

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Sammeln, Verkaufen, Begehren : Dinge und ihre Funktionen im Frühwerk Heinrich und Thomas Manns, erläutert am Beispiel von "Die Gemme" und "Gladius Dei"

Datum der Zweitveröffentlichung: 29.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116446x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2019): Sammeln, Verkaufen, Begehren : Dinge und ihre Funktionen im Frühwerk Heinrich und Thomas Manns, erläutert am Beispiel von "Die Gemme" und "Gladius Dei", in: Julian Reidy und Ariane Totzke (Hrsg.), Mann_lichkeiten : Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 283–296.

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 eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

**Sammeln, Verkaufen, Begehren. Dinge und ihre Funktionen
im Frühwerk Heinrich und Thomas Manns, erläutert
am Beispiel von *Die Gemme* und *Gladius Dei***

Das späte 19. Jahrhundert ist als „das Saeculum der Dinge“¹ bezeichnet worden; insbesondere die Dekaden zwischen 1870 und 1910 sind von einer Kultur und Ästhetik des Materiellen geprägt. Kulturgeschichtlich nimmt im bürgerlichen Alltagsleben der Gründerzeit und des Kaiserreichs die Präsenz, Anzahl und symbolische Dimension von Dingen² explosionsartig zu. Auch die Literatur ist von dieser wachsenden Fülle der Dinge imprägniert, ja poetischer Realismus³ und Symbolismus, Ästhetizismus und Jugendstil sind sozusagen eine ‚Literatur der Dinge‘. Prägnante Beispiele dafür sind die frühen Erzählungen Heinrich und Thomas Manns mit einer spezifischen Ding-Ästhetik, die für manche Tendenzen des poetischen Realismus und Jugendstils exemplarisch ist. Hierin sind sich ihre Texte ähnlicher, als die zum Teil sehr spannungsreiche Geschichte ihrer brüderlichen Beziehung glauben machen könnte. Auch über die ersten Novellen hinausgehend lohnt ein Blick auf die Dinge im jeweiligen Ge-

¹ Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 17.

² Eine Definition von ‚Ding‘ ist – auch angesichts der begrifflichen Unschärfe sowie der Existenz von konkurrierenden Begriffen wie Sache, Objekt, Gegenstand, Artefakt etc. – schwierig. Ich halte mich im Folgenden an die Definition bzw. Typologie von Hahn, Eggert und Samida, die ‚Ding‘ „als übergeordnete Kategorie“ einführen, „die sowohl von Menschen geschaffene Sachen, sprich Artefakte, als auch naturgegebene Dinge – bisweilen auch als [...] ‚Ökofakte‘ [...] bezeichnet – umfasst [...]. Auch immobile Objekte (z.B. Häuser, Denkmale) werden übrigens zu Dingen gezählt.“ Hans Peter Hahn / Manfred K. H. Eggert / Stefanie Samida: Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Dies. (Hg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart 2014, S. 1-12, hier 2.

³ Vgl. dazu als kleine Literatúrauswahl 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. 22 (2012), 1, S. 7-16. Gisela Ecker / Susanne Scholz (Hg.): Umordnungen der Dinge. Königstein / Taunus 2000 (= Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 1). Sabine Schneider: Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus. In: Dies. (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer. Würzburg 2008, S. 157-174.

samtwerk, da sich eine solche Ding-Ästhetik bei beiden Autoren vom Früh- bis ins Spätwerk hinein konstant und auffällig durch fast alle Texte zieht.

Immer wieder werden die Figuren in Heinrich und Thomas Manns Prosa in zentraler Weise mit Dingen konfrontiert, die eine spezifisch eigene Dynamik und Ästhetik entwickeln. Die Art der Dinge und ihre Funktion sind dabei vielgestaltig: Im Frühwerk beispielsweise finden sich oft symbolisch aufgeladene, ästhetizistische Schmuckobjekte, die an die Ding-Motivik des *Fin de Siècle*, Symbolismus oder Jugendstils erinnern. Ferner kommen Gegenstände vor, die fetisch-artig das Begehren der Figuren auf sich ziehen oder als Erinnerungsobjekte vergangenes Wissen zu speichern versuchen. Bei beiden Autoren zeigt sich in dieser Markanz der Ding-Motive zudem eine spannende Verbindung von Literatur, Malerei und Musik: Die Dinge und ihre Arrangements greifen Techniken der Bildenden Kunst (beispielsweise des Stilllebens oder der symbolistisch-visuellen Bedeutungsverdichtung) ebenso auf wie musikalische Leitmotiv-Techniken.

Einen solchen großen Bogen über alle Dinge im Gesamtwerk der Brüder Mann zu schlagen kann hier – trotz seiner prinzipiellen Relevanz, denn er fehlt in der einschlägigen Forschungsliteratur – natürlich nicht erfolgen, vielmehr sei eine exemplarische Analyse der Funktion von Dingen in zwei frühen Novellen Heinrich und Thomas Manns unternommen und deren Ergebnis in eine Kultur- und Philosophiegeschichte der Dinge um 1900 einzuordnen versucht. Dazu eignen sich Heinrich Manns Novelle *Die Gemme*, geschrieben wahrscheinlich im November 1896,⁴ und Thomas Manns Novelle *Gladius Dei*, entstanden im Herbst 1901,⁵ denn beide in demselben Zeitraum verfassten Texte stellen die Interaktion von Menschen und Dingen ins Zentrum ihres Interesses und ordnen den Dingen unterschiedliche, kulturgeschichtlich repräsentativ wirkende Funktionen für die Figuren zu.

