poetischen Reflexionen dar. In *Lübeck als geistige Lebensform* spricht er den »Augenmenschen« die »Empfänglichkeit des Südens« (XI, 389), den »Ohrenmenschen« hingegen die »Sensibilität des Nordens« (XI, 390) zu. Der Topos der »Ohrenmenschen«, denen er sich in der Nachfolge Nietzsches selbst zugehörig fühlte, bedeutet für Thomas Mann nicht nur die Betonung des Hörsinns als überlegene Wahrnehmungsform, sondern gereicht ihm zugleich als Hinweis auf seine norddeutsche Herkunft. Der Selbstbezeichnung Thomas Manns als »Ohrenmensch« folgend, sind nur solche Beschreibungen realer Gegenstände aus den Kirchen seiner Kindheit in seinem literarischen Werk zu vermuten, die akustisch vermittelt wären.

Dies lässt sich anhand von Selbstaussagen und Zitaten aus seinem poetischen Œuvre belegen: Thomas Mann stellt in seinem Vortrag von 1926 zwar die Architektur der Lübecker Gotik heraus, die sein Werk geprägt habe und wie eine

<sup>7</sup> Heike Trost: Die Katharinenkirche in Lübeck. Franziskanische Baukunst im Backsteingebiet von der Bettelordensarchitektur zur Bürgerkirche, Kevelaer: Butzon & Bercker 2006 (= Franziskanische Forschungen, Bd. 47), S. 237.

<sup>8</sup> Ebd., S. 245.

<sup>9</sup> Zu der Ausstellung »Lübeckische Kunst außerhalb Lübecks« in der Katharinenkirche und den Exponaten vgl. Abram Enns: Kunst & Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Hamburg: Christians 1978, S. 99 ff. sowie zu dem Festakt im Stadttheater S. 107. Zum Verhältnis von Thomas Mann und Carl Georg Heise vgl. Jörg Traeger: Aus dem Lübecker Umfeld von Thomas Mann. Der Kunsthistoriker Carl Georg Heise und die Schriftstellerin Ida Boy-Ed, in: Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag, hrsg. von Gerhard Hahn und Ernst Weber, Regensburg: Friedrich Pustet 1994, S. 413–426.

unsichtbare Macht hinterfange, geht auf die Architektur selbst und ihre Wirkungsweise im Folgenden jedoch nicht weiter ein. Er führt aus, dass »Lübeck als Stadt, als Stadtbild und Stadtcharakter, als Landschaft, Sprache, Architektur durchaus nicht nur in »Buddenbrooks«, [...] sondern [...] in meiner ganzen Schriftstellerei zu finden ist, sie entscheidend bestimmt und beherrscht.« (XI, 387f.) Dabei ist für Thomas Mann die »Landschaft« der Stadt vornehmlich ihre Architektur, die Lübecker Gotik, deren »Einwirkungen« und »Spiegelung« in seinem gesamten Œuvre zu finden seien. Es überrascht wenig, dass er in seinem Vortrag auf den Rhythmus des Meeres in seiner »musikalischen Transzendenz«, auf die Sprache bzw. den Dialekt und damit die Musikalität künstlerischer Schöpfung abhebt.

Seine Vorstellung von der Heimatstadt formuliert Thomas Mann in *Bilse und ich*: »Lübeck hatte nicht viel Realität für mich, man kann es mir glauben, ich war von seiner Existenz nicht sehr überzeugt. Es war mir [...] nicht wesentlich mehr als ein Traum, skurril und ehrwürdig [...].« (14.1, 101) Es lässt sich beobachten, dass mit zunehmender örtlicher Distanz dieser »Traum« von Lübeck oder ganz allgemein das Mittelalter, dessen stilistische Epoche der Stadt Lübeck als Charakter eingeschrieben ist, als Hintergrundfolie sein poetisches Werk begleitet.<sup>10</sup> Im konkreten Fall von Lübeck ist die Stadt nicht nur in dem Wort Thomas Manns von den »giebeligen Gassen« als visuelle Evokation eines gewachsenen, vielleicht auch verwachsenen Stadtkörpers präsent;<sup>11</sup> Lübeck ist zugleich Hamburg, Nürnberg und Kaisersaschern. Ein ähnlicher Zugriff auf den Stadtorganismus erfolgt schon über den Umschlag der einbändigen Ausgabe der *Buddenbrooks* von 1903: Die Leserlenkung und Einstimmung auf die Lektüre bewegt sich in der Unkonkretheit und Ausschnitthaftigkeit einer mittelalterlichen Stadt, der das Bedrohliche durch Schattenzeichnungen symbolisch eingeschrieben ist – ohne dass jedoch ein sakrales oder auch allgemein konkret identifizierbares Gebäude sichtbar wird (siehe Abb. 2).<sup>12</sup> Diese Beobachtung wird durch Berücksichtigung des in der Jugend Rezipierten und literarisch Verarbeiteten untermauert: Es scheint in der Tat in Thomas Manns literarischem Œuvre kaum eine Stelle vorzukommen, in der ein konkretes Ob-

<sup>10</sup> Thomas Mann schrieb, wie ein Rezensent der *Entstehung des Doktor Faustus* 1949 bemerkte, auch einige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs noch immer »aus tief gekränkter Deutschland sich das Heimweh nach München, nach Lübeck und dem Lande seines Ursprungs von der Seele.« (Günter Schab in der Rhein-Neckar-Zeitung, 29.4.1949; vgl. 19.2, 514).

