

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Visuelles Erzählen : Zum Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst im Werk Heinrich Manns, erläutert am Beispiel der Novelle Pippo Spano

Datum der Zweitveröffentlichung: 12.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116756x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2013): Visuelles Erzählen : Zum Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst im Werk Heinrich Manns, erläutert am Beispiel der Novelle Pippo Spano, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Frankfurt, M.: Klostermann, Jg. 26, S. 135–154.

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.

Andrea Bartl

Visuelles Erzählen

Zum Verhältnis von Literatur und bildender Kunst im Werk
Heinrich Manns, erläutert am Beispiel der Novelle *Pippo Spano*

Viktor Mann berichtet in seinem Erinnerungsbuch *Wir waren fünf*, dass »Heinrich in seiner Jugend noch zwischen Malerei und Literatur schwankte«.¹ Auch Selbstaussagen Heinrich Manns belegen diese interessante Zwischenstellung seines Werkes zwischen Literatur und Malerei.² Betrachtet man aus heutiger Perspektive Heinrich Manns Texte und Zeichnungen, so wird deutlich, dass die Beschäftigung mit bildender Kunst, vor allem mit Malerei, mehr als nur ein Jugend-Spleen ist, ja dass die Interaktion der Künste einen Kernbereich des Werkes Heinrich Manns darstellt. In diesem nähern sich (von beiden Seiten!) bildende Kunst und Literatur, Visualität und Narrativität einander an und verbinden sich zu einer vielschichtigen Interart-Ästhetik, die in einer kunstkomparatistisch ausgerichteten Analyse neue, ertragreiche Aspekte des Verhältnisses von Literatur und Malerei bzw. der Visualität von Texten und der Narrativität von Bildern hervorbringen kann.³ Ganz »nebenbei« eröffnet der Blick auf Heinrich Manns Beschäftigung mit bildender Kunst auch eine ergänzende Perspektive auf das Verhältnis der schreibenden Brüder, erfolgt doch die Auseinandersetzung mit der Malerei zum Teil dezidiert im Wechselspiel mit Thomas Mann (und vice versa).

Diesen Leitlinien soll im Folgenden nachgegangen werden, indem zunächst Heinrich Manns Zeichnungen (Kap. 1) und die Einbettung bildender Kunst in

¹ Viktor Mann: *Wir waren fünf*. Bildnis der Familie Mann. Mit 35 Tafeln, 3., revidierte Auflage, Konstanz: Südverlag 1973, S. 50.

² So schildert Heinrich Mann beispielsweise seine Arbeitsweise in einem Brief an Ludwig Ewers vom 23. August 1891 wie folgt: »Hab ich Dir erzählt, wie mir das Sujet »kam«? Es scheint mir das für meine Arbeitsweise besonders interessant. Es vermählen sich, um in mir ein literarisches Produkt zu erzeugen, gewöhnlich ein malerisches und ein intellektuelles Moment.« (Heinrich Mann: *Briefe an Ludwig Ewers 1889–1913*, Berlin/Weimar: Aufbau 1980, S. 241. Vgl. eine frühe Zeichnung Heinrich Manns ebd., S. 127.)

³ Vgl. zu Methoden und Fragestellungen der Interart-Studies und Kunstkomparatistik: Erika Fischer-Lichte: *Interart-Ästhetiken*, in: Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern, hrsg. von Renate Brosch, Berlin: Trafo 2004 (= Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, Bd. 2), S. 25–41; Erika Fischer-Lichte: *Einleitung*, in: *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a., Bielefeld: Transcript 2010, S. 7–29; Ulla-Britta Lagerroth u. a. (Hrsg.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi 1997 (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 24).

seinen Texten (Kap. 2) betrachtet werden, um abschließend im »visuellen Erzählen« ein ästhetisches Prinzip im literarischen Gesamtwerk Heinrich Manns auszumachen (Kap. 3).

1. *Heinrich Mann als bildender Künstler*

Heinrich Manns zeichnerische Tätigkeit ist, obwohl heute eher unbekannt, eine prägende; der Autor zeichnete regelmäßig von der frühen Jugend bis wenige Tage vor seinem Tod am 11. März 1950. Dabei gab es sicherlich Phasen, in denen Heinrich Mann mehr Zeichnungen anfertigte (so zeichnete er insbesondere in den letzten Lebensjahren im amerikanischen Exil fast täglich),⁴ und daneben auch andere, in denen wenig Zeit zur bildkünstlerischen Arbeit blieb; dazu zählt die erste, europäische Phase des Exils mit seinem antifaschistischen Kampf, der viel Energie für das Schreiben von Reden und publizistischen Texten erforderte. Dennoch hat das Zeichnen Heinrich Mann sicherlich lebenslang begleitet und stellt einen ernstzunehmenden Teil seines künstlerischen Gesamtwerkes dar.