In der Rahmenerzählung von Heinrich Manns eher unbekannter Novelle *Die Gemme* zeigt ein greisenhafter Hofrat seinen Freunden eine neue Errungenschaft seiner umfassenden Kunst-Sammlung: eine Gemme,

⁴ Vgl. Ariane Martin: *Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*. Würzburg 1993, S. 38. – Meine folgende, ding-orientierte Lektüre von *Die Gemme* kann hier ausführlicher nachgelesen werden: 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*. 33 (2015), S. 149-163.

⁵ Vgl. Terence J. Reed: *Kommentar*. In: *Thomas Mann: Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig*. Frankfurt a.M. 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. 106.

die für ihn von besonderer Wichtigkeit ist. Diese Bedeutung geht auf ein Jugenderlebnis des Hofrats zurück, das in der Binnenerzählung berichtet wird. In Wien zu Zeiten des Wiener Kongresses war der Hofrat als junger Mann in eine geheimnisvolle Fürstin verliebt, der die Gemme gehörte. Die Fürstin verschwand spurlos unter rätselhaften Umständen und dem Hofrat blieb von ihr nur die Erinnerung – und nun der Ankauf der Gemme. In Thomas Manns *Gladius Dei* steht ebenfalls ein Kunst(gewerbe?)-Objekt im Zentrum: eine zeitgenössische Madonnendarstellung, die in photographischer Reproduktion im Schaufenster des „Schönheitsgeschäftes von M. Blütenzweig“⁶ am Münchner Odeonsplatz steht.

Welche Funktion übernehmen diese Dinge – die Gemme und die Madonna bzw. deren fotografische Reproduktion – in der jeweiligen Erzählung? Diese Frage sei hier kurz anhand zweier Aspekte beantwortet, die freilich jeweils die konkreten Novellen übersteigen und meines Erachtens charakteristisch für die Funktion von Dingen in den Frühwerken Heinrich und Thomas Manns sind sowie sich stimmig mit der Dingkultur um 1900 verknüpfen lassen.

Sammel- und Ausstellungsobjekte

Sammeln ist bekanntlich eine wesentliche kulturbildende Tätigkeit; insbesondere im 19. Jahrhundert erhält das Sammeln als Element einer bürgerlichen Kultur wachsende Bedeutung, was im Groß- bzw. Bildungsbürgertum der Jahrhundertwende kulminiert. Genau zu dieser Zeit entstehen Heinrich und Thomas Manns Novellen. Die Tätigkeit des Sammelns korrespondiert dabei mit grundlegenden Elementen eines bürgerlichen Selbstverständnisses und einer bürgerlichen Ethik im späten 19. Jahrhundert, so geht es beim Sammeln meist um die Akkumulation von kulturell wie materiell wertvollen Artefakten, um Bewahrung und Erschließung von Bildungs- und Kulturgut sowie um eine Kapitalanlage mit möglichst hoher Rendite.⁷ Im Sammeln gibt der Sammler des Weiteren den Gegen-

⁶ Thomas Mann: *Gladius Dei*. In: Thomas Mann: Frühe Erzählungen 1893-1912. Hg. und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a.M. 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. 222-242, hier 224. Wird im Folgenden mit der Sigle ‚Gladius‘ im Fließtext nachgewiesen. Die antisemitischen Züge des Textes wurden von Yahya Elsayghu zu Recht hervorgehoben und haben natürlich Einfluss auf die Ding-Motivik. Vgl. Yahya Elsayghu: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ‚Deutsche‘*. München 2000, S. 107-156.

⁷ Im Folgenden stütze ich mich vor allem auf Manfred Sommer: *Sammeln*. In: Samida / Eggert / Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur*, S. 109-117, bes. 110-114.

ständen Bedeutung; er stiftet ein kohärentes Sinngefüge. Sammeln arrangiert räumlich und zeitlich getrennte Gegenstände zu einem neuen Sinnzusammenhang, der die räumliche Trennung überwindet und auch jede zeitliche Vergänglichkeit aufzuheben versucht. Sammeln schafft es damit idealiter, etwas Wichtiges zu konservieren, festzuhalten, und wird zum Inbegriff einer konservativen Tätigkeit⁸ sowie zum Ausdruck des Leitbildes der bürgerlichen Ruhe: Im Sammeln kommen zum Teil dynamisch verstreute, sich verändernde Dinge zur Ruhe und werden einer Sphäre der Hektik, des Tempos und der Eigendynamik entzogen. Die Sammeltätigkeit setzt somit ein bewusstes Gegengewicht zu einer zunehmend als sinnentleert und radikal beschleunigt wahrgenommenen modernen Welt.⁹

Wie prägend das Sammeln für das Bürgertum vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bzw. in der Phase um 1900 war, ist an der Grundlegung und dem Ausbau von zahlreichen großen wie kleinen privaten Sammlungen und an der Entstehung von sammel-affinen Wissenschaften wie der Ethnologie oder Kunstgeschichte¹⁰ ebenso zu sehen wie an einem Boom öffentlicher Ausstellungen sowie an der starken Tendenz zur Kommerzialisierung solcher Ding-Sammlungen. So wird 1851 in London die erste von einer ab dann langen Reihe von Weltausstellungen gezeigt;¹¹ zeitgleich entstehen in Europa (als kommerzialisierte Ding-Sammlungen und Ding-Ausstellungen) die ersten Warenhäuser, die ab ca. 1900 dann zu den ersten Warenhausgründungen auf deutschem Boden führen – in Berlin wird beispielsweise im Jahr 1894 das *Kaufhaus Wertheim* eröffnet. Überhaupt finden in Berlin zwischen 1904 und 1913 „knapp 400 meist gewerbliche Ausstellungen“ statt,¹² was die Tendenz zum Akkumulieren und Ausstellen von Dingen statistisch belegt. Hinzu kommt, dass das ‚Schaufenster‘ als verkaufsfördernde Präsentationsform der Waren immer weitere Verbreitung und stärkere kulturtheoretische Beachtung erfährt; nicht zuletzt entstehen um 1900 markante theoretische Reflexionen über das Schaufenster, beispielsweise vom *Deutschen Werkbund* und damit Karl Ernst Osthaus sowie Alfons Paquet, die essayistische Betrachtungen über das Schaufenster bzw. Exponate, generell über den ‚Schauwert‘ der

⁸ „Alles Sammeln ist konservativ.“ Ebd., S. 114.