<sup>11</sup> In den *Buddenbrooks*, in *Der Kleiderschrank* (2.1, 196), in *Tonio Kröger* (2.1, 288) rekurriert er zudem auf das Holstentor, auf dessen prägnante Inschrift »Concordia domi foris pax« er auch in der Ansprache anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerwürde verweist. (XI, 536)

<sup>12</sup> Unterstützt wird die hier verfolgte These durch die Untersuchung von Manfred F. Fischer, der herausgearbeitet hat, dass es sich bei der Illustration von Wilhelm Schulz um eine Komposition von Lüneburger Häusern und Straßenansichten handelt, was er für sein Argument der Delokation fruchtbar gemacht hat. Vgl. Manfred F. Fischer: Unter fremder Flagge. Das Stadtbildmotiv des Einbandes der Volksausgabe von W. Schulz (1903), in: »Buddenbrooks«. Neue Blicke in ein altes Buch, hrsg. von Manfred Eickhölter und Hans Wißkirchen, Lübeck: Dräger 2000, S. 204–211.

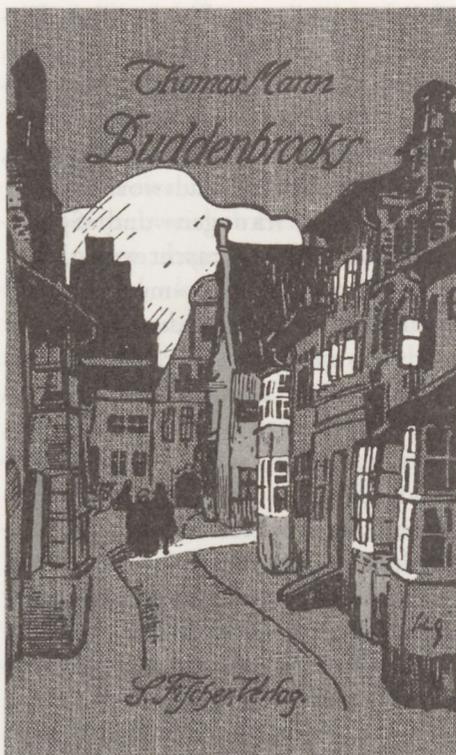


Abb. 2: Umschlag der einbändigen »Volksausgabe« der *Buddenbrooks* von 1903

jekt oder ein spezifischer Innenraum einer der Lübecker Kirchen eine detaillierte Beschreibung erföhre, es scheint sogar, als sei diese Art von Einschreibung der eigenen Biographie explizit vermieden.<sup>13</sup>

### (An)Klänge

Wenn auch generell ein an den Realien orientierter Zugriff auf die bildkünstlerische Umgebung unterbleibt, so kommen in Thomas Manns Œuvre auf einer allgemeinen Ebene Kloster- und Kirchenräume oft genug vor. Sie verbleiben jedoch im Bereich der Allusion oder vagen Nennung, etwa Settembrinis Bezeichnung des Sanatoriums als »Kloster« und des Speisesaals als »Refektorium« (S. I, 295) im *Zauberberg*. Hier wird statt des identifizierbaren Ortes ein Assoziationsraum geschaffen, der die Konnotation von Sakralität und strenger mönchischer Regel trägt.

<sup>13</sup> Die Kindstaufe bei den *Buddenbrooks* etwa wird dem Stand der Senatorenfamilie gemäß zu Hause abgehalten.

