

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Zwischen Sfumato und Weichzeichner : Dinge, Blicke und eine Poetik des Verschwommenen in Thomas Manns "Der Kleiderschrank" (mit einem Seitenblick auf Michael Blumes filmische Adaption "Heiligendamm")

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116811x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2019): Zwischen Sfumato und Weichzeichner : Dinge, Blicke und eine Poetik des Verschwommenen in Thomas Manns "Der Kleiderschrank" (mit einem Seitenblick auf Michael Blumes filmische Adaption "Heiligendamm"), in: Andrea Bartl und Franziska Bergmann (Hrsg.), Dinge im Werk Thomas Manns, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 31–53, doi: 10.30965/9783846764268_004.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Zwischen Sfumato und Weichzeichner

Dinge, Blicke und eine Poetik des Verschwommenen in Thomas Manns
Der Kleiderschrank (mit einem Seitenblick auf Michael Blumes filmische
Adaption *Heiligendamm*)

Ein – wie man später erfährt: todkranker – Mann namens Albrecht van der Qualen, der offensichtlich in guten finanziellen Verhältnissen lebt und wegen seines Reichtums wie auch wegen seiner Erkrankung keinem bürgerlichen Beruf nachgeht, steigt auf einer Reise von Berlin nach Florenz spontan in einer nicht näher bestimmbaren Kleinstadt irgendwo in Deutschland aus dem Zug. Er flaniert durch das Städtchen und mietet sich dann – ebenso spontan und fast willenlos – am Ortsrand zwei teilmöblierte Zimmer. Dort entdeckt er in einem Kleiderschrank ein rätselhaftes Wesen: eine nackte, schöne Frau, die ihm von nun an an mehreren Abenden erscheint und Geschichten erzählt. Manchmal hört er ihr ‚nur‘ zu, manchmal missbraucht er sie. Ist all das eine ‚reale‘ Begebenheit oder ein Traum? Das bleibt offen, ja unentscheidbar.

Diese real-surreal wirkende, ‚unerhörte Begebenheit‘ steht im Zentrum der Novelle *Der Kleiderschrank*, die der junge Thomas Mann zwischen dem 23. und dem 29. November 1898 sozusagen als eine Art künstlerische Auszeit vom Schreiben an den *Buddenbrooks* verfasste.¹ Ja, die phantastischen Elemente des *Kleiderschranks* können gar als experimentelles Gegenstück zur realistischen Erzählweise der *Buddenbrooks*² gelten. Eine erste Fassung der Novelle erschien (mit dem Untertitel „Eine Geschichte voller Räthsel“) ³ am 10. Juni 1899 in der *Neuen Deutschen Rundschau*, eine zweite, leicht gekürzte Fassung (ohne Untertitel) 1903 im Novellenband *Tristan*.⁴ Die Forschung hat sich – selbst wenn in

1 Terence J. Reed (unter Mitarbeit von Malte Herwig): *Der Kleiderschrank*. [Kommentar.] In: Thomas Mann: Frühe Erzählungen. 1893-1912. Kommentar. Frankfurt am Main 2004 (= Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 2.2), S. 89-95, hier S. 89.

2 Reed / Herwig stellen die (möglicherweise revisionsbedürftige?) These auf, dass solch phantastisches Erzählen bzw. Okkult-Mystisches bei Thomas Mann eher selten sei und nur noch zweimal sonst überhaupt im Gesamtwerk (dem Séance-Kapitel des *Zauberberg* und dem Teufelsgespräch des *Doktor Faustus*) auftrete. Ebd., S. 89.

3 Ebd., S. 92.

4 Ebd., S. 90. Zum Publikationskontext der *Neuen Deutschen Rundschau* vgl. auch Monika Dimpfl: Wirklichkeitsmodelle als Bezugssysteme literarischer Verständigung in Josef Ruedersers *Das Gansjung* und Thomas Manns *Der Kleiderschrank*. In: Günter Häntzschel / John

den vergangenen Jahren einige Einzelwürdigungen erschienen – bis heute vergleichsweise selten mit diesem frühen Text Thomas Manns beschäftigt und zumeist „die Ausnahmestellung des *Kleiderschrank* in Thomas Manns Oeuvre“ betont.⁵ Doch trifft das zu? Zeigt nicht vielmehr dieser – auf den ersten Blick für Thomas Manns ‚realistisches‘ Erzählen so ‚untypische‘ – Text eine Poetik des Verschwommenen, der unscharfen, ineinanderfließenden Konturen und verwischten Abgrenzungen, auf, die doch für Thomas Manns sich entwickelnde, bis ins Spätwerk hinein relativ konstante Ästhetik repräsentativer ist, als gemeinhin angenommen? Zumindest für jenes ding-orientierte Schreiben, das Thomas Manns Oeuvre durchzieht, kann *Der Kleiderschrank* Repräsentanz beanspruchen, treibt dieses vielleicht gar auf die Spitze. Der Text ist nämlich nicht nur von seinem titelgebenden Objekt (Kleiderschrank), sondern von einer – selbst für das ding-affine Schreiben Thomas Manns auffällig großen – Vielzahl an Dingmotiven bestimmt. Hier findet sich ein Ding-Repertoire, das das ganze Frühwerk Thomas Manns bis hin zum *Zauberberg* charakteristisch prägen wird – und das im Folgenden knapp skizziert sei.

1 Der Blick auf Materielles: Dinge in Thomas Manns Novelle *Der Kleiderschrank*

Neben knappen Schilderungen der Eisenbahn, weniger architektonischer Elemente, von Kleidungsstücken⁶ und Nahrungsmitteln⁷ sind es vor allem

Ormrod / Karl N. Renner (Hg., im Auftrag der Münchener Forschergruppe „Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770-1900“): *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Einzelstudien.* [Bd. 1.] Tübingen 1985 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 13), S. 97-121, hier S. 97-101.

5 Reed / Herwig, Kommentar, S. 90.

6 Neben weiteren Kleidungsstücken, von denen gleich im Abschnitt zur Farbgebung der Objekte genauer die Rede sein wird, fällt hier natürlich besonders van der Qualens Wintermantel mit Samtkragen (K 194) ins Auge, der leitmotivisch den Text durchzieht und an das Mantelmotiv von Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* erinnert. Nicht zuletzt wird dadurch ein Prätext aufgerufen, der ebenso wie *Der Kleiderschrank* zwischen realistischem und romantischem Schreiben changiert.

7 Das Gesamtwerk Thomas Manns ist immer wieder von Essensdarstellungen durchsetzt. Auch in *Der Kleiderschrank* wird das Essen der Hauptfigur ausgiebig geschildert, obwohl all diese Details keinen direkten Bezug zur Handlung des Textes haben. Die Speisenfolge ist hier wohl als Realismus-Anker inmitten des phantastischen Geschehens, zudem als retardierendes Moment vor dem ersten Kontakt mit der Kleiderschrank-Frau funktionalisiert. Die verzehrten Nahrungsmittel zeigen des Weiteren van der Qualens materiellen Reichtum und seine Sehnsucht nach Leben(sgenuss); die Tischwahl im Restaurant betont seine Weltabgewandtheit und Isolation („indem er aller Welt den Rücken zuwandte“, K 200).

Beschreibungen des Interieurs, d. h. von Möbeln und Lampen, die den Text zahlreich und wiederholt durchziehen. Sie werden zudem mit Motivik aus den Bereichen Farben und Metalle (in Bezug auf Optik und Materialität) verbunden. All diese Dinge, ihre Farben und Konsistenz generieren eine spezifische semantische Ambivalenz, ja sind in einer Zwischenzone zwischen Realistik und Phantastik, zwischen Alltag und Traum angesiedelt. Zudem sind all diese Dingmotive dezidiert visuell – malerisch, fotografisch, filmisch – inszeniert und begründen eine Poetik des Blickes, genauer: der optischen Unschärfe, und damit ein visuelles Erzählen, das die Grenzen zu anderen visuellen Medien (eben Malerei, Skulptur, Fotografie und frühe filmische Formen) überschreitet und auch diesbezüglich eine hybride Ästhetik zwischen den künstlerischen bzw. medialen Bereichen herstellt. Das soll nun anhand der Betrachtung von Dingen in diesem Text belegt und vertieft werden.

Lichtobjekte: Folgt man den lichtspendenden Gegenständen durch den Text, so nimmt deren Lichtstärke zunehmend ab. Die Lichtobjekte installieren eine Zwischenzone von Helligkeit und Dunkelheit, in der das Sehen durch schummerig-verunklarte Dämmerbeleuchtung mehr und mehr erschwert wird. Nach Erwähnung von elektrischer Bogenlampe, Gaslicht, Petroleumlampe und Kerze (K 196, 198, 199, 200 etc.)⁸ berichtet der Erzähler gar, wie van der Qualen schließlich nur mithilfe des spärlichen Lichts eines „Zündhölzchen[s]“ durch die völlige Dunkelheit des Spukhauses (K 200) tappt. Dies ist zwar keine strikte chronologische Linie, sondern die unterschiedlichen Beleuchtungssituationen wechseln im Text (so betritt van der Qualen auch zwischendurch ein hell „erleuchtetes Restaurant“, K 200), aber doch betonen diese häufigen Erwähnungen von (nur dämmerig die Szenerie ausleuchtenden) Lichtobjekten, dass das Sehen nach Außen und damit die klare, rationale Erfassung der Umwelt gehemmt wird und dass sich ein anderes Sehen, der neo-romantische, psychoanalytische Blick nach Innen, ins Dunkel des Unbewussten entwickelt. Baßler betont auch die regressive Komponente dieser Abfolge von Leuchtmitteln in Bezug auf technischen Fortschritt – oder hier eher Rückschritt: „In einer sorgsam komponierten Folge von der elektrischen Bogenlampe zur Gaslaterne,

8 Alle Zitate aus *Der Kleiderschrank* werden im Folgenden im Fließtext mit der Sigle K und Seitenzahl wiedergegeben; sie beziehen sich auf diese Ausgabe: Thomas Mann: *Der Kleiderschrank*. In: Thomas Mann: *Frühe Erzählungen. 1893-1912*. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt am Main 2004 (= Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hg. von Heinrich Detering u. a. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH, Zürich, Bd. 2.1), S. 193-203. – Generell werden im Folgenden alle Zitate Thomas Manns aus dieser Ausgabe, der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* und ihren Text- sowie Kommentarbänden, nachgewiesen – mit dem Kürzel GkFA und Band- sowie Seitenzahl.