⁹ Vgl. Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 142.

¹⁰ Vgl. dazu Hans-Peter Hahn: Ethnologie. In: Samida / Eggert / Hahn (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, S. 269-278, hier 269f. Monika Wagner: Kunstgeschichte. In: Samida / Eggert / Hahn (Hg.): Handbuch Materielle Kultur, S. 298-305, hier 298.

¹¹ Vgl. Wagner: Kunstgeschichte, S. 299.

¹² Gudrun M. König: Der Auftritt der Waren. Verkehrsformen der Dinge zwischen Warenhaus und Museum. In: Hartmut Böhme / Johannes Endres (Hg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. München 2010, S. 146-157, hier 147.

Dinge' anstellen.¹³ Thomas Manns Ästhetik des Schaufensters, wie sie *Gladius Dei* narrativ wie zeitkritisch entwirft, und Heinrich Manns *Die Gemme* thematisieren diese neue bürgerliche (kommerzielle und halbkommerzielle) Sammel- und Ausstellungswut in ähnlicher Weise und zugleich mit signifikanten Unterschieden.

Der Hofrat in Heinrich Manns Novelle ist ein großer Sammler, der seine wertvollen Objekte in geeigneten Schaukästen, Vitrinen und Regalen präsentiert. Er nutzt repräsentative bürgerliche Ausstellungsmöbelstücke, um seine Schätze nicht nur zu horten, sondern auch zu zeigen. Warum wird der Hofrat als leidenschaftlicher Sammler von materiellen Objekten beschrieben? Hier trifft alles zu, was gerade über das Sammeln gesagt wurde, denn in seinem Sammeln erweist sich der Hofrat als selbstbewusster Angehöriger des Groß- und Bildungsbürgertums; desgleichen wird Sammeln für ihn zur wichtigen sinnstiftenden Tätigkeit: Der konservative Bürger und zudem der Greis an der Schwelle des Todes will im Sammeln seine einstige Jugend festhalten, dem Tod etwas entgegensetzen und eine vergangene bürgerliche Ordnung von vor 1848 konservieren, was sich allerdings schnell – zumindest für den Leser – als illusionäres, anachronistisches Unterfangen herausstellt. Durchaus auch finanzielle Interessen verbindet der Hofrat mit seiner Sammlung, für die er zum Zweck der möglichst ertragreichen Geldanlage Auktionskataloge studiert und nach Provenienz-Nachweisen sucht.

Thomas Manns Novelle zeigt eine andere Variante der Ansammlung und des Ausstellens von Dingen: eine noch stärker kommerziell ausgerichtete. Die Figuren in *Gladius Dei* sind keine Sammler wie Heinrich Manns Hofrat, höchstens erinnern Blüthenzweigs Waren-Arrangements an eine (kommerzialiserte) Form alter Wunderkammer-Sammlungen. Trotz dieses Unterschieds schildert die Erzählung *Gladius Dei* ebenfalls Ding-Ausstellungen, hier sogar auf drei Ebenen bzw. in drei Räumen: Zum ersten quillt Blüthenzweigs Schaufenster geradezu über vor materiellen Gütern. Als Hieronymus dann später Blüthenzweigs Laden selbst betritt, erkennt er zum zweiten: „Alles, was draußen [im Schaufenster] in einzelnen Beispielen zur Schau gestellt war, es war hier drinnen zwanzigfach zu Hauf getürmt und üppig ausgebreitet“ (*Gladius*, S. 231f.). Zum Dritten wirkt die Beschreibung der leuchtenden ‚Kunststadt‘ München im Ganzen wie eine einzige Freiluftausstellung von Dingen, von materieller Kultur: all die Kunstbauten, Atelierfenster, Fassadenmalereien, Musikinstrumente, die „literarische[n] Zeitschriften in den Seitentaschen“ der „Jackets“ der „Junge[n] Leute“, ihre runden Künstler-„Hütchen“, die Bücher und Kunstobjekte in den Auslagen etc. (*Gladius*, S. 222f.). Blüthenzweigs Schaufenster mit Kunst(gewerbe)-Gegenständen greift also indi-

¹³ Vgl. ebd., S. 153.

rekt weit aus und erfasst die ganze ‚Kunststadt‘ München, oder anders: in München zeigt sich wie in einem Schaufenster die Kunst in ihrer materiellen, käuflichen Form; die Dinge, die in Münchens Straßenbild zu sehen sind, erscheinen als Produkte oder Produktionsmittel von Kunst. Im Gegensatz zu Heinrich Manns Hofrat, der zwar auch aus finanziellem, aber doch mindestens genauso aus kulturellem und persönlichem Interesse Kunstobjekte sammelt, werden in *Gladius Dei* die Kunstobjekte zu einer Verkaufsaufstellung kompiliert – auf besagten drei Ebenen: in Blüthenzweigs Schaufenster, in Blüthenzweigs Laden und im Grunde im ganzen Stadtraum der leuchtenden Kunstmetropole München.

Interessant ist dabei ferner die stilistisch-narrative Inszenierung dieser Flut von gesammelten, ausgestellten und verkäuflichen Dingen – wie wird sie erzählt?