Selbst St. Marien, die Kirche seiner Konfirmation, erwähnt Thomas Mann in den *Buddenbrooks* nur einmal kurz, jedoch nicht als visuelle, sondern als auditiv-atmosphärische Evokation: »Die Glocken [...] von Sankt Marien spielten zur Feier des Augenblicks sogar, ›Nun danket alle Gott‹ ... Sie spielten es grundfalsch, [...] sie hatten keine Ahnung von Rhythmus [...].« (I.1, 778) Diese Form der Evokation eines Höreindrucks findet sich an vielen Stellen des poetischen Œuvres. Dem Klang der Glocken von St. Marien kommt dabei ein besonderer Stellenwert zu: »Von der Kanzel der Marienkirche herab, [...] deren Glockenspiel in meine Kindheit hineinklang, [...] ist allezeit viel die Rede gewesen von Tod und Auferstehung.« (XIII, 804)

Das Motiv des Glockenklangs griff Thomas Mann immer wieder auf, wenn es um die Erzeugung einer besonders religiösen Stimmung ging, die von feierlich-andächtig bis parodistisch reichen konnte. Am vielzitierten Anfang des *Erwählten* ist es der »Glockenschall, Glockenschwall«, der das »gnadenvolle Ende« vorwegnimmt und als Klang außerhalb der Kirchen erzählt wird. Die Architektur der Lübecker Gotik scheint damit für Thomas Mann primär als Resonanzraum existiert zu haben, nicht als konkretes und identifizierbares Gebäudeensemble. Dabei verwendet er das Glockenmotiv zur Suggestion einer sakralen Raumerfahrung, d. h. über den Nachhall des Glockenklangs im Leser vermittelt er Größe und Sakralität des Raums, der das literarische Geschehen umfängt.

### *Abwesenheiten und Konkretisierungen im Bild*

Literarisch lässt sich bei Thomas Mann die Verarbeitung von christlicher Kunst und sakraler Architektur nur mit der Strategie der Setzung von Leerstellen und dem Bilden von Assoziationsräumen beschreiben. Der Dichter lässt dem Leser in diesem Sinne Raum für die Entwicklung eigener visueller Vorstellungen oder des Wiedererinnerns von etwas einmal Gesehenem oder Gehörtem.<sup>14</sup> Hans Wysling hat in seinen Studien darauf verwiesen, dass die Konstruktion

<sup>14</sup> Diese literarische Strategie ist auch für die Kunst und Architektur außerhalb Lübecks zutreffend: In dem *Erwählten* etwa wird der überwältigende Innenraum von St. Peter sowie Gianlorenzo Berninis kolossaler Bronzobaldachin mit folgenden Worten gerade nicht benannt: »... Jünglinge in Scharlachseide trugen ihn durch die Basilika, ganz umher, mit Frommen angefüllt wie sie war bis zum letzten heidnischen Marmorstück ihres Fußbodens: sei es dort, wo sie sich unter der hohen Decke des Mittelschiffs weit und lang ausdehnt und aus der Ferne der Apsis her die Augen mit musivischem Glanze blendet, oder dort, wo sie unter derselben Last der Dächer nach beiden Seiten in doppelten Säulenhallen die Arme breitet. Zum Hauptaltar über dem Grabe trugen sie ihn, da feierte er seine Krönungsmesse [...]. Viele Bischöfe und Erzbischöfe saßen da um ihn und glänzten wie die Sterne; [...] Sang und Wonne waren da groß und mannigfaltig. Danach wurde er, während der Glockenschwall noch andauerte, rund um den Platz Sankt Peter getragen [...].« (VII, 237)

von poetischer Wirklichkeit bei Thomas Mann über ein komplex verwobenes Netz von Faktischem und Fiktionalem erfolgt.<sup>15</sup> In dem vorliegenden Untersuchungsfeld lässt Thomas Mann wie oben beschrieben das Atmosphärische, Akustische des sakralen Raums an die Stelle des konkret-identifizierbaren Kircheninnern treten.

Nur einige wenige sakrale Kunstwerke werden, so die Hypothese, innerhalb von Thomas Manns Œuvre allusiv eingesetzt bzw. faktisch als Vorlage verwendet. Als eines der wenigen konkreten Objekte verknüpft der Dichter im *Doktor Faustus* die Beschreibung des Adrian Leverkühn ein Jahr vor seinem Tod mit einer mittelalterlichen Grabskulptur:

Im Hintergrunde des Zimmers, auf einer Chaiselongue, deren Fußende mir zugekehrt war, so daß ich ihm ins Gesicht sehen konnte, lag unter einer leichten Wolldecke der, der einst Adrian Leverkühn gewesen war, und dessen Unsterbliches nun so heißt. Die bleichen Hände [...] lagen, wie bei einer Grabfigur des Mittelalters, auf der Brust gekreuzt. Der stärker ergraute Bart zog das verschmälerte Gesicht noch mehr in die Länge, so daß es nun auffallend dem eines Greco'schen Edlen glich. Welch ein höhnisches Spiel der Natur [...], daß sie das Bild höchster Vergeistigung erzeugen mag, dort, wo der Geist entwichen ist! (Io.I, 737)