Die meisten Zeichnungen Heinrich Manns dürften, da unveröffentlicht, heute verloren gegangen sein, erhalten sind freilich einige wenige frühe Zeichnungen und ein größeres Konvolut von rund 400 Bleistift-Zeichnungen aus dem letzten Lebensjahrzehnt im amerikanischen Exil (1940–1950). Heinrich Mann hatte sie kurz vor seinem Tod Marta Feuchtwanger zur Aufbewahrung übergeben; 1995 wurden sie im Lion und Marta Feuchtwanger-Nachlass entdeckt, gesichtet und mittlerweile in einer Auswahl von 150 Blättern publiziert.⁵

Schon die frühen Tableaus zeigen dabei stilistisch und thematisch typische Merkmale für das literarische wie zeichnerische Gesamtwerk Heinrich Manns. Die um 1890 entstandene Zeichnung *Walddidylle*⁶ beispielsweise erinnert zum einen technisch an Jugendstil-Zeichnungen und insbesondere an Karikaturen der Jahrhundertwende, wie sie etwa in Zeitschriften wie *Simplicissimus* und *Jugend*, an denen Heinrich Mann mitarbeitete, abgebildet waren. *Walddidylle* präfiguriert aber auch den karikaturistischen Zeichenstil des Expressionismus (Otto Dix, George Grosz etc.)⁷ und analoge literarische Darstellungstechniken

⁴ Vgl. Hans Wißkirchen: Der Autor als Zeichner. Heinrich Manns unbekannte Zeichnungen und sein literarisches Werk, in: *Liebschaften und Greuelmärchen. Die unbekannten Zeichnungen von Heinrich Mann*, hrsg. von Volker Skierka, mit Beiträgen von Hans Wißkirchen und Marje Schuetze-Coburn, Göttingen: Steidl 2001, S. 29–47, 36.

⁵ Vgl. zur Überlieferungsgeschichte: Volker Skierka: Der »erotische Demokrat«. Heinrich Manns unbekannte Zeichnungen von *Liebschaften und Greuelmärchen*, in: *Liebschaften und Greuelmärchen* (zit. Anm. 4), S. 7–18, 7–11.

⁶ Abbildung siehe: Kurt Böttcher/Johannes Mittenzwei: *Dichter als Maler*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1980, S. 214, sowie Viktor Mann, Bildtafel nach S. 56.

⁷ George Grosz seinerseits wurde von Heinrich Manns Texten zu manchen seiner gesell-



Abb. 1: *Walddidylle*. Jugendzeichnung von Heinrich Mann, um 1890

in Heinrich Manns Prosa des Kaiserreichs. – Was sehen wir? Eine Szene, wie sie in ähnlicher Weise auch in Heinrich Manns Texten vorkommen könnte: Ein Mann, den typische, satirisch betonte Attribute wie Vätermörderkragen, Monokel, Stöckchen, Hut und Barttracht als Spießbürger ausweisen, macht einer

schaftskritischen Zeichnungen inspiriert; vgl. auch Grosz' Illustrationen (Lithographien) zu Heinrich Manns Novelle *Kobes* (1925). Vgl. auch Skierka, *Liebschaften* (zit. Anm. 4), S. 13. – Viktor Mann entdeckt auch in Thomas Manns frühen Karikaturen Grosz-Analogien. (Viktor Mann, S. 50f.)

Frau eine exaltierte Liebeserklärung, eventuell gar einen Heiratsantrag. Sein Liebesschwur wird durch die übertriebene Gestik, die Stirn-Glatze und den sehr schlanken, eher knöchigen Körperbau als nur scheinbar leidenschaftlich, vielmehr als Pose und theatralisches Rollenspiel entlarvt. Die Naturszenerie unterstreicht dies: Statt an einem idyllischen Locus amoenus findet der Heiratsantrag unter frühlingshaft austreibenden, aber noch immer kargen Bäumen statt, die mit spannungsvoller, chaotischer Linienführung gestaltet sind und irgendwie kraftlos, verkrüppelt wirken.

Während die männliche Figur somit sehr satirisch in Szene gesetzt wird, wird interessanterweise die Frau mit etwas weniger Satire bedacht. Hier deutet sich bereits ein Geschlechtermodell an, wie es Heinrich Manns Texte bis ins Spätwerk hinein bestimmen wird: Häufig wirkt der Mann als der deutlich schwächere Part in einer Szene, wohingegen der Frau mehr Kraft, Leidenschaft und Stärke, oft auch ein gewisses utopisches Erlösungspotential zugeordnet wird. Das deutet sich in *Waldidylle* zwar nur an, ist aber im Ansatz bereits vorhanden und bildkünstlerisch gestaltet.