Welche freudige Pracht der Auslage! Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde, eingefasst in kostbare, raffiniert getönte und ornamentierte Rahmen in einem Geschmack von präziöser Einfachheit; Abbildungen moderner Gemälde, sinnfroher Phantasieen, in denen die Antike auf eine humorvolle und realistische Weise wiedergeboren zu sein scheint; die Plastik der Renaissance in vollendeten Abgüssen; nackte Bronzeleiber und zerbrechliche Ziergläser; irdene Vasen von steilem Stil, die aus Bädern von Metaldämpfen in einem schillernden Farbenmantel hervorgegangen sind; Prachtbände, Triumphe der neuen Ausstattungskunst, Werke modischer Lyriker, gehüllt in einen dekorativen und vornehmen Prunk; dazwischen die Porträts von Künstlern, Musikern, Philosophen, Schauspielern, Dichtern, der Volksneugier nach Persönlichem ausgehängt... (*Gladius*, S. 224).

Thomas Manns Erzähler greift mehrfach im Text zu solchen asyndetischen Aneinanderreihungen und stakkatohaften, unverbundenen Aufzählungen von all den ausgestellten und feilgebotenen Dingen, deren Fülle sich im Stilmittel der *Accumulatio* bzw. der hyperbolisch gestalteten *Enumeratio* andeutet. Der Stil gleicht sich hier der im Inhalt beschriebenen Ding-Ansammlung an, die eben nicht wie eine post-aufklärerische Kollektion Dinge katalogisiert, systematisiert und geordnet verwaltet, sondern im Sinne einer kommerzialisierten Wunderkammer Kuriosa aneinanderreihet. Zugleich tritt die Individualität und aufmerksamkeitserzeugende Einmaligkeit solcher Gegenstände durch die überbordende Fülle ihrer Auflistung fast bis zur Unkenntlichkeit zurück: Es entsteht ein leeres Rauschen, in dem einzelne Töne unhörbar werden – ein übervolles Bild, in dem Details untergehen. Hier ist deutlich eine Verwandtschaft mit anderen listenartigen Beschreibungen ausufernder Ding-Ansammlungen in der Literatur des *Fin de Siècle*, etwa in Huysmans *À rebours*, zu spüren; sie betonen den Materialcharakter der Sprache in ihrer Bild- und Klanglichkeit und drängen den Inhalt der Worte so weit zurück,

dass all die genannten Dinge in ihrer Fülle vom Rezipienten kaum mehr zu erfassen sind.

Fetische

Betrachtet man zum einen die Reaktion des Hofrats und seiner männlichen Bekannten auf die Gemme der Fürstin und zum anderen die Wirkung, die die Madonna auf Hieronymus und die weiteren männlichen Passanten hat, so wird deutlich, dass es dabei nicht nur um die Freude des Besitzers über ein besonderes Stück seiner Sammlung oder die Empörung des religiösen Schwärmers über eine blasphemische Mariendarstellung geht. Der Hofrat, Hieronymus und alle (ausschließlich männlichen) Betrachter der beiden Kunstobjekte werden vielmehr in starke erregungsähnliche Emotionen versetzt, die durchaus eine erotische Affizierung andeuten. So spricht Heinrich Manns Hofrat mehrfach explizit von seiner „nicht gelinde[n] Erregung“¹⁴ und auch die weiteren Männer seines Bekanntenkreises reißen sich darum, die Gemme zu betrachten und zu berühren: „Mit sanfter Gewalt entnahm ich die Gemme aus des Hofrats Hand, der sich von seinem neuen Eigentum ungern trennen mochte [...]. Schon wollte ich die Hand nach der Gemme ausstrecken, doch wehrte mir der Hofrat“ (Gemme, S. 292 und 294). Das Auspacken der Gemme wird fast zur erotischen Entblätterung der Geliebten: „Ich verschweige die unendliche Behutsamkeit, die ich trotz leidenschaftlichster Ungeduld beim Öffnen des zerbrechlichen Gutes anwenden mußte. Endlich liegt dennoch der Schatz vor mir, nach dem ich zwei Dritteile meines Lebens hindurch gefahndet hatte.“ (Gemme, S. 293) Dieser begehrte Schatz ist nicht nur die Gemme, sondern steht stellvertretend für den Körper der Fürstin.

Ähnlich fallen – trotz aller Unterschiede – die Reaktionen von Hieronymus und den männlichen Passanten auf die Madonna aus („Dieses Gebilde ist aus Sinnenlust entstanden und wird in Sinnenlust genossen“ [Gladius, S. 236]), selbst wenn sich, zugegeben, Hieronymus' Affizierung nur ex negativo in einer moralischen „Entrüstung“ (Gladius, S. 237)¹⁵ mit starken körperlichen Wirkungen zeigt. Die Äußerungen zweier junger

¹⁴ Heinrich Mann: Die Gemme. In: Heinrich Mann: Haltlos. Sämtliche Erzählungen. Band 1. Frankfurt am Main 1995 (= Heinrich Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider), S. 290-315, hier 290. Vgl. ebd., S. 291, 293, 294 und öfter. Diese „Erregung“ korrespondiert mit seiner später berichteten „Leidenschaft“ bzw. dem erotischen Begehren der Fürstin (ebd., S. 304). – Dieser Text wird im Folgenden mit der Sigle ‚Gemme‘ im Fließtext nachgewiesen.

¹⁵ Heinrich Mann gestaltete in *Professor Unrat* eine von den Dingen vergleichbar ambivalent affizierte männliche Hauptfigur, die sich über Gegenstände aus dem Umkreis der Tingeltangel-Künstlerin Rosa Fröhlich in ähnlicher Weise moralisch empört und zugleich (wie bei einem Fetisch) erotisch angezogen wird.