Petroleumlampe und schließlich Kerze verfolgt der Text den Weg aus dem industriellen Zeitalter zurück ins Archaische, aus der städtischen Öffentlichkeit in die private Innerlichkeit.“⁹

Farben: Mit der Motivik des Lichts korrespondiert eine differenziert komponierte Motivik der Farben. Neben Weiß, Schwarz und Grau als unbunte Farben, in denen sich die eben skizzierte Leitmotivik von Licht, Dunkelheit und Dämmerung fortführt, eröffnet der Text eine Farbpalette der gedeckten, dunkel abgetönten Farben (Dunkelbraun, dunkles Gelb, Mattlila),¹⁰ mit einer Ausnahme: leuchtendes Rot. Diese vor allem dunkle Farbgebung mit hellen Kontrastakzenten (rot, weiß) spiegelt die Todesverfallenheit van der Qualens und seine punktuell erfüllte Suche nach Leben sowie die generelle Verunklärung und Ambivalenz vieler Textelemente. Zudem verbindet die Farbgebung auf phantastische Weise die Figuren und Objekte und löst die Grenze zwischen Subjekt und Objekt irritierend auf.

Dunkelbraun sind der Mantel van der Qualens (K 194), die „Stubenthüren“ der Pension / Wohnung (K 198), die Diele im Zimmer (K 198), v. a. der Kleiderschrank dort (K 199) und die Haare der Frau im Schrank (K 201). Die Farbe Dunkelbraun verbindet daher van der Qualen mit dem Pensionszimmer, dem Kleiderschrank und der Frau darin. Einerseits zeigt sich dabei die geheimnisvolle Bindung van der Qualens an das (scheinbar zufällig entdeckte) Pensionszimmer als seine eigentliche ‚Heimat‘, andererseits wird die Subjekt / Objekt-Grenze auf verstörende Weise aufgelöst.¹¹ Van der Qualen und die Frau

9 Moritz Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank*. In: Alexander Honold / Niels Werber (Hg.): *Deconstructing Thomas Mann*. Heidelberg 2012 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 167), S. 15-27, hier S. 22.

10 Mattlila ist im Text nur ein einziges Objekt (die Haubenschleife der Pensionswirtin, K 198), das dadurch irritierend als Solitär heraussticht (alle anderen Farben beziehen sich leitmotivisch auf mehrere Objekte / Figuren und verbinden diese), aber in die abgetöndüstere Farbpalette durchaus passt.

11 Diese Struktur der Verlebendigung der Dinge und der Verdinglichung oder auch Animalisierung von Menschen durchzieht die ganze Novelle. Schon die Lokomotive ganz zu Beginn des Textes wird wie ein Tier geschildert: „Die Lokomotive gab mehrere Laute von sich, nieste und kollerte ein wenig, schwieg dann und verhielt sich still; aber nur wie ein Pferd stillsteht, das bebend die Hufe hebt, die Ohren bewegt und gierig auf das Zeichen zum Anziehen wartet“ (K 193). Dagegen wirken die Frau am Bahnhof wie ein Insekt („einem Käfer [gleich], der auf den Rücken gefallen ist“, K 194) und die Wirtsfrau wie eine Pflanze, jedenfalls scheint (in metaphorischer Darstellung einer Schuppenflechte) ein „Moosgewächs an ihrer Stirn“ (K 199) zu wachsen. Zur Vergleichsebene der Natur für Mensch und Technik in der Erzählung vgl. auch mit anderem Erkenntnisfokus Dimpfl, S. 103.

erscheinen ebenso objektartig wie das Zimmer und der Kleiderschrank wirkt surreal verlebendigt.

Ähnliches lässt sich über die Korrelation der gelben ‚Objekte‘ sagen: der Teint van der Qualens (K 194), der Außenwandanstrich des Pensionshauses (K 197), die Wandverkleidung des Mietzimmers (K 198) etc. Sind nicht alle Fassaden (die Außen- und Innenwände) ähnlich gelb wie van der Qualens Gesicht – und wird van der Qualens Gesicht damit nicht zur objekthaften Fassade, die auf phantastische Weise mit dem Extérieur wie Intérieur korrespondiert?

Tiefschwarz sind die Augen van der Qualens (K 194), das Kleid der Pensionswirtin (K 198) und auch die Augen der Frau im Schrank (K 201). Erneut stellt sich eine geheimnisvolle Korrespondenz dieser drei Figuren her, die fast wie eine phantastische Spaltung eines Ichs in drei Teil-Ichs wirkt bzw. die Wirtin und die Frau im Schrank als Ich-Abspaltungen van der Qualens zu erkennen gibt. Deutlich wandelt der Text hier in Spuren der Romantik, zumal die Verbindung der drei Figuren in einer Todesverfallenheit¹² liegt: Die tiefe Schwärze der Augen van der Qualens wird vom Erzähler als Signum der tödlichen Krankheit interpretiert (K 194) und auch die beiden Frauenfiguren wirken wie Abkömmlinge eines Totenreichs, wie sie der Text zudem mit Mythen wie einem styx-artigen Fluss und einer Charon-Figur (K 196) aufruft.¹³ Auch die unbunten Farben Weiß (die Hand der Wirtin, der Vorhang und die Tür des Zimmers, K 198) sowie Grau (die Stoffrückwand des Kleiderschranks, K 200, und der Anzug van der Qualens, K 201) stellen eine (un-)heimliche Verbindung van der Qualens mit dem Pensionszimmer bzw. Kleiderschrank her und verwischen die Grenze von Mensch und Ding, Subjekt und Objekt. Diese farbliche Analogisierung van der Qualens mit dem Zimmer und dem Kleiderschrank weist das

12 In diesem Konnex aus Tod, Eros, Kunst, Außenseitertum eröffnet sich darüber hinaus ein typischer Diskurs und Figurentyp der Jahrhundertwende: der Dandy, Décadent, dilettantische Künstler und Ästhet. Vgl. Claudia Lieb: Der Kleiderschrank (1899). In: Andreas Blödorn / Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 99-101, hier S. 101. – Van der Qualen entspricht in vielem dem Typus des körperlich geschwächten, überfeinerten Décadents, der als distanzierter Beobachter (wie Tonio Kröger all die Hans Hansens und Inge Holms dieser Welt) das Leben betrachtet, aber an diesem keinen direkten Anteil haben kann (vgl. die Szene am Bahnhof, K 194). Auch eine gewisse Haltlosigkeit (K 197) und radikale Unbehaustheit (K 197) weisen van der Qualen als solche Figur aus, die übrigens neben Thomas Manns Frühwerk auch das Heinrich Manns bestimmt (vgl. etwa die Novellen *Haltlos*, *Das Wunderbare* etc.). Vgl. zu den Dingmotiven in Heinrich Manns Novellistik auch: Andrea Bartl: Schmuckobjekt, Souvenir, Fetisch. Zur Funktion und Ästhetik von Gegenständen im Frühwerk Heinrich Manns, exemplarisch erläutert an der Novelle *Die Gemme*. In: Heinrich Mann-Jahrbuch. Jg. 33 (2015), S. 149-163.

13 Vgl. Reed / Herwig, Kommentar, S. 93.

spezifische Zimmer als seinen passenden Lebensraum, vielleicht gar als Veräußerlichung seines ‚Innenraums‘ aus; sie verdinglicht zudem den Menschen van der Qualen und vermenschlicht auf phantastische, unheimliche Weise die Dinge.

Wie erwähnt, sticht eine Farbe aus dem düsteren Setting heraus: das leuchtende Rot, das Reste des Lebens in einer dem Tode verfallenen Sphäre aufscheinen lässt. Erneut bindet es aber van der Qualen und das Pensionszimmer auf beunruhigende Weise aneinander: Van der Qualens Handtasche und Reisedecke (K 195) sind ebenso rot wie die Rohrstühle (K 198)¹⁴ und Teile des Bettes (K 201) in jenem Zimmer. In dem zweimal erwähnten Vergleich der roten Stühle vor der weißen Wand mit „Erdbeeren“ und „Schlagsahne“ (K 199 und 201) werden zudem die Bereiche ‚Möbel‘ (hart, groß, nicht essbar) und ‚Nahrungsmittel‘ (weich, klein, essbar) humoristisch wie auch irritierend-grotesk¹⁵ verbunden – eine neuerliche Grenzüberschreitung.

