

# Die Madonna im Schaufenster

Ein Versteckspiel von Thomas Mann, Teil 3



Arthur Hacker (1858–1919), „Die Versuchung des Sir Percival“, Öl/Lwd., 1894, 132,1 x 157,5 cm, Leeds Art Gallery

**Generationen von Rezipienten haben die Identität der „Madonna“ aus Thomas Manns Novelle *Gladius Dei* aufdecken wollen. In der vorletzten Ausgabe hat Dirk Heißer seine Lösung des Rätsels präsentiert, in der letzten Graham Dry für eine andere Lesart plädiert. Im dritten und letzten Teil dieser Reihe wird die Frage aufgeworfen, ob man das Bild nicht aus völlig anderer Warte betrachten muss.**

Es ist nicht alles Gold, was glänzt. In diesem Sinne muss auch Thomas Manns viel zitiertes Satz „München leuchtete“ verstanden werden, mit dem er seine 1902 veröffentlichte Novelle *Gladius Dei* beginnen lässt. Denn es handelt sich hier nicht – wie manchmal zu lesen ist – um eine Eloge auf die Stadt, in der er seit 1894 lebte. Vielmehr parodierte er den überbordenden Ästhetizismus der Kulturmetropole. „Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft“, schreibt er. Doch die „allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihrem Dienste“ folgt bloß einem „Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit“. Beispielsweise umrahmen plötzlich „Bacchanten, Nixen und rosige Nacktheiten“ die Tür einer „allzu langweiligen Fassade“. Aus vielen geöffneten Fenstern „klingt Musik auf die Straßen hinaus“ – aber zu hören sind nur „wohlgemeinte dilettantische Bemühungen.“ „Jedes fünfte Haus läßt Atelierfensterscheiben in der Sonne blinken“ – doch die Künstler selbst sind „unbesorgte Gesellen mit lockeren Krawatten“, die den „Mietzins mit Farbskizzen bezahlen“. München, so die unmissverständliche Botschaft, macht viel Lärm um nichts – veranstaltet bloß Theater- und Kulissenzauber. Und wenn es heißt: „Die Kunst streckt ihr rosenumwundenes

Zeppter über die Stadt hin und lächelt“, dann schmunzelt sie zweifellos auch über das Schauspiel, das ihr dort unten dargeboten wird.

Die Schmierkomödie gipfelt in den „Schaufensterkästen des Schönheitsgeschäfts von M. Blütenzweig“. Dort sieht man „Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde, eingefasst in kostbare, raffiniert getönte und ornamentierte Rahmen“, auch „irdene Vasen von steilem Stil, die aus Bädern von Metalldämpfen in einem schillernden Farbenmantel hervorgegangen sind“ etc. pp. Kurz: Das verführerisch dargebotene Kunstuniversum ist in Wahrheit Show und Fake. Dementsprechend ist auch der Blickfang der Auslage nichts weiter als eine Fotografie, aber natürlich „wirksam auf einer Staffelei platziert“ und „mit äußerstem Geschmack in Altgold gerahmt“. Sie zeigt das Gemälde einer „durchaus modern empfundenen, von jeder Konvention freien“ Madonna, „entblößt und schön“, „mit schwülen Augen“ und „halb geöffneten Lippen“. Die Muttergottes umfasst die Hüften eines „nackten Knaben“, der „mit ihrer Brust spielt.“

Vor diesem Bild, um das sich regelmäßig Schaulustige scharen, unterhalten sich gerade zwei „Jünglinge“ über den Künstler. Und neben ihnen kommt ein Sonderling mit schwarzem Mantel und Kapuze zu stehen: Hieronymus – baff vor Entsetzen über dieses „in Sinnenlust entstandene und in Sinnenlust genossene“ Machwerk. Tage später wird er den Kunsthändler drängen, den „frechen Götzendienst der gleißenden Oberfläche“ zu beenden: „Verbrennen Sie alles, was Ihr Laden birgt“, fordert er – was natürlich nicht passiert. Stattdessen wird der scheinbar aus finsterster Vergangenheit mitten ins „leuchtende“ München der Prinzregentenzeit gewanderte Prediger gewaltsam vor die Tür gesetzt. Als Hieronymus sich

wieder berappelt hat, glaubt er, „gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war“, „ein breites Feuerschwert“ zu erkennen – woraufhin er die Worte „Gladius Dei super terram, cito et velociter“ (das Schwert Gottes über der Erde, rasch und schnell) vor sich hin murmelt.