Männer, die vor Blütenzweigs Schaufenster stehen, sind da expliziter; zwischen beiden entspinnt sich folgender Dialog über die Madonna:

„Der Kleine [= der „Knabe“ [...], der mit ihrer Brust spielte“] hat es gut, hol' mich der Teufel!“ sagte der eine. „Und augenscheinlich hat er die Absicht, einen neidisch zu machen“, versetzte der andere... „Ein bedenkliches Weib!“ „Ein Weib zum Rasendwerden! Man wird ein wenig irre am Dogma von der unbefleckten Empfängnis...“ „Ja, ja, sie macht einen ziemlich berührten Eindruck... Hast du das Original gesehen?“ „Selbstverständlich. Ich war ganz angegriffen. Sie wirkt in der Farbe noch weit aphrodisischer... besonders die Augen.“ „Die Ähnlichkeit ist eigentlich doch ausgesprochen.“ „Wieso?“ „Kennst du nicht das Modell? Er hat doch seine kleine Putzmacherin dazu benützt. Es ist beinahe Porträt, nur stark ins Gebiet des Korrupten hinaufstilisiert... Die Kleine ist harmloser.“ (Gladius, S. 229 und 228)

Auch hier überblenden sich in der erotischen Affizierung der Betrachter das Kunstobjekt und der weibliche Körper von dessen Modell oder Vorbild. Die Art, wie die Gemme in Heinrich Manns Novelle beschrieben und von den männlichen Blicken geradezu ‚angefasst‘ wird, erinnert außerdem an eine Tradition erotischer Literatur: den Petrarkismus, der den Körper der begehrten, doch unerreichbaren Frau nach einer festen Blick-Folge von Körperteil zu Körperteil erotisch abstastet und damit ‚visus‘ und ‚tactus‘¹⁶ nahezu verbindet:

„Wie luftig das kunstvolle Haargebäude herausgearbeitet ist“, äußerte Eduard, dem ich in lebhafter Bewunderung beistimmte. „Wie natürlich plastisch fällt doch jene Locke über eine, man möchte sagen, durchsichtige Stirne.“ „Das Auge, wie sprechend.“ „Ich sollte meinen, um den beweglichen Nasenflügel, um den weichen Mund ein rätselhaftes Lächeln spielen zu sehen, das doch nicht da ist?“ [...] „Und der Schnitt des Profils“, sagte Eduard, „so klar ohne Härte.“ (Gemme, S. 292)

Was freilich hier in Weiterführung des erotisch begehrenden, petrarkistischen Frauenlobs beschrieben wird, ist eben keine lebendige Frau, sondern deren Porträt auf einem Schmuckstein, worin sich einerseits die Artifizialität und Lebensferne des *Fin de Siècle* manifestiert. Andererseits

¹⁶ Auch in Bezug auf den ‚lebendigen‘ Körper der Fürstin wird an mehreren Stellen in der Binnenerzählung deutlich, dass sich ‚visus‘ und ‚tactus‘ im erotischen Erzählen aneinander annähern, ja der junge Hofrat gar den Körper der Fürstin mit Blicken zu berühren scheint: „Sie neigte sich lässig ein wenig zur Seite, wie berückend sich da ihre Büste, matt schimmernd, aus dem kurzen Mieder hob.“ Gemme, S. 299. Der erotische Körperkontakt findet auch – wie später noch genauer erläutert werden soll – über indirekte Vermittlung von fetischartig eingesetzten Gegenständen statt: „Sie [die Fürstin] liebteste mit unruhiger Hand einen im Glase auf dem Tisch stehenden Blütenzweig, den ich ihr [...] anbot“. Ebd., S. 306.

zeigt diese Szene auf, wie die Grenze zwischen Mensch und Ding in der Moderne fließend geworden ist, geht doch die Beschreibung der Gemme nahtlos in eine Imagination über das Aussehen der Fürstin über:

[I]hre Züge, die [...] völlig den in diesen Stein geschnittenen gleichen. Ich füge hinzu, daß ihr Haar, von eigentümlich stumpfer Kastanienfarbe, zuweilen von unerklärlichen roten Lichtern durchschossen ward, daß ihre umschatteten Augen, zumeist halb geschlossen, wie schwarzer Sammet schmeichelten, manchmal aber weit geöffnet, wie straffgespannte graue Seide erglänzten, daß ihre Gesichtsfarbe blaß, wie nach Honoré de Balzac, einem zeitgenössischen Schriftsteller, die Farbe der meisten Frauen mit sehr langen Haaren, allein von jener südlichen Blässe war, hinter der wir das roteste, leidenschaftlichste Blut hervorschimern zu sehen meinen – ich füge dies hinzu, und Sie haben das Bild, das sich Ihnen, ach, nicht mehr zu beleben vermag. (Gemme, S. 296f.)

Ein ähnliches Verwischen der Grenzen von totem Ding und lebendiger Frau bzw. deren hybride Verbindung findet sich in der Beschreibung der Madonna in *Gladius Dei*:

Die Gestalt der heiligen Gebälerin war von berückender Weiblichkeit, entblößt und schön. Ihre großen, schwülen Augen waren dunkel umrandet, und ihre delikate und seltsam lächelnden Lippen standen halb geöffnet. Ihre schmalen, ein wenig nervös und krampfhaft gruppierten Finger umfaßten die Hüfte des Kindes, eines nackten Knaben von distinguerter und fast primitiver Schlankheit, der mit ihrer Brust spielte und dabei seine Augen mit einem klugen Seitenblick auf den Beschauer gerichtet hielt. (Gladius, S. 228)¹⁷

Diese Schilderung des Erzählers ist einerseits Ekphrasis eines Kunstwerks, andererseits erotische Schilderung eines Frauenkörpers, womit der Gegenstand zum Stellvertreter für den begehrten weiblichen Körper wird. Zugleich manifestiert sich dann eine für die Literatur um 1900 charakteristische Verbindung von Mensch und Ding, hier von dem Kunst(gewerbe)-Objekt der Gemme bzw. Madonna und einer betörenden