Metalle: Manche Objekte werden in ihrer Farbigkeit oder in ihrer vermuteten Stofflichkeit vom Erzähler mit Metallen verglichen. Der Klingelknopf der Tür (K 198) der Pension ist aus Messing, einer kostengünstigen Legierung, und drückt damit – neben dem niedrigen sozialen Status des ganzen Hauses – eine gewisse Unreinheit aus. Van der Qualen selbst wird interessanterweise ausschließlich mit so genannten Übergangsmetallen assoziiert: Silber (sein Regenschirm, K 195) und Nickel (sein Etui, K 199), was neuerlich seine transitorische Existenz (zwischen Leben und Tod, Wachbewusstsein und Traum) betont. Aus dem geheimnisvollen, unbetrebbaren Nebenraum, aus dem die Frau über den Kleiderschrank in van der Qualens Zimmer zu kommen scheint, glaubt van der Qualen Geräusche zu vernehmen, die er wiederum mit Über-

14 Hierbei handelt es sich um einen spielerisch eingesetzten, autobiographischen Bezug zu ähnlichen rotlackierten Korbesseln, die Thomas Mann zeitgleich in seiner eigenen Schwabinger Bohème-Wohnung an der Marktstraße in München hatte. Auch ein ähnlicher Kleiderschrank mit Rupfenbespannung statt einer Rückwand soll damals laut Viktor Mann im Besitz Thomas Manns gewesen sein. Vgl. Belegstellen dazu bei Reed / Herwig, Kommentar, S. 89, und Lieb, S. 99. – Im Erstdruck war die Passage der Zimmer-Schilderung übrigens noch länger (vgl. Reed / Herwig, Kommentar, S. 95f.) und das Zimmer noch reicher an Möbeln und Farbhinweisen, es dominierte aber auch dort die skizzierte Farbpalette mit Braun, Schwarz, Weiß, Rot.

15 Vgl. generell zu Komisierungsverfahren des Textes auch den Selbstkommentar Thomas Manns, der in einem Brief an Kurt Martens vom 15.11.1899 betonte, dass der Text „grotesk und galgenhumoristisch wirken“ und zum Lachen anregen solle (GkFA Bd. 21, S. 111, und Reed / Herwig, Kommentar, S. 91). Neben grotesken Elementen fallen diesbezüglich insbesondere karikaturistische und hyperbolische Stilmittel zur Komisierung auf (z. B. die Übertreibung, die Dame am Bahnhof schleppe „mit unendlich besorgtem Gesicht eine centnerschwere Reisetasche“, K 193).

gangsmetallen in Verbindung bringt: Er beschreibt „einen leisen, hellen, metallischen Ton“ von dort, „[w]ie wenn ein goldener Ring in ein silbernes Becken fällt“ (K 200). Die Erwähnung von Silber verbindet wiederum van der Qualen mit dem Zimmer, zugleich werden darin märchenhafte Elemente aufgerufen, die auch in der Synästhesie (das Hören des eher visuell wahrnehmbaren Silbers und Goldes) als Nukleus romantischer Ästhetik gipfeln. Die Erwähnung von Gold und Silber deutet zudem, so Franziska Bergmann, „einen alchimistischen Motivkomplex“ an.¹⁶ Wichtig bei all diesen romantisch-phantastischen Elementen ist zudem, dass sie auf reiner Interpretation beruhen: Weder der Erzähler noch die Figur van der Qualen wissen, was sich im Nebenzimmer befindet; die Erklärung des Geräusches mit dem Aufeinandertreffen von Gold und Silber ist eine Interpretation – und damit als Produkt der Phantasie, als literarische Erzählung markiert. Van der Qualen betritt in dieser Erzählung eine Welt des Todes, des Eros, des Unbewussten, der künstlerischen Phantasie, der literarischen Imagination.

Möbel: Die Thematik des (gestörten, anderen) Sehens nimmt auch die dominante Spiegel- und Fenstermotivik des Textes (mit durchaus Bezug zur literarischen Romantik¹⁷ und ihrer Problematik der nur perspektivischen Wahrnehmbarkeit der Welt und der Selbstbespiegelung und Ich-Dissoziation) wieder auf. Das beginnt beim Fensterblick aus dem Zug zu Beginn (K 193) und führt sich fort in der Beschreibung des Pensionshauses mit seinen undurchsichtigen „Spiegel-Fensterscheiben“ (K 197, 200) bzw. „Milchglasscheiben“ (K 197). Auch in van der Qualens Zimmer werden Fenster und Spiegel (K 198f.) leitmotivisch erwähnt.

Das Bett und der Sessel in van der Qualens Mietzimmer verkörpern den Rückzug des Protagonisten ins Innere, Unbewusste, erotisch Triebhafte, sind diese Möbelstücke des müßiggängerischen Ruhens, des Träumens und der Erotik doch geradezu Gegenbilder zum ökonomisch-leistungsbezogenen, beruflichen Diskurs eines bürgerlichen Alltags draußen.¹⁸ Bevor van der Qualen

16 Franziska Bergmann: Poetik der Unbestimmtheit. Eine *queer*-theoretische Lektüre von Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Rätsel*. In: Stefan Börnchen / Georg Mein / Gary Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. München / Paderborn 2012, S. 81-93, hier S. 90.

17 Claudia Lieb sieht darin insbesondere einen intertextuellen Bezug zu E. T. A. Hoffmann, vgl. Lieb, S. 100, und Claudia Lieb / Arno Meteling: E. T. A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*. In: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch. Jg. 11 (2003), S. 34-59, hier S. 52f.

18 Letzteren, die ökonomisch-kapitalistische Arbeitswelt, betrachtet van der Qualen als distanzierter Außenseiter mit Unverständnis, aber durchaus auch mit dem wehmütigen Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit: „[Ich] bin so allein und fremd wie es mutmaßlich noch kein Mensch gewesen ist. Ich habe kein Geschäft und kein Ziel“ (K 197).

die geheimnisvolle, erotische Frau erscheint, sitzt er des Nachts „im Armstuhle“ (K 201) und berauscht sich mit Cigarre und Cognac; aus diesem Zwischenbewusstsein zwischen Wachen und Träumen, Nüchternheit und Rausch erwächst – ähnlich wie in Thomas Manns frühem Text *Vision*¹⁹ – die Imagination der Kleiderschrank-Frau.

Ein weiterer dominanter Einrichtungsgegenstand dieses an sich aber eher spärlich möblierten Zimmers ist der Schreibtisch, der als poetologisch stark aufgeladenes Möbel eine Selbstreflexion über das eigene literarische Schreiben eröffnet²⁰ und mit dem Motiv des Erzählens durch die Kleiderschrank-Frau bzw. der Erzählung in der Erzählung korrespondiert. Auch der Kleiderschrank selbst ruft eine solche selbstkritische Reflexion über die Literatur und Kunst auf. Von außen besehen ist er ein „solide[s] Möbel“, aber der Blick ins Innere zeigt: Er hat keine hölzerne Rückwand, sondern nur eine aus Stoff, genauer aus „harte[m] gewöhnliche[m] Rupfenzeug“ (K 200). Der Kleiderschrank entpuppt sich daher als Illusion und „Täuschung“ (K 200), es gibt eine Diskrepanz zwischen äußerer Fassade und Innerem. Seine Beschreibung evoziert zudem die Bereiche (Schmieren-)Theater, Zauberspiel, Variété, „Guckkastenbühne“,²¹ möglicherweise auch die Frühgeschichte der Filmvorführung.²² Diese (scheinhafte, täuschende) Theatralität wird natürlich von dem verstärkt, was der erstaunte von der Qualen im Inneren des Kleiderschranks entdeckt.

2 Der voyeuristische Blick: Eine Figur im Kleiderschrank

Die eben skizzierte grenzüberschreitend-phantastische und darin durchaus groteske Verbindung von Mensch und Ding potenziert sich geradezu in dem titelgebenden Kleiderschrank und dem ihm innewohnenden Wesen. Der Schrank selbst wird mit seiner durchlässigen Rückwand, die ins Nachbarzimmer zu führen scheint, und seiner Topographie zwischen Innen und Außen, zwischen „herein“ und „heraus“ (K 202) zum Transitort. Er erhält „Schleusen-

19 In *Vision* entwickelt – ähnlich wie hier in dieser Szene – eine männliche Figur im Armstuhl bei Zigarettenrauch und im Zwischenbewusstsein des Wachens und Träumens die erotische Vision einer beehrten Frau bzw. von deren Hand. Zur Parallele von *Vision* und *Der Kleiderschrank* vgl. generell auch Elisabeth Galvan: *Der Kleiderschrank* und seine Folgen. In: Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 24 (2011), S. 119-132, hier S. 119.

20 Lieb, S. 101.

21 Bergmann, S. 91.

22 Lieb / Meteling, S. 55.

charakter“²³ und erinnert damit auch an den Bahnhof zu Beginn des Textes. Beide Orte fungieren trotz ihrer Gegensätzlichkeit – hier der weitläufige, öffentliche Bahnhof, dort der enge, private Kleiderschrank – gleichermaßen als „Passage[n]“ bzw. „Portale“²⁴ in eine andere, fremde Sphäre. Sie umschließen kreisförmig das Geschehen und komprimieren, ja potenzieren die gesamte erzählerische ‚Unschärfe‘ und ‚Verschwommenheit‘ des Textes.

Das Wesen, das van der Qualen in diesem Schrank vorfindet, ist ähnlich schwer zu kategorisieren und scheint zudem mit dem Ding, dem Schrank, verbunden. Die Körperhaltung affiziert die (zunehmend als weiblich beschriebene) Figur im Schrank an denselben: „Sie war ganz nackt und hielt den einen ihrer schmalen, zarten Arme empor, indem sie mit dem Zeigefinger einen Haken an der Decke des Schrankes umfaßte“ (K 201). Diese rätselhafte Pose erinnert zum einen an eine (hier ekphrastisch beschriebene) erotische Skulptur oder ein Pin-up-Foto, worauf gleich noch näher einzugehen sein wird. Zum anderen verschränkt diese langgestreckte Geste aber ‚Mensch‘ (bzw. das menschenähnliche Spukwesen) und ‚Ding‘ (den Kleiderschrank), wirkt doch die Frau wie ein Teil des Schrankes oder scheint in grotesker Inszenierung darin fast wie ein Stück Fleisch am Haken zu hängen.