So weit die Geschichte. Aber was wird hier eigentlich verhandelt? Unverkennbar ist, dass Thomas Mann in der Novelle den auf historischen Fakten basierenden und an der Feldherrenhalle, dem Königsbau der Residenz oder dem Palais Toerring-Jettenbach auch unmittelbar sichtbaren Florenz-Bezug Münchens literarisch auf die Spitze trieb, indem er das 1498 auf der Piazza della Signoria veranstaltete „Fegefeuer der Eitelkeiten“ des Bußpredigers Girolamo Savonarola = Hieronymus an den Odeonsplatz fantasiierte.

Aber war es das tatsächlich schon, worauf er abzielte? Ging es ihm also nur um die Verwirklichung einer netten Idee, die ihm vielleicht auf einer monatelangen Reise durch Italien Mitte der 1890er-Jahre gekommen war, die ihn auch nach Florenz führte? Die Antwort darauf lautet: nein, natürlich nicht. Er wollte dadurch vielmehr einen Inhalt camoufflieren, der auf einer tiefer gelegenen Ebene ausgespielt wird. Ein Subthema, das in sein Werk insgesamt eingegangen ist: Homosexualität, innerlich erlebt und ausgelebt im Kosmos der Wagner'schen Klangdrogen.

Um 1900 war München die Hochburg des Wagnerismus schlechthin – und Thomas Mann warf sich begeistert in die Szene, verpasste keine Aufführung von „Tristan und Isolde“ im Hoftheater. Zweifellos stand diese „Tristan“-Manie in direkter Verbindung mit seinen damaligen Gefühlen für Paul Ehrenberg, einen Kunstmaler, den er bis zu seiner Heirat mit Katia Pringsheim regelmäßig traf. „Man kann die Liebe nicht stärker erleben“, schrieb er noch 1943 über Ehrenberg. Thomas Mann hat den „Tristan“ vielleicht sogar ein Stück weit verantwortlich für sein gleichgeschlechtliches Verlangen gemacht. Denn 1901 schrieb er diesbezüglich seinem Bruder Heinrich, „das Ganze“ sei „Metaphysik, Musik und Pubertätserotik“, er trage die „Idee vom ‚Wunderreich der Nacht‘ im Herzen“ – ein Zitat aus Wagners hochlibidinösem Werk. Bereits im Vorspiel hört man einen „langsam anschwellenden Orgasmus“ (Christian Thielemann), es gibt eine rund zwanzigminütige Schlafzimmerszene („O sink' hernieder, Nacht der Liebe“) – und weil das Paar das gemeinsame „Wunderreich der Nacht“ nie mehr verlassen will, aufgrund der Unmöglichkeit ihrer Liebe im realen Leben im Grunde auch nicht mehr verlassen kann, bleibt nur noch der Weg in den Tod. „Ertrinken, versinken – unbewusst, höchste Lust“, lauten Isolde letzte Worte. Ein Gipfelwerk der Romantik.

Thomas Mann tauchte in Wagners Musikdramen aber nicht nur als Sinnen-, sondern auch als Verstandesmensch ein. Das geistige Rüstzeug hierfür hatten ihm Nietzsches einschlägige Schriften vermittelt, die er seit den mittleren 1890er-Jahren regelrecht verschlang. Texte, in denen Nietzsche – ganz nach seinem Prinzip der „Philosophie mit dem Hammer“ – zunächst aus guten Gründen pro, später aus guten Gründen kontra Wagner argumentiert hatte. Womit er als erster jene Zerrissenheit durchdeklinierte, die das verdächtig verführerische, ungeheuer überwältigende Werk dieser höchst fragwürdigen, mitunter abstoßenden Per-

sönlichkeit fast unvermeidlich evoziert. Eine Zerrissenheit, die Leonard Bernstein später auf die schöne Formel brachte: „I hate Wagner, but I hate him on my knees.“

Die Begeisterung für den Musikdramatiker hat sich auch tief in Thomas Manns literarisches Schaffen eingegraben. So haben Wagners Werke nicht nur Plots inspiriert, sondern auch Erzählstrukturen und -techniken bestimmt. Sie dienten ihm also in multipler Hinsicht als Blaupausen für Novellen und Romane. Am offensichtlichsten von Wagner „geklaubt“ hat er das leitmotivische Verfahren. Bereits in den 1901 veröffentlichten *Buddenbrooks*, die Wagners „Ring“ hinterhergeschrieben sind, ist dies alles manifest.