¹⁷ In der Forschung wurden bereits einige Madonnen dieser Zeit als bildkünstlerische Vorlage für die Madonna in *Gladius Dei* angedacht: neben Mariendarstellungen von Munch und Stuck v.a. Madonnen des Münchner Malers Gabriel Cornelius von Max, der diese wohl auch nach dem Modell seiner Geliebten und späteren Ehefrau Ernestina Harlander gestaltete. Vgl. Reed: Kommentar, S. 119. Bastian Schlüter: *Gladius Dei* (1902). In: Andreas Blödorn / Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 106-108, hier 107. – Thomas Mann benutzt jedoch wahrscheinlich nicht eine einzige, konkrete Vorlage für diese Schilderung, sondern imaginiert aus mehreren Mariendarstellungen eine gleichsam synthetische Madonnenfigur bzw. abstrahiert die einzelnen Vorlagen zu einem Typus.

Frau; dies führt zu einer Verdinglichung der Frau und desgleichen zu einer phantastischen Verlebendigung, Anthropomorphisierung des Dings.

Alles bisher Gesagte zeigt, dass die Gemme und die Madonna in Heinrich und Thomas Manns Novellen Züge eines Fetischs tragen, ja der Fetisch-Begriff eignet sich trefflich dazu, die soeben ausgerollten Fäden zu bündeln. Der Terminus ‚Fetisch‘ wird um 1900 zu einer zentralen Fragestellung in mehreren, sich neu etablierenden Wissenschaften wie der Ethnologie, Soziologie, Kulturanthropologie und nicht zuletzt der Psychoanalyse.¹⁸ Insbesondere die Sexualpsychologie des späten 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts beschäftigt sich mit dem Fetisch und stigmatisiert ihn (auf ethisch problematische Weise) als etwas Abnormes, Pathologisches. So definiert beispielsweise Richard von Krafft-Ebing in seiner Schrift *Psychopathia sexualis*, die ab der 6. Auflage 1891 auch über den Fetisch reflektiert, ihn als materielles Zeichen, das in der Wahrnehmung des Mannes in ‚pars pro toto‘-Relation für den begehrten Körper der Frau steht. Das Ding ist dabei an sich nicht sexuell erregend, löst aber aufgrund dieser ‚pars pro toto‘-Relation beim männlichen Betrachter trotzdem eine sexuelle Erregung aus. Krafft-Ebing weiter:

Der *Fetischismus*. Er beruht auf der Betonung der Vorstellung von einzelnen Körperteilen oder Kleidungsstücken des andern Geschlechts, oder gar bloss Stoffen, mit welchen sich dasselbe zu kleiden pflegt, mit Wollustgefühlen. Das Pathologische dieser Erscheinung ergibt sich u.a. grell daraus, dass der Körperteilfetischismus nie eine direkte Beziehung zum *Sexus* hat, dass ein Teileindruck vom Gesamtbild der Person des anderen Geschlechts alles sexuelle Interesse auf sich konzentriert [...]. Ganz besonders zeigt sich das Pathologische der Erscheinung aber darin, dass der Fetischist als das eigentliche Ziel seiner Befriedigung nicht den Koitus betrachtet, sondern irgend eine Manipulation an dem interessanten, als Fetisch wirksamen Körperteil oder Gegenstand.¹⁹

Dabei geht es dem Fetischisten nach Krafft-Ebing um einzelne Elemente der Kleidung und des Schmuckes, die „in naher Beziehung zum Körper des Weibes stehen“.²⁰ Krafft-Ebing beschreibt Fetischisten übrigens als

¹⁸ Vgl. dazu generell Ortrud Gutjahr: Codes der Enträtselung. Neusemantisierungen von Fetisch und Tabu in Wissensdiskursen um 1900. In: Böhme / Endres: *Der Code der Leidenschaften*, S. 33-53.

¹⁹ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, 14. Auflage (1912), Nachdruck: Berlin 1997, zugänglich über: https://commons.wikimedia.org/wiki/Krafft-Ebing_Psychopathia_Sexualis (zuletzt abgerufen am 09.12.2016), hier 48f. (Kursiviertes dort gesperrt gedruckt).

²⁰ Ebd., S. 174.

Sammler,²¹ als Männer mit großer Sammelleidenschaft, was sich wiederum auf den Hofrat in Heinrich Manns Novelle übertragen lässt.²² Überhaupt zeigt der Hofrat in seiner Erregung angesichts der Gemme Züge des Fetischisten, und die Gemme, die von der Fürstin ständig um den Hals bzw. im Dekolleté getragen wird und damit in der Tat „in naher Beziehung zum Körper des Weibes“ steht, ist als Fetisch nach Krafft-Ebings Definition zu bezeichnen.²³

Etwas indirekter, aber doch gewinnbringend lässt sich diese enggefasste Fetisch-Definition auch auf das Foto der Madonna in *Gladius Dei* beziehen.²⁴ Dort löst sich ebenfalls die erotische Erregung der männlichen Figuren von einer ganzheitlich wahrgenommenen Frau und wird auf ein Objekt übertragen, das in seiner Dinglichkeit stellvertretend für den weiblichen Körper steht, was im Betrachter eine Affizierung auslöst:

Aber das Bild der Madonna ging mit ihm. Immerdar, mochte er nun in seinem engen und harten Kämmerlein weilen oder in den kühlen Kirchen knien, stand es vor seiner empörten Seele, mit schwülen, umränderten Augen, mit rätselhaft lächelnden Lippen, entblößt und schön. Und kein Gebet vermochte, es zu verschuechen. (Gladius, S. 230)

²¹ Aus anderer, kulturtheoretischer Perspektive sehen auch Blättler und Schmieder ein Analogon aus dem Sammeln und dem libidinösen Aufladen von Dingen, kurz: von Sammler und Fetischist: „Als paradigmatische Figur der modernen Dingwelt tritt der Sammler auf: Er setzt auf einen ästhetischen, affektiven und imaginären Zauber der Dinge, der jenseits ihrer Nützlichkeit, Funktionalität und Rationalität angesiedelt ist, er lädt die Dinge libidinös auf, begehrt sie bis zur Obsession und versucht sie seinerseits in eine eigene Ordnung zu bannen.“ Christine Blättler / Falko Schmieder: Einleitung. In: Dies. (Hg.): In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion. Wien 2014, S. 7-28, hier 8.