Die ‚Bewohnerin‘ des Schrankes ist zudem ihrerseits auf geisterhaft-mystische Weise unbestimmt. Der Erzähler führt sie zunächst nur als „eine Gestalt, ein Wesen“ (K 201) ein – ohne nähere Geschlechtszuschreibung. Franziska Bergmann hat auf „die Ambivalenz der Geschlechtsidentität der Figur im Kleiderschrank“ aufmerksam gemacht²⁵ und sie argumentativ in eine Reihe intertextueller und intermedialer Referenzen auf androgyne Darstellungen in Bildender Kunst und Literatur gestellt, an die das Wesen gemahnt.²⁶ Dies ist wichtig und festzuhalten, gerade wenn man nun verfolgt, wie der Erzähler und van der Qualen die Figur im Schrank weiterhin wahrnehmen. Denn im späteren Textverlauf erscheint die Figur doch als Frau und wird zum erotischen Phantasma van der Qualens. Mit dem Aussteigen aus dem Zug begibt sich van der Qualen in eine weibliche Sphäre, in dem Sinne, dass er nur noch mit Frauenfiguren zu tun hat,²⁷ die möglicherweise – wie in romantischen Novellen – als märchenhaft miteinander verbundene, kaleidoskopartige Aufspaltungen eines größeren Ganzen zu interpretieren sind: die Frau am Bahnhof, die Pensionswirtin, schließlich die Frau im Kleiderschrank.

23 Lieb, S. 100.

24 Ebd.

25 Bergmann, S. 81.

26 Ebd., S. 88f.

27 Dimpfl, S. 112f.

Letzterer – dem zunächst geschlechtslos eingeführten „Wesen“ – schreibt der Erzähler rasch stereotypisch weibliche Attribute zu, die stark an *gender*-besetzte Stilkonventionen aus Petrarkismus und Romantik, zudem an verbreitete Frauenbilder des Jugendstil und Fin de siècle erinnern: Die Frau wird attribuiert als „so hold“, „so süß“, mit „Liebreiz“, als kindlich („Kinderschultern“, K 201) – und erinnert hier an Frauendarstellungen der (Neo-)Romantik. Typisch petrarkistisch ist hingegen die Wahrnehmung der Frau. In topisch-fester Blickführung wird der Körper der Frau gemustert – von oben (dem emporgestreckten Arm) bis unten (den „Fersen“, K 201). Der Blick ergreift (und hier wird in typischer Tradition erotischer Dichtung der *visus* zum *tactus*, der Blick fast zur körperlichen Berührung) nach petrarkistischem Muster topische erotische Zonen des weiblichen Körpers: Haar, Schulter, Augen, Mund/Lippen, Stirn. Hinzu tritt noch ein anderer Bereich, der dieser Beschreibung hochartifiziiell unterlegt ist: Malerei, Skulptur, Akt-Fotografie. Die Frau im Schrank nimmt bei ihrem ersten Erscheinen und auch in späteren Szenen Maler-Posen ein, sie steht dem Augen-Maler van der Qualen als Aktmodell, was ekphrastisch vom Erzähler beschrieben bzw. mit Worten gemalt (K 202) wird. Neben dem Topos des Malers und seines Modells ist aber dieser Szene auch die erotische Fotografie, und damit ein modernes visuelles Medium, mit überblendet. Hier wird neuerlich das schon in Bezug auf die Dingmotive beobachtete visuelle Erzählen des Textes erkenntlich.

In welchem Verhältnis steht van der Qualen zu dieser Frau? Wie gestaltet sich beider Kontakt? Welche Rolle spielt der Erzähler²⁸ dabei? – Der Kontakt der drei Figuren (van der Qualen, die Frau im Schrank, die Erzählerfigur) miteinander läuft über zwei Kommunikationswege: a) Blicke (deren Wahrnehmungen ekphrastisch beschrieben werden und damit Literatur und visuelle Medien wie Malerei, Skulptur, Fotografie und Film verbinden) und b) (künstlerisch-erzählende) Worte.

Zu a), den Blicken: Wie oben erläutert, blickt van der Qualen (zusammen mit dem Erzähler) die Frau zunächst genau an, er mustert ihren nackten Körper und berührt diesen geradezu mit seinen Blicken. Der Erzähler tut es ihm gleich – und wir als Leser/innen mit ihm. Die Blicke der Frau erscheinen jedoch rätselhaft verschwommen: Ihre Augen, „ohne Ausdruck, unergründlich und stumm“, sind zwar „auf ihn [= van der Qualen] gerichtet, aber ohne Halt

28 Der Erzähler ist im Text als eigenständige, von van der Qualen getrennte Figur wahrzunehmen, die jedoch in ihrer Haltung zum Protagonisten fluide changiert bzw. immer wieder gängige Grenzen überschreitet (von Textstrategien der Verunklarung wird später noch die Rede sein; diese gehört dazu): Mal steht er in personaler Erzählsituation nahe an van der Qualen, mal betrachtet er ihn distanziert von außen, mal schließt er sich mit van der Qualen und uns Leser/inne/n zu einer Gemeinschaft zusammen (K 193) etc.

und Ziel, verschwommen und als sähen sie ihn nicht“ (K 202). Dieser verschwommene Blick, der eher nach Innen als nach Außen gerichtet ist und etwas Surreal-Traumartiges hat, ‚färbt‘ auch auf van der Qualen ab, der nun seine visuelle Wahrnehmung in ähnlicher Weise in den Grenzbereich von Innen und Außen, von Wachen und Träumen führt: „seine Augen waren halb geschlossen“ (K 202).

Wer freilich den Blick noch nicht abgewandt hat und interessanterweise *beide* Figuren (van der Qualen und die Frau im Kleiderschrank) genau betrachtet, ist der Erzähler, denn kurz nach der ekphrastischen und petrarkistisch-begehrlichen Schilderung des (skulptural inszenierten) Frauenkörpers findet sich eine parallele Szene, in der der Erzähler den – inzwischen zur Skulptur erstarrten – van der Qualen ekphrastisch (und begehrend?) in seiner Körperpose schildert: „Er war in sitzender Haltung auf den Bettrand gesunken. Der Überzieher lag auf seinen Knien, und seine zusammengelegten Hände ruhten darauf. Sein Mund stand ein wenig geöffnet, und seine Augen waren halb geschlossen“ (K 202). Diese Analogie der beiden Blicke des Erzählers auf den weiblichen Körper des Schrank-Wesens und auf den männlichen Körper van der Qualens lässt sich mehrfach interpretieren: Sie stiftet zum ersten eine geheime ‚Verwandtschaft‘ zwischen van der Qualen und der Frau im Schrank, die ohnehin in einer psychoanalytischen Lesart des Textes als „eine[] feminine[] Ich-Abspaltung“ van der Qualens²⁹ zu deuten wäre. Zum zweiten zeigt sich hier die zunehmende Erstarrung, Leblosigkeit van der Qualens, der sich in dieser Zwischenwelt zwischen Leben und Tod zwar vom Leben (in Gestalt der nackten Frau im Schrank) affiziert fühlt, aber doch dadurch – in typischer Erzählweise des *Fin de siècle* – weiter geschwächt wird und sich als Todkranker dem Sterben annähert. Vor allem aber ist es zum dritten interessant, dass der Erzähler beide – die Frau im Schrank und den Mann auf dem Bett davor – gleichermaßen anblickt, mit Blicken berührt. Hier zeigt sich eine Auflösung heterosexueller Muster des Begehrens und der Geschlechtszuschreibungen hin zu einer bisexuell-triangularen Begehrensstruktur und einer androgynen Verbindung männlicher und weiblicher *Gender*-Zuschreibungen, die auf ähnliche Verfahren in anderen Texten Thomas Manns (z. B. Hans Castorps ineinander verwobenes Begehren für Pribislav Hippe und Clawdia Chauchat) vorausweist. Zudem greift dieser – das gesellschaftlich als Norm vorgegebene heterosexuelle Begehren und bipolare Geschlechtermodell subversiv unterwandernde – Blickverlauf auch auf die Leser/innen aus: Wir blicken durch die Augen des Erzählers begehrlich auf *beide* Geschlechter. Zum vierten offenbart sich in dieser dominanten Blickführung des Textes erneut das intermediale,

visuelle Erzählen, das visuelle Wahrnehmung und visuelle Medien wie Fotografie, Malerei, Skulptur und Film³⁰ literarisch umsetzt bzw. in die Wort-Erzählung integriert.³¹

Eine solche Poetik des Visuellen ist, vielleicht noch dominanter als die ebenfalls häufig aufgegriffene Thematik des Hörens bzw. eine mögliche Poetik des Auditiven, für Thomas Manns Gesamtwerk charakteristisch und zeigt sich *in nuce* bereits in dieser frühen Erzählung. Hier in *Der Kleiderschrank* wird die Nähe zu Fotografie und Malerei jedoch auch genutzt, um die Verunklarung von Konturen und Kategorisierungen, die der Text inhaltlich so grundlegend unternimmt, formal weiter auszubauen: Analog zur „in Fotografie und Malerei gepflegte[n] Ästhetik der Unschärfe“ findet sich in dieser Novelle als „sprachliches Pendant die rhetorische *obscuritas* (Verdunkelung)“.³² Das für Thomas Manns Gesamtwerk meines Erachtens konstitutive visuelle Erzählen wird hier – auf ebenfalls für mehrere Texte dieses Autors typische Weise – zu einem kunstvollen narrativen *Sfumato* variiert.