Gerade die Gegenüberstellung mit der Textpassage aus *Der kranke Nietzsche*, auf die sich Thomas Mann in dieser Beschreibung Leverkühns nachweislich stützte, macht in den Abweichungen deutlich, dass Thomas Mann sehr bewusst etwas anderes vor Augen hatte, das er prägnant in die Textvorlage einschreibt: Den »ungeheuerlichen Schnurrbart« Nietzsches ersetzt Thomas Mann mit einem »stärker ergrauten« (also bereits auf den körperlichen Verfall hinweisenden) Kinnbart, der das Gesicht Leverkühns in die Länge zieht. Statt von »einer in Stein gehauenen alten Grabfigur« spricht Thomas Mann von »einer Grabfigur des Mittelalters«, lässt also das Medium Stein verschwinden und öffnet mit »Mittelalter« einen epochalen Assoziationsraum. In der Tat scheint der Erzähler – die Perspektive zu Füßen des Langhingestreckten eingenommen – eine bestimmte Liegefigur mittelalterlicher Grabmäler vor Augen zu haben, etwa Tilman Riemenschneiders Grabmal des Würzburger Fürstbischofs Rudolfs von Scherenberg (1496, Würzburg, Dom).

Naheliegender erscheint es jedoch, an die bronzene Tumba des Bischofs Bockholt im Lübecker Dom zu denken und ihre konkrete Vorbildhaftigkeit zu vermuten (siehe Abb. 3): Bei dem »stärker ergrauten Bart« ist nicht nur an einen metallenen Ton – und eben nicht an das explizit vermiedene Medium Stein – zu denken. Auch die Tatsache, dass der Bart der Liegefigur überhaupt

<sup>15</sup> Vgl. etwa Hans Wysling / Yvonne Schmidlin (Hrsg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation, Bern u. a.: Francke 1975.



Abb. 3: Johann Apengeter, Tumba des  
Bischofs Heinrich Bockholt, nach 1341,  
Lübeck, Dom

© Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

die Wirkung von Leverkühns Körper als changierend zwischen zwei ontologischen Zuständen, tot und lebendig, die jedem mimetischen, lebensgroßen Grabbild anhaftet. Durch die assoziative Erweiterung kann Thomas Mann auf Funktion und Wirkungsweise mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Grabbildnisse zurückgreifen, bildlicher Träger des vergänglichen Aussehens eines Verstorbenen zu sein, das Vergängliche zu fixieren und damit einem Bereich des Übergangs zwischen Lebendigkeit und Tod, auch Scheintod, anzugehören.

explizit erwähnt wird, verdient hierbei Beachtung. Viele der bronzenen Liegefiguren des Mittelalters tragen keinen Bart, da dies nicht der zeitgenössischen Bartmode entsprach. Die Tumba Bockholts ist hier eine der wenigen Ausnahmen und könnte von Thomas Mann im Schreibakt mitgedacht worden sein.

Leverkühn wird in Rückgriff auf ein biographisches Motiv Nietzsches an progressiver Paralyse leidend beschrieben, ein Versteinern oder Zu-Metall-Werden bei Verlust der Lebenskräfte ist dabei ein möglicher Assoziationsraum, den Thomas Mann hier eröffnet.

Im Gegensatz zu der Vorlage, wo es heißt: »Mir schien sein Geist in einer unendlichen Ferne von allen menschlichen Beziehungen, in grenzenloser Einsamkeit zu hausen. Wer kann ermessen, wieviel von der großen unglücklichen Seele in dem gebannten Körper noch lebte?«,<sup>16</sup> schreibt Thomas Mann davon, dass Leverkühn einem »Bild höchster Vergeistigung« gleicht, »wo der Geist entwichen ist«, lässt also in der Andeutung die konkrete Assoziation eines plastischen Grabbildes zu. Damit verstärkt er

<sup>16</sup> Erich F. Podach (Hrsg.): Der kranke Nietzsche. Briefe seiner Mutter an Franz Overbeck, Wien: Bermann-Fischer 1937, S. 253; vgl. den Kommentar in 10.1, 899–900.

*Dürerzeit und Dämonie*

Die Dürerzeit um 1500 ist für Thomas Mann dämonisch-bedrohlich besetzt, wie sich im *Doktor Faustus* zeigt.<sup>17</sup> Der Dichter beschreibt in *Deutschland und die Deutschen* diese innere Verbindung von Deutschtum, Volksglauben und Dämonie, die sich in mittelalterlichen Städten wie Lübeck konkretisierte, und verknüpft sie dabei ganz explizit mit ihrer architektonischen Gestalt. Die eigene Biographie liefert den Ausgangspunkt seiner Reflexionen über die Analogie von gebauter Stadt und Gemütszustand, die sich in ihrer bedeutsam aufgeladenen Atmosphäre zeigt. Deutschland ist für ihn etwas primär »visuell und seelisch«, in der »Gestalt dieses wunderlich-ehrwürdigen Stadtbildes« Erlebtes, das ihn dazu bewog, »eine geheime Verbindung des deutschen Gemütes mit dem Dämonischen zu suggerieren« (Ess V, 264).