²² „[W]enn ich die Gemme besaß, diese Einbildung faßte in mir Wurzeln, so war vielleicht das Wünschenswerteste mein von dem, was ich begehrt hatte“. Gemme, S. 312. Mit diesem ‚Wünschenswertesten‘, ‚Begehrenswertesten‘ meint der Hofrat nicht nur ein seltenes materielles Sammlerstück, sondern im übertragenen Sinne den Körper der Fürstin. Fast schon komisch oder kokett wird diese Doppelung in einer anderen Szene beschrieben: Der junge Hofrat blickt der Fürstin auf die Gemme, die sie um den Hals trägt, und damit intensiv ins Dekolleté: „Im schlichten Hauskleid, das von ihrem reichen Halse ein mäßiges Stück frei ließ, im Sessel mir gegenüber sitzend, bemerkte sie die Richtung meines Blickes. ‚Sie betrachten wieder mein Lieblingsschmuckstück [...]‘“ (ebd., S. 302), und dieses „Lieblingsschmuckstück“ ist nicht nur die Gemme.

²³ Ein Textvergleich zum Schmuckmotiv in Thomas Manns Novellen, etwa *Walsungenblut*, wäre hier sicher ertragreich.

²⁴ In der Forschung zu dieser Novelle wurde auch schon hin und wieder auf die fetischisierende Wirkung der Madonna hingewiesen; vgl. z.B. Schlüter: *Gladius Dei*, S. 107.

Jenseits der intradiegetischen Begeisterung des Hofrats und Hieronymus' für die begehrten Objekte gefragt: Wie wirken die beiden Novellen mit ihrer spezifischen Ding-Ästhetik und auch Ding-Erotik auf den Leser? Hier ergeben sich erneut überraschende Analogien zwischen Heinrich Manns *Die Gemme* und Thomas Manns *Gladius Dei*: Zum einen sind es durchaus erotische Beschreibungen, die ihrerseits mit Fetisch-Signalen arbeiten²⁵ und darin sicher auch auf den zeitgenössischen Leser erotisierend gewirkt haben mögen; das wird wahrscheinlich noch klarer in Heinrich Manns Novelle, die eine eindeutig erotische Erzählung ist. Aber auch die Schilderung der Madonna in Thomas Manns *Gladius Dei* arbeitet mit kleineren erotischen Signalen. Zum anderen sind beide Novellen zugleich sozialkritische Texte, die (bei Heinrich Mann) das überalterte, verknöcherte Bürgertum mit seiner obsessiven Sammelleidenschaft und seinem Konservatismus oder (bei Thomas Mann) die veräußerlichte Ding-Kultur der Kunst- und v.a. Kunstgewerbestadt München kritisch betrachten.

Eine solche erotisch aufgeladene Sozialkritik im Gewand einer fetischhaften Ding-Ästhetik macht kulturgeschichtlich Sinn, das heißt: diese Übertragung von sexualpsychologischen Fetisch-Diskussionen auf ein sozialkritisches bzw. gesellschaftsdiagnostisches Bild des Bürgertums der Gründerzeit mag durchaus stimmig wirken, denn neuere Fetisch-Theorien etwa von Bruno Latour oder Hartmut Böhme nutzen diesen Begriff unter anderem, um die Moderne – insbesondere das späte 19. Jahrhundert bzw. die Jahrhundertwende 1900 – zu beschreiben, ja gehen für diese Phase von einer allgegenwärtigen Konjunktur der Dinge mit wachsendem Fetisch-Charakter aus. Lebensweltlich zeigt sich das in einer statistisch nachweisbaren Zunahme der Dinge in jedem Haushalt, was neben anderem durch die Industrialisierung und den ökonomischen Zuwachs an Ding-Besitz grundgelegt wird.²⁶ Die Interieurs der bürgerlichen Wohnungen der Gründerzeit sind in ihrer Innenarchitektur von einer üppigen De-

²⁵ Hier wäre eine umfassendere Untersuchung der fetischartigen Ding-Motive, die das Gesamtwerk sowohl Heinrich Manns als auch Thomas Manns durchziehen, wünschenswert. Schon Thomas Manns *Vision* (1893) beispielsweise erzählt einen interessanten Konnex von Erinnerung, Kunst, Sinneswahrnehmung und Fetisch: Durch einen konkreten Auslöser, einen Sinnengenuss (hier des Rauchens), wird – erinnernd an Prousts Konzept der ‚mémoire involontaire‘ – ein erotisches Bild evoziert, das einen Gegenstand fetischartig in Szene setzt: „Ganz unten blendet Dammast; quer zacken und runden und winden gewirkte Blätter und Blüten. Darauf durchsichtig hingeplattet und dann schlank ragend ein Krystallkelch, halb voll blassem Gold. Davor träumend hingestreckt eine Hand. Die Finger liegen lose um den Fuß des Kelches. Um den einen geschmiegt ein duffsilberner Reif. Blutend darauf ein Rubin.“ Thomas Mann: *Vision*. In: Ders.: *Frühe Erzählungen 1893-1912*, S. 11-13, hier 12.