Damit zu b), den Worten: Van der Qualens Kontaktaufnahme mit der Frau im Schrank führt zunächst über Worte, konkret: Er versucht etwas unbeholfen und überfordert mit gesellschaftlich sanktionierten Höflichkeitsformeln (etwa der konventionelle Anrede „Sie“, K 202) auf die ungewöhnliche Situation zu reagieren. Die Frau schert jedoch aus dieser Sprechnorm von Anfang an aus und benutzt beispielsweise eine vertraulich-unmittelbare Anrede, allerdings scheint ihr Sprechen – ähnlich wie ihr verschwommener, van der Qualen nicht recht wahrnehmender Blick – nicht zielgerichtet und nicht rational-klar zu sein: Sie spricht „mit ruhiger, *verschleierter* Stimme“ (K 202; Herv. A. B.). Die nun folgende Kommunikation ist ebenfalls monodirektional und wirkt nicht konkret auf van der Qualen ausgelegt. Die Frau erzählt. Sie erzählt wie Sheherazade, in ritueller Wiederholung Nacht für Nacht, novellistisch-märchenhafte Geschichten, die jedoch – und hier liegt eine wesentliche Umwertung des Prätextes *Tausendundeine Nacht* – nicht gegen den Tod der Frau Sheherazade selbst anerkennen, sondern die das Sterben und die todgeweihte Schwächung des zuhörenden Mannes indirekt weiter zu befördern scheinen.

Was genau die Frau erzählt, wird interessanterweise vom Erzähler größtenteils ausgespart und nur in verknappten Schlagwörtern angerissen, die die Leser/innen sich im Kopf selbst zur Geschichte ausgestalten können. Es sind jedenfalls

30 Vgl. dazu das z. T. fast filmisch wirkende Erzählverfahren, z. B. eine an eine Kamerafahrt erinnernde Wahrnehmungsfolge (K 193f.) am Bahnhof bis hin zum Zoom auf die Oberlippe einer Passantin (K 194).

31 Vgl. dazu knapp auch Lieb, S. 100.

32 Ebd., S. 100f.

Geschichten, die bis hinein ins Vokabular und auch bis hinein in die universalpoetische Mischung aus unterschiedlichen Textgattungen (Märchenprosa, „Verse“, K 202)³³ Bezüge zur Romantik aufweisen. Und es sind – auch das passt natürlich zur Gattung Märchen und zur Epoche Romantik – Geschichten von sublimer, doch deutlicher Erotik und Gewalt (z. B. wenn „das Eine dem Anderen ein breites Messer oberhalb des Gürtels in den Körper stößt“, K 203), die das latente erotische wie gewalttätig-missbrauchende Begehren van der Qualens der Frau gegenüber spiegeln. Es sind (wie van der Qualens eigene von Krankheit gezeichnete Situation) „traurige Geschichten, ohne Trost“ (K 203). Und durch dieses Motiv des Erzählens im Erzählen sowie die facettenreiche Spiegelung van der Qualens in der Frauenfigur und ihrem Erzählen, die die Frau im Schrank zur Ich-Abspaltung des männlichen Protagonisten sowie zur Spiegelfigur des Erzählers macht, eröffnet sich eine komplexe Selbstreflexion über das Erzählen, sein Verhältnis zur Realität und zum Unbewussten und seine Visualisierung anthropologischer Grundfragen nach Eros, Thanatos, Gewalt, Begehren, Geschlechterbeziehungen.

3 Der unscharfe Blick: Poetik des Verschwommenen

In der rätselhaften Inkommensurabilität der Frau im Schrank, dem grenzüberschreitenden Einsatz der Dingmotive, die die Dichotomie Mensch / Ding auflösen, und der dominanten Leitmotivik der Dämmerung bzw. der verunklarten Wahrnehmungsbedingungen manifestiert sich eine Poetik des Verschwommenen, der verwischten Konturen, des Zwischenbereichs zwischen zwei gegensätzlichen Polen, die den Text und seine Wirkung auf die Leser/innen maßgeblich prägt. Die Novelle *Der Kleiderschrank* ist in seiner Struktur dreigliedrig angelegt: Zwischen zwei Polen (Nord / Süd, Berlin / Rom bzw. Florenz, Wachen / Träumen, Nüchternheit / Rausch,³⁴ Leben / Tod, Hell / Dunkel, Mann / Frau) wird eine ‚ungesicherte‘, ‚unklare‘ Zwischenzone etabliert, eben: „es war ganz und gar unbestimmt“ (K 194).

Dieses ‚Dazwischen‘ zeigt sich – neben den schon erwähnten verlebendigten Dingen und verdinglicht bzw. vertiert dargestellten Menschen, der Dämmerung zwischen Hell und Dunkel (K 193, 195 u. ö.) und dem rätselhaften Wesen

33 Vgl. dazu auch Reed / Herwig, Kommentar, S. 94.

34 Ein charmanter Aperçu dazu ist die Spekulation Hans Wyslings, Thomas Mann sei – entgegen seiner Gewohnheit, beim Schreiben niemals Alkohol zu trinken – beim Verfassen dieses Textes durch einige Gläser Kognak-Grog berauscht gewesen. Vgl. die Zitatnachweise dazu bei Reed / Herwig, Kommentar, S. 91.

im Schrank – ebenfalls in einer Auflösung fester Raum- und Zeit-Kategorien. Die Stadt, in der das Geschehen stattfindet, liegt als Transitort irgendwo auf der Bahnstrecke Berlin-Rom bzw. auf van der Qualens Reiseroute Berlin-Florenz und erinnert – obwohl das geographisch nicht möglich ist – in manchem an Lübeck.³⁵ In der Größe ist die namenlose Stadt weder sehr groß noch sehr klein, ihre Straßen sind „weder sehr breit, noch sehr schmal“ (K 196), die Bahnhofshalle ist „mittelgroß[]“ (K 193) etc. Neben dem Ort („Weiß ich überhaupt, wo ich bin?“, K 195) verschwimmt van der Qualen auch die Zeit³⁶ in ihrer Funktion als klare Ordnungsinstanz, „fühlte er sich [doch] so völlig der Zeit enthoben“ (K 194) und hat auch keine Uhr zur Verfügung. Die Jahreszeit des Herbstes ruft, neben der Assoziation von Vergänglichkeit und Absterben, ebenfalls die Idee einer Zwischen- und Übergangsphase zwischen Sommer und Winter auf.

Ähnlich grenzüberschreitend-transitorisch wird ein Interim zwischen Wachbewusstsein und Traumzustand, Tag und Nacht, Nüchternheit und Rausch etabliert. Wie das Dämmerlicht in unterschiedlichen Helligkeits- bzw. Dunkelheitsstufen andeutet, gleitet van der Qualen (und mit ihm im Grunde jede Figur des Textes) in unterschiedliche Nuancierungen des Einschlafens / Erwachens,³⁷ des leichten, nicht absoluten Rausches (in „noch trunkenem Zustande“, K 195), der reduzierten Willenstätigkeit und gestärkten Instinktsteuerung („nur aus Versehen“, K 199).

Dabei wird die Novelle in der ersten Druckfassung schon vom Untertitel „Eine Geschichte voller Räthsel“³⁸ bis zu den letzten Worten des Erzählers von Text-Signalen umschlossen, die die Leser/innen auf jene programmatische Verwischung der Grenzen und Konturen hinweisen. Im letzten Absatz macht der Erzähler sehr explizit auf die Unentscheidbarkeit der Frage aufmerksam, ob das Geschehen in der Diegese ‚Realität‘ oder ein Traum der Hauptfigur (im Zug) ist (K 203).³⁹ Die aufgerufene Ungewissheit und Unentscheidbarkeit zwischen Wachbewusstsein und Traum, zwischen Realität und Phantastik bleibt also über die Textgrenze hinaus bestehen und lässt die Leser/innen, die vom Erzähler bzw. Text sicherlich die Auflösung von Unklarheiten erwarten, leicht

35 Vgl. zu Lübeck-Bezügen ebd., S. 93, und Galvan, S. 121.

36 Vgl. zum Thema der Auflösung von Raum und Zeit als Ordnungsstrukturen auch Bergmann, S. 81 sowie 84-87.

37 Vgl. mehrere Textpassagen wie diese: „Er erwachte. [...] Dieser Zustand ist wie ein Zukommen aus einem Rausche, einer Betäubung“ (K 193).