Das mittelalterliche Stadtbild Lübecks bedingt dabei, dass sich eine ganze Reihe von irrationalen Assoziationen einstellen, die dem 15. Jahrhundert zu entstammen scheinen: »... man konnte sich denken, daß plötzlich [...] ein Sankt-Veitstanz, eine Kreuzwunder-Exzitation mit mystischem Herumziehen des Volkes oder dergleichen ausbräche, – kurzum, ein altertümlich-neurotischer Untergrund war spürbar [...].« (Ess V, 263)

Diese untergründige Dämonie Lübecks, die für Thomas Mann eng mit dem Aberglauben seiner Bewohner verknüpft ist, ist es, die ihn nicht loslässt. Durch die deutsche Geisteshaltung nach 1933 bietet sie zugleich Folie und Vision von Deutschlands Untergang. Weit vor 1933 lässt sich in Werk und Biographie ein Interesse an der Aktualisierung irrationaler Formen von Religiosität antreffen. 1921, zur Zeit der Abfassung des *Zauberbergs*, war Thomas Mann in Lübeck und hielt einen Vortrag über *Goethe und Tolstoi*. Wie das Tagebuch bezeugt, schaute er sich im Begleitprogramm der Nordischen Woche die Aufführung des Totentanzspiels von Hans Holtorf in St. Aegidien an.<sup>18</sup> Als unmittelbarer Reflex auf das Erlebte und Aktualisierung etwas lange Vertrauten nannte Thomas Mann Lübeck im Jahre 1921 die »Stadt des Totentanzes« (BrB, 104) und seine »Totentanz-Heimat« (15.1, 435).

Legt man im Sinne der hier verfolgten Fragestellung den Fokus auf Kunstobjekte, die Thomas Mann aus einem sakralen Funktionszusammenhang ent-

<sup>17</sup> Vgl. Hans J. Elema: Thomas Mann, Dürer und »Doktor Faustus«, in: Thomas Mann, hrsg. von Helmut Koopmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (= Wege der Forschung, Bd. CCCXXXV), S. 320–350, sowie besonders Ulrich Finke: Dürer and Thomas Mann, in: Essays on Dürer, hrsg. von C. R. Dodwell, Manchester University Press/University of Toronto Press 1973, S. 121–146. Finke kann nachweisen, woher Thomas Mann seine detaillierte Kenntnis von Dürers Werk und Kunst der Zeit bezog, indem er u. a. die persönliche Bibliothek des Dichters auswertete, die sich im Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich befindet (ebd., S. 132 ff. und S. 146, Anm. 40).

<sup>18</sup> Tb 17.9.1921: »Der Totentanz in St. Marien.« Allgemein zur Nordischen Woche vgl. Enns, Kunst & Bürgertum (zit. Anm. 9), S. 47.



Abb. 4: Anton Wortmann (nach Bernt Notke), Totentanz, 1701, ehemals Lübeck, St. Marien (zerstört), Fotografie von Wilhelm Castelli  
© Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

nimmt, so zeigt sich bereits früh ihre Konnotation mit einer negativen Wirkungsweise. In einer Notiz zu *Gladius Dei* heißt es, es sei »Sache der Kunst, – Gottesangst zu wecken«,<sup>19</sup> wobei »Angst« vielmehr mit einer existentiellen Gotteserfahrung ohne ein Aufgefangenwerden durch den Glauben konnotiert ist, die etwa der positiv belegten »Gottesfurcht«, zu deren semantischem Feld Vorstellungen von Hingabe, Demut und Gottesliebe gehören, fehlt. Ich möchte dieser Spur der Gottesangst und des Bedrohlichen im Folgenden weiter nachgehen.

Seit dem späten 19. Jahrhundert erfuhr das Thema des Totentanzes neue Aktualität, etwa in den Umsetzungen von Hugo von Hofmannsthal im *Jedermann*. Für Thomas Manns Vorstellung dürfte das Totentanz-Thema sehr eng mit einem konkreten Bilderzyklus verknüpft gewesen sein, mit Bernt Notkes 1463 entstandenem Lübecker Totentanz, der sich ehemals in St. Marien befand und von dem sich eine zeitgenössische zweite Version in Tallinn befindet (siehe Abb. 4). Noch 1945 verweist er auf die »humoristisch-makabren Schauer, die von der Totentanz-Malerei in der Marienkirche ausgingen« (Ess V, 263). Interessanterweise ist es also tatsächlich der Totentanz-Zyklus von Bernt Notke, der

<sup>19</sup> Notb II, 246; vgl. auch 2.2, 109.

als Bild so intensiv und so prägend gewesen zu sein scheint, dass Thomas Mann diesen als visuellen Topos bzw. Metapher auf den gesamten Stadtorganismus Lübecks übertrug. Es ist anzunehmen, dass ihn der Totentanz seit seiner Konfirmandenzeit begleitet hatte, versammelten sich doch die Konfirmanden in der Totentanz-Kapelle, um zum Altar geführt zu werden.<sup>20</sup> Es scheint kein Zufall, dass der »Ohrenmensch« Thomas Mann gegenüber dem Totentanzthema besonders empfänglich war. Das Bildmotiv zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass die allegorischen Darstellungen in ihrer musikalisch-performativen Gestalt in Malerei übersetzt werden.