An dieser Stelle ist ein vergleichender Blick auf Thomas Mann ertragreich; dieser zeichnete zwar weit weniger häufig als sein Bruder und verstand sich auch nicht als bildender Künstler,⁸ er fertigte aber etwa zeitgleich eine ähnliche Zeichnung an: *Verlobung*.⁹ Sie entstammt dem *Bilderbuch für artige Kinder*, dem einzigen gemeinsamen Buchprojekt von Heinrich und Thomas Mann überhaupt. Es entstand 1895 auf einer Italienreise beider Brüder und war als humoristisches Geschenk für ihre Geschwister Carla und Viktor gedacht. Wohingegen Heinrich Manns Zeichnungen für das *Bilderbuch* heute verschollen sind und wahrscheinlich während der Beschlagnahme des Münchner Hauses in der Poschingerstraße durch die Nationalsozialisten vernichtet wurden,¹⁰ haben sich zum Glück durch einen Abdruck in einem Artikel Arthur Eloessers einige Zeichnungen Thomas Manns erhalten.¹¹ *Verlobung* ist eine davon, die – wie Heinrich Manns *Waldidylle* – deutliche Spuren zeitgenössischer satirischer Karikaturen zeigt, wie sie etwa das Bildprogramm des Simplicissimus prägen.

⁸ Dass er gerade darin auch heute noch für bildende Künstler unserer Gegenwart interessant ist, zeigt, dass jüngst einige Texte Thomas Manns für die Reihe *100 Notizen – 100 Gedanken* ausgewählt wurden. Bei dieser Reihe handelt es sich um Begleitbüchlein zur 13. Documenta mit grundlegenden Texten, deren Informationen und Ideen nach Meinung der Herausgeber für die Gegenwart sowie ihre Kunst bedeutsam sind. Der spanische Schriftsteller Enrique Vila-Matas wählte für diese Reihe einige Briefe Thomas Manns an Theodor W. Adorno über die Frage der Urheberschaft der für den *Doktor Faustus* verwendeten Musiktheorie aus; diese seien einschlägige Denkanstöße für eine wichtige künstlerische Frage, nämlich die »Frage des künstlerischen Plagiats«. Thomas Mann/Theodor W. Adorno: An Exchange/Ein Austausch. Introduction/Einführung; Enrique Vila-Matas, Kassel: Hatje Cantz 2011 (= dOCUMENTA [13]. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 50), S. 6.

⁹ Abbildung siehe: Böttcher/Mittenzwei, S. 215, sowie Viktor Mann, Bildtafel nach S. 56.

¹⁰ Vgl. Viktor Mann, S. 60.

¹¹ Vgl. Viktor Mann, S. 46–61, zur Überlieferungsgeschichte insbesondere S. 60f.



Abb. 2: *Verlobung*. Zeichnung von Thomas Mann aus dem *Bilderbuch für artige Kinder*

Die Zeichnungen *Waldidylle* und *Verlobung* haben viel gemein, schon allein das Sujet: der Spaziergang eines Paares in der Natur, bei dem es zum Liebesgeständnis und Heiratsantrag des Mannes kommt. Dieses Liebesgeständnis wird jedoch in seiner posenartigen, unauthentischen Rhetorik ironisiert.¹² Zudem findet es in einer nur skizzenhaft ausgestalteten Naturszenerie statt, die in beiden Zeichnungen eine gewisse Idylle andeutet, aber diese zugleich

¹² Vgl. dazu die Bildunterschrift, die Viktor Mann für Thomas Manns Zeichnung überliefert: »Luise«, sagte er leise, »willst du mein eigen sein?« »Eduard!« hauchte sie mit ersterbender Stimme, und ihre feinen Nasenflügel öffneten sich vor Wonne bebend.« (Viktor Mann, S. 57.)