38 Reed / Herwig, Kommentar, S. 92. Vgl. dazu auch Bergmann, S. 81.

39 Vgl. dazu auch Lieb, S. 100. Baßler integriert diese Textebene in den größeren zeitgenössischen Fachdiskurs (und Leitdiskurs des *Fin de siècle*) um Nervensystem, Sinnesreiz, Traum, Schlaf, Somnambulismus (Ernst Mach, Carl du Prel etc.). Vgl. Baßler, S. 26.

verstört zurück. Wendungen wie „Alles muß in der Luft stehen“ (K 203 und 195)⁴⁰ tragen dazu ebenfalls bei wie narrative Elemente, die die Erwartungshaltung der Leser/innen auf Geschlossenheit, Klarheit, Sinnkonstruktion enttäuschen: So führen beispielsweise mehrere, zumeist auch märchenhafte Dingmotive (wie etwa die Moosflechte auf der Stirn der Pensionswirtin, der goldene Ring etc.) erzählerisch ins Nichts. Die Leser/innen erwarten, dass so prominent aufgegriffene Motive – auch der Gattung Novelle mit ihrer Dingsymbolik gemäß – später wiederaufgenommen werden müssen und zum Fortgang der Handlung bedeutungsschwer, sozusagen als Indizien, beitragen; die genannten Motive verschwinden jedoch folgen- und spurlos aus dem Text, was neuerlich zur Auflösung fester Ordnungsstrukturen und normierter Sinnkonzepte beiträgt.⁴¹ Insofern stellt *Der Kleiderschrank* auch eine „implizite Reflexion über Realität“⁴² bzw. realistisches Erzählen dar – und zugleich eine Reflexion über Phantastik bzw. phantastisches Erzählen, was sich etwa in einem expliziten intertextuellen Bezug auf E. T. A. Hoffmann zeigt; van der Qualen sagt zu der Wirtin: „Sie sind ja wie ein Alb, wie eine Figur von Hoffmann, gnädige Frau ...“ (K 198).⁴³

40 Vgl. die Parallelstelle in den *Buddenbrooks*, wo diese Wendung *ex negativo* wieder auftritt: Kai Graf von Möllns Geschichten zeichneten sich für den Erzähler eben gerade dadurch aus, dass sie nicht gänzlich in der Luft stünden. Vgl. Reed / Herwig, Kommentar, S. 90, und GkFA, Bd. 1.1, S. 572. – Reed / Herwig weisen in ihrem Kommentar auch auf eine narrative Besonderheit hin: „Wie bei dem berühmten Schlüsselsatz in *Tonio Kröger* [...] wechselt diese Formulierung zwischen der Figur [...] und dem Erzähler“ (ebd., S. 95).

41 Baßler schließt daraus, dass diese Gegenstände nicht auf intradiegetische Bedeutung, sondern auf extradiegetische Bedeutung, sprich: auf ein intertextuelles Gewebe, auf einschlägige Prätexte verweisen. Vgl. Baßler, S. 16.

42 Dominik Orth: Das Rätsel der Realität. Die Pluralität der narrativen Wirklichkeit in Thomas Manns *Der Kleiderschrank*. In: Regine Zeller / Jens Ewen / Tim Lörke (Hg.): *Der Geist der Erzählung. Narratologische Studien zu Thomas Mann*. Würzburg 2017, S. 87-105, hier S. 89.

43 Vgl. dazu genauer auch Reed / Herwig, Kommentar, S. 90; Lieb, S. 100; Lieb / Meteling, S. 34; Galvan, S. 121-126. Als weitere mögliche Quellen wurden in der Forschung auch Texte von Dostojewski (*Ein junges Weib/Die Wirtin*), Heinrich Mann (*Das Wunderbare*) und *Tausendundeine Nacht* sowie der Kurzfilm *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat* der Brüder Lumière vorgeschlagen. Vgl. Reed / Herwig, Kommentar, S. 90; Lieb, S. 100; Baßler, S. 15 – dort (in Baßlers Aufsatz) noch weitere mögliche Prätexte bzw. eine grundlegende Analyse der intertextuellen Verflechtungen von Manns *Der Kleiderschrank*.

4 Ein Ausblick auf einschlägige Kontexte: Dinge im Werk Thomas Manns, in der Literatur des Realismus und in der Kulturgeschichte des Kaiserreichs

Das Gesamtwerk Thomas Manns ist durchzogen von einer Vielzahl prominenter, symbolisch aufgeladener Dingmotive; dieser Befund gilt auch und insbesondere für die frühen Novellen. Neben anderen Diskursfeldern geht Thomas Mann hier deutlich in Spuren des ding-affinen Schreibens, wie es für die Literatur des Realismus (Stifter, Storm, Fontane, Keyserling, Meyer, Keller, Raabe etc.) und auch die Literatur des Ästhetizismus und Fin de siècle typisch ist.⁴⁴ In Thomas Manns Texten finden sich dabei häufig dieselben Dinge in serieller Wiederholung und immer neuer Variation bzw. Kombination. Zudem stehen diese Dingmotive oft, beispielsweise in *Der kleine Herr Friedemann* oder *Tonio Kröger*, im Spannungsfeld von Natur und Kultur, ja können in Naturdinge (Pflanzen, Mineralien, Elemente der Meteorologie) und Kulturdinge (Kleidung, großbürgerliche Interieurs, Kunstgegenstände wie Bücher, Musikinstrumente, Bilder, auch Essen / Nahrungsmittel) dichotomisch unterteilt werden. Diese facettenreichen Ding-Motive werden in Manns Texten (vergleichbar beispielsweise mit manchen Texten Stifters) mitunter zu ausgedehnten Ding-Ansammlungen⁴⁵ kompiliert oder stehen (vergleichbar

44 Vgl. zum Folgenden: Andrea Bartl: Von der Eigendynamik der Dinge. Eine vergleichende Lektüre von Theodor Storms und Thomas Manns Novellen. In: Heinrich Detering / Maren Ermisch / Hans Wißkirchen (Hg.): Verirrte Bürger. Thomas Mann und Theodor Storm. Tagung in Husum und Lübeck 2015. Frankfurt am Main 2016 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 52), S. 159-175. Vgl. dazu auch als kleine Literaturauswahl zu Ding-Motiven v. a. in der Literatur des Realismus: Doerte Bischoff: Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert. München 2013. Ulrike Vedder: Literarische Dinge. Das Rätsel der Objekte. Zur literarischen Epistemologie von Dingen. Eine Einführung. In: Zeitschrift für Germanistik. Jg. 22 (2012). Heft 1, S. 7-16. Gisela Ecker / Susanne Scholz (Hg.): Um Ordnungen der Dinge. Königstein / Taunus 2000 (= Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 1). Sabine Schneider: Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus. In: Sabine Schneider (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer. Würzburg 2008, S. 157-174.

45 Vgl. hier beispielsweise die Aufzählungen bizarrer kunstgewerblicher Gegenstände im Atelier des Malers Meysenberg in *Gefallen* (GkFA Bd. 2.1, S. 14) oder in Blüthenzweigs Kunstgewerbeladen in *Gladius Dei* (z. B. GkFA Bd. 2.1, S. 224). Sie erinnern neben Dingansammlungen des Realismus an die zum Teil langen Enumerationen von Objekten in der Literatur des Ästhetizismus, Symbolismus und Fin de siècle, vgl. etwa mehrere Passagen in Joris-Karl Huysmans' *À rebours*. Vgl. zur Dingmotivik in *Gladius Dei* auch: Andrea Bartl: Sammeln, Verkaufen, Begehren. Dinge und ihre Funktionen im Frühwerk Heinrich und Thomas Manns, erläutert am Beispiel von *Die Gemme* und *Gladius Dei*. In: Ariane Totzke / Julian Reidy (Hg.): Mann_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns [erscheint 2019].

beispielsweise mit manchen Texten Storms)⁴⁶ vereinzelt als erratische Monolithen. Insbesondere letztere kommunizieren mitunter implizit und durch psychoanalytisch aufgeladene Bildlichkeit tabuisierte, nicht sagbare Botschaften: ‚unerlaubtes‘, da sozial stigmatisiertes erotisches Begehren oder auch Schmerz und Gewalt. Insbesondere Begehren wird in Manns früherer Novellistik häufig über Dinge versprachlicht – ein Textbeleg für diese Fetisch-Funktion von Dingen in Stellvertretung für z. B. den begehrten, aber nicht zugänglichen Körper der Frau ist die folgende Passage aus der Novelle *Gefallen*:

Aber dann fühlte er aufs neue die Wärme ihrer Hand in der seinen und auf seinen Lippen, dann wußte er wieder, daß es wirklich Wirklichkeit war, und daß seine „verwegenen“, seligen Träume wahr geworden. Und er taumelte wie betrunken die Treppen [ihres Wohnhauses] hinunter, seitwärts auf das Geländer gebeugt, welches sie so oft berührt haben mußte, und welches er küßte, mit jubelnden Küssen, – von oben bis unten. –⁴⁷

Daneben übernehmen Dinge in der bürgerlich-realistischen Literatur-Tradition, in der Thomas Mann schreibt, häufig auch die Stiftung einer Genealogie bzw. stellen gleichsam als Wissensspeicher oder Erinnerungsstücke eine Verbindung zur Vergangenheit der jeweils beschriebenen Figuren und Familien her. Dies gilt insbesondere für Romane wie *Buddenbrooks* und *Der Zauberberg*, trifft aber auch auf manche frühe Novellen, beispielsweise die von den Eltern an die Hauptfigur vererbten Möbelstücke und die „Vorfahrenbilder[]“⁴⁸ in *Der Bajazzo*, zu.

Hinzu treten erzähltechnische Funktionen der Dinge in Manns Texten: Sie variieren als Dingsymbole gattungskonstitutive Merkmale der Novelle, charakterisieren indirekt die geschilderten Figuren und Milieus, verbinden leitmotivisch einzelne Handlungsschritte oder machen soziale Hierarchien und Geschlechter-Ordnungen⁴⁹ (übrigens: zumeist mit subtiler Kritik daran) sichtbar. Dinge – gerade jene mit Realitätsbezug, etwa hier in *Der Kleiderschrank* manche topographischen Anleihen an Lübeck – können zudem als

46 Vgl. Andrea Bartl: Storms Dinge, in: Christian Demandt / Philipp Theisohn (Hg.): *Storm Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, S. 363–366.