²⁶ Vgl. Böhme: *Fetischismus und Kultur*, S. 17. König: *Der Auftritt der Waren*, S. 146.

koration geprägt und wirken mit ihrer Fülle von Dingen für einen heutigen ‚Post-Bauhaus-Betrachter‘ geradezu überladen. Auch die kommerzialisierte Variante von Dingansammlungen, wie sie sich in den neu entstehenden Kaufhäusern als säkularen „Kathedralen der Waren“²⁷ manifestiert, sowie überhaupt die bereits erwähnte wachsende Zahl von Ding-Ausstellungen legt nahe, die bürgerliche Kultur in der Phase der Gründerjahre und des Wilhelminismus als ‚Kultur der Dinge‘ und des obsessiven Waren-Fetischismus zu bezeichnen.

Niemals zuvor war die dingliche Umwelt vergleichbar dicht, mannigfaltig, verlockend, künstlich, faszinierend. Man sammelte, handelte, besorgte, begehrte, stellte aus, verbrauchte, benutzte, kaufte und verkaufte, hortete und verschwendete, ordnete und klassifizierte, bewertete und schätzte Dinge in einer alltagsgeschichtlich vorbildlosen Manie und Intensität.²⁸

Die Idee von einem allmächtigen Subjekt, das die Dinge autonom kontrolliert, und im Gegenzug von einem ohnmächtigen Ding, das keine eigene Handlungsmacht besitzt,²⁹ ist jedoch fragwürdig. Im Gegenteil: In der Moderne erleben die Menschen sich selbst häufig als verdinglicht und die Sachen als phantastisch verlebendigt,³⁰ wovon viele literarische Texte deutliches Zeugnis ablegen. ‚Fetisch‘ ist ein geeigneter Terminus, um diese Grenzverwischung von Mensch und Ding, die „Anthropomorphisierung des Dings und Reifikation des Subjekts“ um 1900,³¹ stimmig zu fassen. Heinrich Manns und Thomas Manns Texte – hier exemplarisch die Novellen *Die Gemme* und *Gladius Dei* – diagnostizieren dieses Doppelgesicht der Moderne, generell den Ding-Fetischismus in der bürgerlichen Kultur des Kaiserreichs auf luzide Weise. Die Dinge nehmen in dieser

²⁷ Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 18.

²⁸ Ebd.

²⁹ Die ‚moderne‘ Wissensordnung ist, nach Bruno Latours *Wir sind nie modern gewesen*, durch eine Dichotomie des Menschlichen vs. Nicht-Menschlichen strukturiert. Ein solches Konzept eines aktiv handelnden Menschen und eines von ihm abhängigen, passiven Dings ist (mit Latour gedacht) jedoch ein fragwürdiges Konstrukt, vielmehr beeinflussen Dinge die angeblich freien Entscheidungen des Menschen mehr, als diesem im Sinne des Idealismus lieb ist – was Hartmut Böhme an dem gängigen Beispiel des Autofahrens verdeutlicht: Nicht nur der Mensch fahre Auto, sondern „das ‚Kollektiv‘ aus Auto, Fahrer, Straßenschwelle“ etc. Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 77. Vgl. dazu auch Frederike Felcht: „die Straßenbahnen und Omnibusse sind gestopft und gefropft und mit Menschen garniert“. Überlegungen zur Aufhebung des Anthropozentrismus von Mensch-Ding-Beziehungen. In: Elisabeth Tietmeyer [u.a.] (Hg): *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*. Münster [u.a.] 2010 (= Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Bd. 5), S. 43-52, hier 43f.

³⁰ Vgl. dazu Blättler / Schmieder: In Gegenwart des Fetischs, S. 8f. und 11.

³¹ Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 82.

Kultur changierende, vom Menschen kaum mehr zu beherrschende Funktionen ein: Sie sind identitäts- und kulturstiftende Sammelobjekte und zudem Waren; sie erscheinen als tote, dem Menschen unterworfenen Materie und zugleich als hoch erotische Fetische mit unkontrollierbarer, eigendynamischer Agency.³² Die Versuche des Hofrats und auch Hieronymus', die Kontrolle über die ihnen entgleitenden Dinge zu behalten, scheitern – und wirken (angesichts der Modernerfahrungen des Ich-Zerfalls, Kontrollverlusts und der massiven Beschleunigung) ebenso anachronistisch wie lächerlich.

Im Ganzen zeigt die Gestaltung der Ding-Motive in den beiden hier untersuchten Novellen einmal mehr die Komplexität und Faszinationskraft von Heinrich Manns und Thomas Manns Texten, in denen sich Techniken der Literatur, Bildenden Kunst und Musik mit luziden Zeitdiagnosen verbinden. Die Funktion von Dingen in den Werken Heinrich und Thomas Manns ist in dieser Hinsicht ein interessantes Forschungsfeld, dessen weiterführende Erschließung ertragreich wäre.

³² Zum grundsätzlichen Verhältnis von Ding und Macht vgl. Barbara Stollberg-Rilinger: Macht und Dinge. In: Samida / Eggert / Hahn: Handbuch Materielle Kultur, S. 85-88. Zu Agency vgl. Anthony Giddens: *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley / Los Angeles 1986. Definiert man mit Andrew M. Jones und Nicole Boivin Agency-Konzepte als „The view that things have power over humans and their lives“ und negiert eine hierarchische Einteilung von „primary agency“ des Menschen und „secondary agency“ des Dings, so kann auch Dingen grundlegende, primäre Agency zugesprochen werden. Andrew M. Jones / Nicole Boivin: *The Malice of Inanimate Objects. Material Agency*. In: Dan Hicks / Mary C. Beaudry (Hg.): *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford 2010, S. 333-351, hier 337 und 342. Jones und Boivin gehen beispielsweise von einer gleichberechtigten, nicht hierarchisch abgestuften „human agency and material agency“ aus (ebd., S. 351).