Eindrücklich dürften für Thomas Mann auch die 1701 erneuerten Reime gewesen sein, die unter Notkes Figuren angebracht waren und im Jahre 1923 neu publiziert wurden, so etwa der Dialog von Tod und Arzt:

Der Tod. »Beschaue dich nur selbst,/ und nicht dein Kranken-Glaß,/ Du bist dem Körper nach/ so dauerhaft, als das,/ ein Stoß zerbricht das Glaß,/ der Mensch zerfällt im Sterben,/ was findet man hernach/ von beyden? Nichts als Scherben.«

Der Arzt. »Verläßt mich meine Kunst,/ alß dann gesteh ich frey,/ Daß zwischen Glaß und Mensch kein Unterscheid nicht sey./ Ihr Brüder sucht umbsonst/ in Gärten, Thälern, Gründen/ Umb für die letzte Noth,/ ein Recipe zu finden.«<sup>21</sup>

Im *Zauberberg*, in dem auch ein Kapitel den Titel *Totentanz* trägt, findet sich folgende Passage, die in Zusammenhang mit Thomas Manns Rezeption des Lübecker Totentanzes gesehen werden sollte, kombiniert sie doch in auffälliger Weise Bildmotiv und *memento mori*-Vorstellungen:

Und Hans Castorp sah, was zu sehen er hatte erwarten müssen, was aber eigentlich dem Menschen zu sehen nicht bestimmt ist, und wovon auch er niemals gedacht hatte, daß ihm bestimmt sein könne, es zu sehen: er sah in sein eigenes Grab. Das spätere Geschäft der Verwesung sah er vorweggenommen durch die Kraft des Lichtes, das Fleisch, worin er wandelte, zersetzt, vertilgt, zu nichtigem Nebel gelöst, und darin das kleinlich gedrechselte Skelett seiner rechten Hand, um deren oberes Ringfingerglied sein Siegelring [...] schwarz und lose schwebte [...]. Mit den Augen jener Tienappelschen Vorfahrin erblickte er einen vertrauten Teil seines Körpers, durchschauenden, voraussehenden Augen, und zum erstenmal in seinem Leben verstand er, daß er sterben werde. Dazu machte er ein Gesicht, wie er es zu machen pflegte, wenn er Musik hörte, – ziemlich dumm, schläfrig und fromm, den Kopf halb offenen Mundes gegen die Schulter geneigt. Der Hofrat sagte: »Spukhaft, was?« (S. I, 333)

Die Rede vom »humoristisch-makabren Schauer«, den Thomas Mann für Notkes Totentanz reklamiert hatte, scheint eine zentrale Bemerkung zu sein, was seine Rezeption mittelalterlicher Kunst betrifft. Vor allem seit den 1920er

<sup>20</sup> Wilhelm Mantels/Carl Julius Milde: Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck, Lübeck: Rathgens 1866, S. 3.

<sup>21</sup> Texte von Nathanael Schlott, zitiert nach der Abbildung bei Mantels/Milde 1866.