47 GkFA Bd. 2.1, S. 28.

48 GkFA Bd. 2.1, S. 129.

49 Vgl. generell zur Frage, wie Dinge und Gesellschafts- bzw. Geschlechterordnungen interagieren: Barbara Stollberg-Rilinger: *Macht und Dinge*, in: Stefanie Samida / Manfred K. H. Eggert / Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart 2014, S. 85–88. Gudrun M. König: *Geschlecht und Dinge*, in: Samida / Eggert / Hahn, *Handbuch Materielle Kultur*, S. 64–69.

Wirklichkeitsanker das Geschilderte in Raum- und Zeitkonstruktionen festmachen und im Leser ein Gefühl des Bekannten auslösen; ein Text wie *Der Kleiderschrank* zeigt aber gleichzeitig auch das Gegenteil: das Auflösen realistischer Setzungen. Kulturkritische Aussagen (wie eine sanfte Kritik an der Verdinglichung des Menschen in ökonomisch-kapitalistischen Produktionsprozessen) und erkenntnis skeptische Befunde kommen hinzu, wenn beispielsweise manche Dinge von unterschiedlichen Figuren unterschiedlich interpretiert oder als Indizien trügerisch und mehrdeutig werden. Die Dingstrukturen in Thomas Manns Texten sind daher komplex und von einer irritierenden Ambivalenz, die in der Vielschichtigkeit der Dingmotive die Fragilität, Eigendynamik und Kontingenz der modernen Welt andeutet.

An dieser Stelle sei auf den kulturgeschichtlichen Kontext des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verwiesen, in dem Thomas Manns *Der Kleiderschrank* und andere frühe Novellen anzusiedeln sind. Die an sich schon hohe Ding-Affinität bzw. große Dominanz des Materiellen im 19. Jahrhundert, das Hartmut Böhme deswegen auch als das „Saeculum der Dinge“⁵⁰ bezeichnet, steigerte sich nochmals um die Jahrhundertwende – nicht zuletzt aufgrund des Industrialisierungs- und Verstädterungsschubs, der ‚neuen‘ bürgerlichen Repräsentationskultur im Kaiserreich und der Reproduzierbarkeit von Objekten in moderner Massenproduktion. Dies führt eine veränderte Beziehung der Menschen zu den Objekten mit sich, die sich kulturgeschichtlich etwa an der statistisch nachweisbaren Vergrößerung der Ding-Anzahl in jedem Haushalt,⁵¹ an kommerzialisierten Dingausstellungen in neuen Konzepten von Warenhäusern⁵² sowie an den objektreichen bürgerlich-wilhelminischen Interieurs nachweisen lässt, mit denen bekanntlich erst das Bauhaus in den 1920er Jahren ästhetisch radikal ‚aufräumt‘. Aufgrund dieser und weiterer kultur- wie industriegeschichtlicher Veränderungen im Verhältnis der Menschen zu den Dingen wurde das späte 19. Jahrhundert bzw. die Jahrhundertwende von Kulturtheoretikern wie Bruno Latour und Hartmut Böhme⁵³ als Phase der fast fetisch-

50 Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 17.

51 Ebd., S. 17f.

52 Um 1900 kommt es – zwar im Vergleich zum europäischen Ausland zeitverzögert, aber dafür umso prominenter – im Kaiserreich zur Etablierung von Warenhäusern. Vgl. dazu Gudrun M. König: *Der Auftritt der Waren. Verkehrsformen der Dinge zwischen Warenhaus und Museum*. In: Hartmut Böhme / Johannes Endres (Hg.): *Der Code der Leidenenschaften. Fetischismus in den Künsten*. München 2010, S. 146-157, hier S. 146; Monika Wagner: *Kunstgeschichte*. In: Samida / Eggert / Hahn, *Handbuch Materielle Kultur*, S. 298-305, hier S. 29; Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S. 18.

53 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main 2008; Böhme, *Fetischismus und Kultur – und andere Texte Böhmes*.

artigen Obsession für Dinge, der gesteigerten, lustbesetzten Ausrichtung vieler Bereiche auf Materielles interpretiert. Dies belegen auch literarische Texte, insbesondere Novellen des Realismus und Ästhetizismus.

5 Ein weiterer Ausblick: Dinge und Blicke in Michael Blumes Kurzfilm *Heiligendamm*

Der 15-minütige Kurzfilm *Heiligendamm* (2010) des Regisseurs Michael Blume⁵⁴ stellt eine interessante filmische Adaption und *gender*-theoretische Interpretation von Thomas Manns *Der Kleiderschrank* dar. Die (von Hanna Schygulla gespielte) Hauptfigur des Films ist weiblich und trägt den (abgekürzten, geschlechtsneutralen) Namen A. van der Qualen. Die grobe Handlung lehnt sich an Thomas Manns Erzählung an: Die (wahrscheinlich todkranke) A. van der Qualen entsteigt auf einer Bahnreise, von Berlin kommend, dem Zug, geht durch einen Ort, mietet sich in einem Hotel ein und trifft, nachdem sie ein Abendessen in einem Restaurant mit dem bedeutungsschwangeren Namen „Zur letzten Instanz“ eingenommen hat und wieder in ihr Hotelzimmer zurückgekehrt ist, in dem Kleiderschrank dort auf eine nackte Frau, die ihr eine Geschichte erzählt. Der Film endet mit dem Blick auf A. van der Qualen im Zug und der Unsicherheit, ob das Gezeigte ein Tagtraum war oder nicht.

Michael Blume geht den in Bezug auf Thomas Manns Novelle sichtbar gemachten Spuren (konkret: einer Ästhetik der ‚Unschärfe‘, der subversiven Verwischung fester Abgrenzungen und der Verunklarung scheinbar klarer Konturen) auf seine Weise ebenfalls nach – freilich mit medien-, zeit- und individualstil-spezifischen Variationen. Hier sei ein kurzer Blick auf die – auch in der Interpretation von Thomas Manns *Der Kleiderschrank* betrachteten – Bereiche ‚Auflösung der Ordnungskategorien *Gender* / *Raum* / *Zeit*‘, Intertextualität und Ding-Ästhetik / Visualität geworfen.

Der Film eröffnet einen zweistimmigen Dialog zwischen literarischem Text und filmischer Adaption, indem er einerseits die weibliche Filmfigur A. van der Qualen sichtbar ähnliches erleben lässt wie die männliche Hauptfigur Albrecht van der Qualen in Thomas Manns Text und andererseits hörbar Hanna Schygullas Stimme als *Voiceover*-Erzählerin aus dem *Off* eine Text-Collage aus Thomas Manns Novelle sprechen lässt, die das Gezeigte in manchen

54 Michael Blume [Regie / Kamera]: *Heiligendamm*. Kurzfilm (ca. 15 Minuten). Deutschland 2010. Einsehbar als Extra auf der DVD: Klaus Maria Brandauer [Regie]: Mario und der Zauberer. Frei nach der Erzählung von Thomas Mann. Deutschland / Österreich / Frankreich 1994 (= Juwelen der Filmgeschichte). 125 Minuten.

Einstellungen gar zu kommentieren bzw. ekphrastisch zu beschreiben scheint. Dabei wird im *Voiceover*-Monolog wechselnd das männliche und weibliche Personalpronomen für van der Qualen verwendet. Diese irritierende Doppelung löst feste *Gender*-Kategorien auf oder richtet zumindest den Fokus der kritischen Wahrnehmung und Reflexion darauf.

Auch wird das gesellschaftlich sanktionierte, heterosexuelle Muster des Begehrens durchbrochen, indem die Frau A. van der Qualen im Restaurant eine Kellnerin kennenlernt und ihr später eine Karte mit dem Text „Das gelbe Buch und deine dunklen Augen begleiten mich“ schreibt.⁵⁵ Hier mag sich eine Verbindung beider Frauen andeuten, die auf einer erotischen Attraktion beruhen kann – oder auch nicht. Das gelbe Buch bezieht sich jedenfalls auf eine im Film leitmotivisch von A. van der Qualen mitgeführte Thomas Mann-Ausgabe und die dunklen Augen sind bekanntlich ein Zitat aus Thomas Manns Erzählung *Der Kleiderschrank*.

Diese Kellnerin kehrt des Nachts im Hotelzimmer als nackte Frau im Schrank wieder und es entspinnt sich eine etwas andere Beziehung zwischen A. van der Qualen und dieser Frau als in Thomas Manns Novelle: Zwar gründet sich im Film die Beziehung der beiden Frauen (wie in Thomas Manns Text auch) im Erzählen, aber die Begegnung beider ist nicht von Gewalt / Missbrauch geprägt, sondern wertschätzend und zart. A. van der Qualen steckt der Frau im Schrank gar einen goldenen Ring (mit Pentagramm-Ornament) an, was einen magisch wirkenden, gleichberechtigten Bund zwischen beiden stiftet. Zudem verweigert die Kameraführung eine Ansicht auf entblößte Nacktheit. Der Blick auf die Brüste oder Scham der nackten Frau werden – im Gegensatz zur Novelle Thomas Manns, in der dieser voyeuristisch-zudringliche Blick explizit stattfindet⁵⁶ – z. B. durch die Hände der Frau oder durch Möbelstücke, etwa eine Stehlampe, verdeckt. Die Szene ist zudem ausschließlich vermittelt durch einen Spiegel gezeigt. A. van der Qualen blickt der nackten Frau auch dezidiert nur in die Augen. Als sich beider Kontakt dann (möglicherweise?) intensiviert, wird ironisch in eine Schlüsselloch-Perspektive übergeblendet. Das heißt: Die Zuschauer/innen blicken nun tatsächlich durch ein Schlüsselloch und sehen dort – keine Nacktheit, keine Erotik, keine unbedeckten Frauenkörper. Stattdessen fällt der Blick auf die Fotografie eines (nun wahrlich unerotischen und banalen) Steines, den der Zug van der Qualens in der nächsten Einstellung

55 Möglicherweise ist dies auch eine Anspielung auf das subversive, *Gender*-Normierungen in Frage stellende „Yellow Book“ aus Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. Diesen Hinweis verdanke ich Franziska Bergmann.