## Zur Zeit von *Gladius Dei* lebte Thomas Mann mit Haut und Haaren im Wagner-Nietzsche-Ehrenberg-Kosmos

Kurzum: Zur Zeit von *Gladius Dei* lebte Thomas Mann mit Haut und Haaren im Wagner-Nietzsche-Ehrenberg-Kosmos. Und klopft man die Novelle daraufhin ab, fängt der Text sofort bedeutungsvoll zu klingen an. Die Parodie auf den Münchner Ästhetizismus basiert inhaltlich nämlich auf den späten Anti-Wagner-Schriften Nietzsches. „Wagner marschirt mit Trommeln und Pfeifen an der Spitze aller Künstler des Vortrags, der Darstellung, des Virtuositums“, liest man beispielsweise in *Der Fall Wagner*. Oder: „Ah dieser alte Zauberer! was hat er uns alles vorgemacht!“ Nietzsche spricht dort auch vom „Wasserdampf des Wagnerschen Ideals“ – und fixiert am Ende aus „Ingrimm, Sorge und Liebe zur Kunst“ noch drei Forderungen, von denen man fast glauben möchte, Thomas Mann habe sie beim Schreiben im Hinterkopf gehabt. Sie lauten: „Daß das Theater nicht Herr über die Künste wird. Daß der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird. Daß die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird.“ Somit darf man die Gleichung Hieronymus = Savonarola wohl getrost um ein = Nietzsche erweitern, zumal Nietzsche bei seiner beständigen „Umwertung aller Werte“ die „Götzen“ der Zeit ebenfalls auf den Scheiterhaufen warf – freilich nur verbal auf den der Geschichte.

Dass Wagner, wie ihn der späte Nietzsche sah, tatsächlich das verführerisch leuchtende Münchenbild inspiriert hat, macht ein knapper Hinweis auf sein Hauptwerk deutlich. „Junge Leute, die das Nothung-Motiv pfeifen und abends die Hintergründe des Modernen Schauspielhauses füllen“, heißt es, „wandern in der Universität und der Staatsbibliothek aus und ein.“ Denn Nothung ist bekanntlich das Schwert des Göttervaters Wotan aus Wagners „Ring“, also ebenfalls ein „Gladius Dei“ – womit Thomas Mann bereits im Titel die Wagner-Dimension versteckt hat. Und auch auf Nietzsche gibt es gleich zu Beginn der Novelle einen fast unmerklichen Verweis. Gemeint sind die „springenden Brunnen“, über die sich – wie über vieles mehr – „ein Himmel von blauer Seide“ spannt. Sie stammen aus Nietzsches „Nachtlied“ in *Also sprach Zarathustra*, das an die „Tristan“-Erotik erinnert: „Nacht ist es: nun reden lauter alle

springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. / Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden (...)“.

Thomas Mann scheint in der Novelle sogar den historischen Bruch der jahrelangen engen Freundschaft zwischen Nietzsche und Wagner verarbeitet zu haben. Denn wie im Fall von Hieronymus führten bei Nietzsche systemsprengende Worte im Tempel des Glaubens – seine erste (indirekte) Wagnerkritik von 1878 in *Menschliches, Allzumenschliches*, die er „klopfenden Herzens“ nach Bayreuth geschickt hatte – zur Exkommunikation.

Bereits in jener Zeit lag Nietzsches das Lieblingsziel all seiner folgenden, zunehmend härteren Wagner-Attacken in der Textfassung vor: das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“, in dem der „berühmteste erotische Künstler der bürgerlichen Welt“ (Theodor W. Adorno) sein persönliches Lebens-thema, die „Erlösung durch Liebe“ – Nietzsche nannte es böse „seine Noth um den Geschlechtstrieb“ – mithilfe einer Kunstreligion christlicher Prägung in eine „Erlösung von der Liebe“ transferierte. Anfangs hatte sich Nietzsche über den „Parsifal“ noch recht gemäßigt geäußert: „Geist der Gegenreformation; mir, der ich zu sehr an das Griechische, menschlich Allgemeine gewöhnt bin, ist Alles zu christlich“. Später schimpfte er über das „schwüle Kreischen“, das „wehrauchdüffelnde Sinne-Reizen“, das „zuckersüße Bimbambaumeln“, das „falsch verzückte Himmel Überhimmeln“ etc. pp.