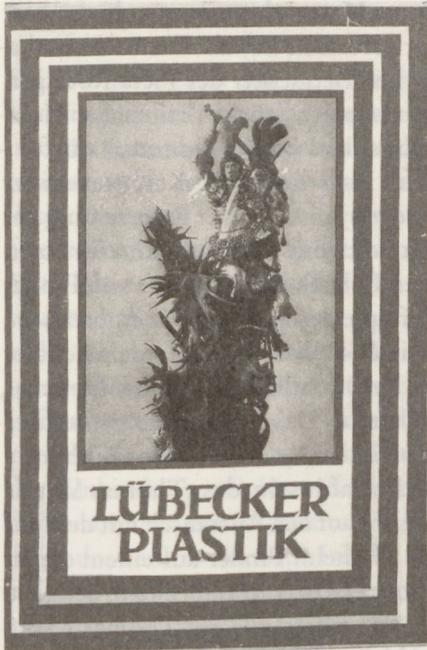


Abb. 5: Umschlag von Carl Georg Heise: Lübecker Plastik, Bonn: Cohen 1926



Abb. 6: Vesperbild (Pietà Roettgen), um 1300  
© LVR-LandesMuseum Bonn

Jahren war die Rezeption des Mittelalters stark von der aktuellen Kunstströmung des Expressionismus geprägt, wie sich etwa auch an der Aufbereitung von mittelalterlicher Skulptur in wissenschaftlichen Publikationen der Zeit nachweisen lässt (siehe etwa die Umschlaggestaltung von Carl Georg Heises *Lübecker Plastik* von 1926, Abb. 5). Darauf lässt auch die bekannte Passage im *Zauberberg* schließen, in der Naphta und Hans Castorp das rheinische Vesperbild (siehe Abb. 6) betrachten.<sup>22</sup> Nach dem »Eindruck« gefragt, den es ihm mache, erwidert Castorp: »Das kann seinen Eindruck auf den Beschauer denn doch wohl gar nicht verfehlen. Ich hätte nicht gedacht, daß etwas zugleich so häßlich – entschuldigen Sie – und so schön sein könnte.« (5.1, 593)

In den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in denen Thomas Mann u. a. seine Vorstellungen vom Expressionismus entwickelt, setzt er dessen Stil- und Ausdrucksmerkmale in Analogie zur »Groteskkunst«.<sup>23</sup> Der Dichter, der sich für

<sup>22</sup> Vgl. Claude Gandelman: La Pietà de Naphta dans La Montagne Magique de Thomas Mann, in: *Etudes Germaniques*, Jg. 32, Paris: Klincksieck 1977, S. 180–190, sowie Wysling/Schmidlin, *Bild und Text* (zit. Anm. 15), S. 176–177.

<sup>23</sup> »Der innere Konflikt der Satire, so scheint mir, ist der, daß sie notwendig Groteskkunst, das heißt: Expressionismus ist [...]« (13.1, 615) Dort vgl. auch seine Ausführungen, in denen er dem Expressionismus eigenschöpferische Kraft und Autonomie der Form zugesteht: »Ex-

den expressionistischen Holzschnneider Frans Masereel erwärmte, dürfte hier einen Zugang zur mittelalterlichen Kunst gefunden haben. Denn ein makaber-grotesker Zug musste für einen modernen Betrachter der Pietà Roettgen anhaften. Thomas Manns Kenntnis dieses zentralen Stücks rheinischer Holzschnitzkunst, die bisher nicht hinreichend geklärt werden konnte,<sup>24</sup> dürfte – so die These – auf den Kontakt mit Wilhelm Pinder oder die Kenntnis seiner Schriften zurückgehen. Dieser arbeitete in jenen Jahren an der Erforschung der deutschen Pietà-Gruppen und hielt sich zeitgleich mit Thomas Mann für einen Vortrag anlässlich der Nordischen Woche in Lübeck auf. 1919 war von Pinder der Aufsatz *Marienklage* erschienen, 1920 folgte der Aufsatz *Die dichterische Wurzel der Pietà* und 1922 die Monographie *Die Pietà*. Auch Pinders Schüler Walter Passarge brachte 1924, zeitgleich zur Veröffentlichung des *Zauberbergs*, die Monographie *Das deutsche Vesperbild* heraus. Das starke Interesse vonseiten der Kunstgeschichte und vor allem des Pinder-Kreises an dem Bildmotiv des Vesperbildes dürfte ein wesentliches Indiz dafür sein, dass Thomas Manns Kenntnis dieses exzeptionellen Stücks vielleicht auf den Austausch mit dem auf die Zeitgenossen charismatisch wirkenden Wilhelm Pinder auf einem der in den Tagebüchern erwähnten Diners und Soupers 1921 in Lübeck zurückgeht.

An diesem Punkt ist die generelle Frage zu stellen, wie gut Thomas Mann von seinen eigenen Studien her in der Geschichte der bildenden Kunst bewandert war, wenn schon Ernst Bertram 1915 in einem Brief an Ernst Glöckner über Thomas Mann schreibt: »Tom kennt aber auch erbärmlich wenig, er redet sich immer auf den ›Ohrenmenschen‹ hinaus (der vor 1 ½ Jahren zum 1. Mal die Matth. Passion hörte!!).« (BrB, 212) Sicher ist, dass er – betrachten wir die alte Kunst – sich um das Erlangen kunsthistorischer Grundkenntnisse bemühte: Er besaß Wilhelm Waetzoldts Dürer-Monographie (10.2, 64) ebenso wie Wölfflins Studie zu den Handzeichnungen Dürers.<sup>25</sup> Zudem besuchte er in seinem ersten Jahr in München mehr oder weniger sporadisch die Vorlesungen des Kunsthistorikers Franz von Reber an der Technischen Hochschule<sup>26</sup> und könnte darüber einige kunstgeschichtliche Grundlagen gelegt haben.

pressionismus [...] ist jene Kunstrichtung, welche, in heftigem Gegensatz zu der Passivität, der demütig aufnehmenden und wiedergebenden Art des Impressionismus, die Nachbildung der Wirklichkeit aufs tiefste verachtet, jede Verpflichtung an die Wirklichkeit entschlossen kündigt und an ihre Stelle den souveränen, explosiven, rücksichtslos schöpferischen Erlaß des Geistes setzt.« (13.1, 613)

<sup>24</sup> Vgl. den Kommentar von Michael Neumann zu *Der Zauberberg* (5.2, 279).