56 „Ihre kleinen Brüste wurden durch die Oberarme zusammengepreßt, und die gestraffte Haut ihres Knies glänzte“ (K 202).

passiert. Die voyeuristische Erwartungshaltung der Zuschauer/innen wird dadurch also dezidiert enttäuscht und zurückgewiesen, ja den Zuschauer/inne/n wird in ihrem Voyeurismus kritisch und entlarvend der Spiegel vorgehalten.

Ähnlich wie eine heterosexuelle Begehrensmatrix und normierte *Gender*-Zuschreibung löst der Kurzfilm auch Raum- und Zeitkategorien auf. So stehen sich topographisch einerseits die klare Lokalisierung des Filmtitels *Heiligendamm* und andererseits die zwar sicher für Ortskundige erkennbaren, aber doch bewusst ‚ortlos‘ abgefilmten Transit-Orte als Schauplätze gegenüber: Zug, Bahnhof, Hotel, Restaurant, Friedhof. In Bezug auf die Zeit setzt der Film ganz offen verschiedene Ebenen in Beziehung. Das passiert intradiegetisch, z. B. indem sich zu Beginn A. van der Qualen im Internet über Thomas Manns Verhalten im Nationalsozialismus informiert. Auch erzählt ihr der (hier übrigens konsequenterweise männliche) Hotelmitarbeiter später von der im Nationalsozialismus verfolgten Fotografin Yva (der Lehrmeisterin des Aktfotografen Helmut Newton), die das Zimmer einst bewohnt hatte. Technisch wird diese Verschränkung der Zeitebenen durch mehrmalige Verwendung von Elementen des Schwarz-Weiß-Films unterstützt (vgl. etwa den Vor- und Abspann von *Heiligendamm*). Auch das zentrale Dingsymbol, der Zug, ist kein moderner ICE, sondern eine Dampflokomotive (hier konkret die „Touristenbahn ‚Molli‘ zwischen Bad Doberan und Kühlungsborn“).⁵⁷ Während zu Beginn ein Laptop mit Internetzugang auf dem Tisch steht, geht A. van der Qualen später in eine antiquiert wirkende Telefonkabine und benutzt einen Wandtelefonapparat. Auch wirken mehrere Kostüme der Figuren (etwa der Frau am Bahnhof mit ihren alten Koffern oder auch der Hauptfigur) an die Mode der Jahrhundertwende angelehnt, wohingegen andere Kostüme und Requisiten dezidiert modern sind (z. B. der Arbeiter, der Jever-Pils ausliefert, oder eine Zeitung, die eine Frau im Zug liest und deren endzeitlich wirkende Schlagzeile „Ist unsere Erde noch zu retten?“ auf die Klimaerwärmung eingeht). Diese Verschränkung der Zeitebenen vertieft zum einen die Aktualität von Thomas Manns *Der Kleiderschrank* – bei freilich gleichzeitig einem kritischen Blick auf Thomas Manns anfängliches Zögern, sich kämpferisch gegen den heraufziehenden Faschismus zu stellen. Zum anderen lösen solche Bezüge auf Thomas Mann und seine Gegenwart die scheinbar klaren Kategorien von Zeit bzw. Gegenwart / Vergangenheit auf.

Dem korreliert auch eine Ästhetik der visuellen Unschärfe, die – wie in Thomas Manns Novelle – durch dämmerige Beleuchtung in Folge von Abenddämmerung und lichtschwachen Leuchtmitteln wie Schreibtischlampe und Kerze entsteht und technisch in manchen Einstellungen z. B. durch

57 <https://www.mittelbayerische.de/panorama/schygulla-spielt-in-kurzfilm-nach-mann-erzaehlung-21933-art443272.html> (zuletzt aufgerufen am 08.10.2018).

Weichzeichner-Filter unterstützt wird. Das Sehen wird bewusst leicht verunklart und ein Zwischenreich zwischen Wachbewusstsein und Traum, zwischen Nüchternheit und Rausch,⁵⁸ zwischen Realitätsabbildung und Surrealität beschritten.

Eine künstlerische Selbstreflexion geht damit – wie in Manns Novelle – einher. Neben der expliziten Rückbindung des Films an den Autor Thomas Mann und dessen Werk (rezeptionslenkend schon in der ersten Szene) finden sich noch weitere intermediale Vernetzungen: Durch *Closeup* auf eine Blechtrommel wird auf eine andere berühmte filmische Literaturadaption (Volker Schlöndorffs Verfilmung des Romans *Die Blechtrommel* von Günter Grass) verwiesen oder im Abspann steht die Widmung „Für Rainer Werner Fassbinder“, der ja bekanntlich ebenfalls oft literarische Werke filmisch adaptierte. Das Glas Milch, das der Hotelportier A. van der Qualen aufs Zimmer bringt bzw. bringen soll, mag evtl. an das berühmte Milchglas in Alfred Hitchcocks *Suspicion* erinnern. Der Film weist sich durch solche intermedialen bzw. interfilmischen Zitate als Kunstprodukt aus und reflektiert über die eigene Gemachtheit, über die gesellschaftliche Verantwortung der Kunst, über das Verhältnis von Kunst und Realität. Konzentriert wird dieses Plädoyer für eine Auflösung scheinbar fixierter, bipolarer Strukturen in einem Satz, den Michael Blumes Film aus Thomas Manns *Der Kleiderschrank* zitiert und gleich dreimal prominent wiederholt: „Alles muss in der Luft stehen“.

6 **Zusammenschau: Mit weit geschlossenen Augen**

Die Novelle *Der Kleiderschrank* mag auf den ersten Blick als ungewöhnlich phantastisch für den eher dem realistischen Erzählen zugeschriebenen Autor Thomas Mann erscheinen, erweist sich bei näherer Betrachtung aber als facettenreich-abgründiges Kunstwerk, dessen Inszenierung von Dingmotiven und visuelles Erzählen doch typischer für Thomas Mann sind, als gemeinhin angenommen. Die dort versammelten Dinge entsprechen einer – noch näher auszuarbeitenden – Typologie der Dinge in Thomas Manns Gesamtwerk: Natur- und Kulturdinge, bei letzterem insbesondere Kleidung, Interieurs, architektonische Begebenheiten und Leuchtmittel. Die untersuchte Leitmotivik der Farben und Metalle führt dabei zu ‚Verwandtschaften‘ der Figuren untereinander und der menschlichen Figuren mit Tieren und Dingen. Dadurch wird die kulturell normierte Grenze zwischen Mensch und Ding, Subjekt und Objekt auf irritierende, phantastisch anmutende Weise überschritten sowie eine bipola-

58 Die Filmfigur A. van der Qualen konsumiert zudem reichlich Cognac und vorher Rotwein.

re Struktur in eine trianguläre aufgelöst. Ähnliches gilt für die Diffundierung heterosexuell-bipolaren Begehrens in eine dreigliedrige, bisexuelle Begehrensstruktur sowie die Verwischung weiterer sozial normierter Ordnungsstrukturen wie Geschlecht, Raum und Zeit. Eine Poetik des Verschwommenen entsteht, die auch durch die dominante Leitmotivik des Blickes, resp. die Leitthematik des Sehens unterstützt wird: Die Lichtverhältnisse sind dämmerig, die Blicke verschwommen, die Augen ‚weit geschlossen‘. Diese Lehnübersetzung von *Eyes Wide Shut*, einem Filmtitel Stanley Kubricks, passt hier durchaus, denn sie ruft mehrere wichtige Aspekte von Thomas Manns *Der Kleiderschrank* auf: die Motivik des verschwommenen Sehens und psychoanalytisch nach innen gerichteten Blicks, den Bezug zu anderen visuellen Kunstformen (Malerei, Skulptur, Fotografie, Film), die Manns Text eröffnet, und mit dem indirekten Verweis auf Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (die Kubrick in *Eyes Wide Shut* bekanntlich adaptiert) der Hinweis auf das Traumartige auch von *Der Kleiderschrank*. Genauer gesagt, schreitet Manns Novelle das Zwischenreich zwischen den Polen Träumen und Wachen, Unbewusstem und Bewusstem, Dunkelheit und Helligkeit, Tod und Leben, Männlichkeit und Weiblichkeit ab. Dadurch werden diese kulturell normierten Pole in ihrer fragwürdigen Einseitigkeit verworfen und eine transitorische Sphäre, ein ‚Dazwischen‘ wird etabliert. Die damit verknüpften poetologischen, selbstreflexiven Motive des Textes (das Erzählen im Erzählen, der Schreibtisch etc.) weisen der Kunst ihre Heimat in eben diesem Zwischenreich zu und stellen das Erzählen als oszillierenden, fluiden Prozess aus. In diesem Sinne propagiert Thomas Manns *Der Kleiderschrank* eine Poetik des Verschwommenen, eine visuell geprägte Ästhetik der Unschärfe (kulturgeschichtlich und medientheoretisch: zwischen Sfumato und Weichzeichner), die eine sehr produktive ist und sich in späteren Werken Thomas Manns variiert fortsetzen wird.