Womit wir bei der ominösen „schwülen Madonna“ in Blütenzweigs Schaufenster wären – dem Dorn im Auge von Hieronymus = Savonarola = Nietzsche. Denn diese zwischen Heiliger Mutter und Dirne angesiedelte Figur ist im Ergebnis nichts anderes als die Transformation einer Maria lactans aus Savonarolas Zeiten in die sexualisierte christliche „Parsifal“-Welt. Einer Welt, in der übrigens auch jede Menge „verbotener“ Fantasien Platz haben. So befragt Kundry – eine „Büßerin in der Hülle des Zauberweibes“ (Thomas Mann) – Parsifal beispielsweise nach erotischen Mutter-Erlebnissen, wie sie auch im Madonnenbild angelegt sind: „Hörst du nicht noch ihrer Klage Ruf, wann spät und fern du geweilt? Hei! Was ihr das Lust und Lachen schuf, wann sie suchend dann dich erleit; wann dann ihr Arm dich wütend umschlang, ward dir es wohl gar beim Küssen bang?“ Und für homosexuelle Interpretationen hat seit jeher gesorgt, dass Parsifal den betörenden Blumenmädchen nicht erliegt, die ihn in Klingsors Zaubergarten aufs Heftigste umgarnen (Abb. S. 24). Kein Wunder also, dass Ludwig II. „Parsifal“ zitierte, wenn er seine gleichgeschlechtlichen Bedürfnisse unterdrücken wollte: „Stark ist der Zauber des Begehrenden, stärker der des Entsagenden.“

Vor diesem Hintergrund scheint klar, dass die beiden „in Kunst und Wissenschaft beschlagenen Jünglinge“ vor dem Madonnenbild nur Paul und Thomas heißen können. Zumal sie „mit Büchern unter dem Arm, die sie aus der Staatsbibliothek geholt hatten oder dorthin brachten“, zweifellos zu jenen Wagner-Fans gehören, die auf den Straßen Leitmotiv pfeifen und abends ins Theater gehen. Dass sie sich später tatsächlich zu einer Aufführung von *Mandragola* des Florentiner Savonarola-Gegners Nicolo Machiavelli verabredeten – einer frivolen, entfernt mit dem „Tristan“ verwandten Ménage-à-trois – passt perfekt ins Schema. Auch,



Friedrich Graetz (1842–1912), „Frou Frou Wagner“, Titelblatt von *Der Floh*, 1877, 45 x 29,7 cm

dass sie uns mitteilen, die fragliche, von der Pinakothek angekaufte „Mater amata“ sei das Werk eines Künstlers, der „schon zweimal beim Regenten zur Tafel war“ und „Karriere machen wird.“ Denn hier klingt der Wagner der Münchner Zeit von 1864/65 an, der bei Ludwig II. ein und aus ging, im Nationaltheater den „Tristan“ uraufführte und von nun an unter der Schirmherrschaft des Königs seine Festspielidee verwirklichte. Der Hinweis, der Maler habe „seine kleine Putzmacherin“ als Modell benutzt, deutet ebenfalls auf Wagner – der ein gewisses Faible für Crossdressing hatte und daher bei seiner Putzmacherin Bertha Goldwag Unsummen für gerüschte Seide- und Satin-gewänder in Rosatönen ausgab. Nachdem seine Briefe an sie 1877 in der *Neuen Freien Presse* geleaked worden waren, wurde er deshalb als „Frou Frou Wagner“ verspottet (Abb.).

Anhand einiger weniger Spuren, die Thomas Mann im Text gelegt hat, gelangt man also in eine reiche subkutane Erzähllandschaft, die aufs Engste mit ihm selbst verbunden ist – und daher sorgsam verborgen. „Ich vermag plötzlich die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann“, schrieb er 1897 vielsagend. In *Gladius Dei* hat Thomas Mann seine Geheimnisse nach dem Prinzip „Isar-Florenz“ verschlüsselt – und somit im Stile einer Chiffriermaschine an der Oberfläche einen Output um einen Bußprediger in München erzeugt, der am Ende rätselhaft ist und bleiben muss. Einschließlich der „Madonna“, die auf dieser Verrätselungsebene tatsächlich eine gedankliche Synthese aus „Madonna Litta“ und „Die Sünde“ sein könnte, wie Graham Dry zuletzt überzeugend dargelegt hat (s. KUA 20 / 2024, S. 26). Um was es aber geht und ging, ist der „verbotene“ Bereich dahinter: das ganz persönliche, wohl auch beängstigende Terrain, das der Mittzwanziger nur im Schutz dieser Maske, die fast schon einer Zerrissenheit gleicht, auf leisen Sohlen betreten konnte.

Stefan Weixler