<sup>25</sup> Finke, Dürer (zit. Anm. 17), S. 130ff.

<sup>26</sup> Heine/Schommer, Chronik (zit. Anm. 5), S. 12. – Es ist nicht nachzuweisen, dass Thomas Mann während seines Aufenthaltes auf der Nordischen Woche 1921 in Lübeck auch den Vortrag von Wilhelm Pinder zur »Deutschen Plastik in der Jugendzeit Albrecht Dürers« selbst hörte. Berichte oder Gespräche über diesen Vortrag könnten jedoch seine Vorliebe für Tilman Riemenschneider, wie er sie 1945 in *Deutschland und die Deutschen* formuliert, geweckt oder bestärkt haben.

Schluss *Thomas Mann*

Bei Thomas Mann dürfen wir mit Otto Gerhard Oexle ein emblematisches Verständnis des Mittelalters unterstellen.<sup>27</sup> Sakrale Kunstgegenstände, ob sie nun aus seiner Lübecker Heimat stammen oder sich auf Eindrücke zurückführen lassen, die er während seiner Reisen sammelte, scheinen meist in poetischer Verdichtung auf, nicht als konkret benennbare Objekte. Thomas Mann selbst findet eine Formulierung, die sich exakt auf Oexles Gedächtnisgeschichte des Mittelalters anwenden ließe, wenn im *Zauberberg* Castorp bei genauer Betrachtung der Pietà Roettgen sagt: »Ja, das ist das Mittelalter, wie es im Buche steht, ich erkenne gewissermaßen die Vorstellung darin wieder, die ich mir in letzter Zeit vom Mittelalter gemacht habe.«<sup>28</sup>

Das »ausschmückende Nacherzählen«, das Thomas Mann für seine literarischen Neubearbeitungen reklamierte, bedeutet für ihn im konkreten Fall der Einbindung religiöser Kunst nicht ihre genaue Beschreibung, etwa des Kirchenraums, des Bildschmucks, sondern das auf der Ebene der Assoziation liegende, auditiv-atmosphärische Erlebnis von Sakralität, dessen bildkünstlerische und architektonische begleitende Form in diesem Sinne mitgedacht werden muss. Eine Rechtfertigung für diese Annahme findet sich in *Lübeck als geistige Lebensform*. Thomas Mann spricht über die Lübeck umgebenden Landschaften und über die Gegenwart des Erinnerten und des in der Kindheit an visuellen Eindrücken Empfangenen:

Aber wo sind sie [= die Landschaften] in meinen Büchern? Ich habe sie nicht beschrieben, sie sind nicht da!

Doch, meine geehrten Zuhörer. Sie müssen da sein, und sie sind da, irgendwie da, wenn auch nicht direkt, als Schilderung und Beschreibung. Es gibt verschiedene Arten des Daseins: die atmosphärische [...], statt der körperlichen, die akustische, statt der visuellen. (XI, 389)

<sup>27</sup> Otto Gerhard Oexle: »Das Mittelalter« – Bilder gedeuteter Geschichte, in: Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.–21. Jahrhundert, hrsg. von János M. Bak, München: Fink 2009 (= Mittelalterstudien, Bd. 17), S. 21–43, 40. Oexle nennt explizit Thomas Manns *Doktor Faustus* als zu einer Gedächtnisgeschichte des Mittelalters zugehörig: »fundamentale kritische Analyse des deutschen Mediävalismus«. – Zum Begriff des emblematischen Mittelalters vgl. ebd., S. 37 passim.

<sup>28</sup> S. 1, 593. Dies steht ganz im Einklang mit seinen Äußerungen dazu, warum er etwa als Thema des *Erwählten* den mittelalterlichen Stoff Hartmann von Aues gewählt hatte, dessen Motivgeschichte bereits weit bekannt war: Thomas Mann interessierte sich primär dafür, unter Hinzuziehung aller neueren Erkenntnisse aus dem Bereich der Psychologie und Erzählkunst den »Mythos neu [zu] machen« (Brief an Eberhard Hilscher vom 3. 11. 1951, zitiert nach: Nachbemerkungen des Herausgebers, in: Thomas Mann. »Der Erwählte«, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main: S. Fischer 1980, S. 291).