satirisch unterläuft. Der Mann ist auch in Thomas Manns Zeichnung mit den gängigen Attributen des Spießbürgers ausgestattet (Vatermörderkragen, Stock, Hut etc.), wirkt aber zum Teil wie ein junger Geck, Heiratsschwindler oder Hochstapler (und könnte darin durchaus eine Parallelfigur zu Felix Krull sein). Hierin liegt ein Unterschied zu Heinrich Manns Karikatur, wird doch das Identifikationsangebot für den Betrachter in Bezug auf das Geschlechterverhältnis umgekehrt: Thomas Manns männliche Figur ist zwar satirisch gezeichnet, verfügt aber trotzdem über mehr Sympathiepotenzial als der Mann bei Heinrich Mann. Analog zu dieser Umkehr hat Thomas Mann stattdessen die Frau stärker satirisch gestaltet. In seiner Zeichnung ist sie es, die (wie in Heinrich Manns *Waldidylle* wiederum der Mann) überschlank Glieder und eine steife, leidenschaftslos wirkende Körperhaltung hat. Sie trägt, wie die Frau in Heinrich Manns Zeichnung, einen Dutt, der aber noch mit einer Vielzahl von Haarnadeln satirisch verstärkt wird. Somit deutet sich bereits in den frühen Zeichnungen ein unterschiedliches Geschlechterbild an, das für die literarischen Gesamtwerke der Brüder charakteristisch sein mag.

Im Gegensatz zu Thomas Mann, dessen bildkünstlerische Tätigkeit punktuelle Gelegenheitsarbeit bleibt, widmet sich Heinrich Mann bis ins Spätwerk hinein dem Zeichnen. Das Konvolut an Zeichnungen, das uns aus den letzten Lebensjahren Heinrich Manns zugänglich ist, greift erneut Themen auf und ist von Stilprinzipien geprägt, die auch das literarische Exilwerk bestimmen. Die Zeichnungen zeigen – für ein Alterswerk und zudem für das Exil typisch – eine starke Rückbesinnung auf die eigene Jugend. So malte Heinrich Mann häufig Szenen aus dem Lübeck der Jahre 1875–1891, die zudem immer wieder die Brücke zu der gemeinsamen Zeit mit Thomas Mann und zu beider literarischen Werken schlagen. Heinrich Mann zeichnet ein Lübeck zwischen dem Großbürgertum der *Buddenbrooks* und dem Hafenviertel der Rosa Fröhlich (*Professor Unrat*), er zeichnet prägende Kindheitserinnerungen wie den Schulalltag und den Tod des Vaters.¹³ Neben diesen Rückbindungen des Exilanten und Alternden an die eigene Jugend, die auch ein gemeinsames Heranwachsen beider Brüder ist, beschäftigen sich viele Zeichnungen mit der europäischen Politik- und Geistesgeschichte; so finden sich mehrere Tableaus zu Adolf Hitler, in denen die Intention zu spüren ist, das Zeitgeschehen (ähnlich wie in den Romanen, aber hier im Medium Zeichnung) politisch zu analysieren.¹⁴ Das Blatt 1. Bild: *Die Anfänge eines Führers*¹⁵ aus dem Zyklus *Greuelmärchen*,

¹³ Vgl. Heinrich Mann: Die ersten zwanzig Jahre. Fünfunddreißig Zeichnungen, Berlin / Weimar: Aufbau 1984. Vgl. auch Christina Feilchenfeldt: Das Portrait. Von Angesicht zu Angesicht, in: Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler, hrsg. von Nicolas Baerlocher und Martin Bircher (im Auftrag der Stadt Zürich), Zürich: Offizin 2002 (= Strauhof Zürich, Bd. 9), S. 69–83, 76.

¹⁴ Wißkirchen, Autor als Zeichner (zit. Anm. 4), S. 30.

¹⁵ Abbildung siehe: Liebschaften (zit. Anm. 4), S. 137.



Abb. 3: 1. Bild: *Die Anfänge eines Führers.*
Bleistiftzeichnung von Heinrich Mann

der Zeichnungen zu Adolf Hitler bzw. den Nationalsozialisten zu einer Bilderfolge verbindet, zeigt beispielsweise Hitler als Kleinkriminellen, der ganz unheroisch ins Schlafzimmer eines nackten Paares kriecht, um eine Kette zu stehlen. Dieses Hitler-Bild deckt sich in seiner denunziatorischen Rhetorik und der Idee von Hitler als schäbigem Verbrecher mit analogen Hitler-Bildern der publizistischen und fiktionalen Exil-Texte Heinrich Manns. Auch wird Hitler – ähnlich wie beispielsweise in dem Roman *Empfang bei der Welt*, der in derselben Exilphase entstand – die Kraft der Erotik als utopisches Gegenmodell zur Seite gestellt.¹⁶

Die im literarischen Gesamt-, gerade auch Spätwerk dominante Motivik des Rollenspiels, des Schauspielers und der Theaterszene prägt auch viele der späten Zeichnungen, die zudem – dezidiert als kunsttheoretische Reflexion angelegt – Kunstaufführungen in Szene setzen: sei es die Oper, seien es Variété, Tingeltangel oder Revue und damit Elemente des Unterhaltungstheaters, die für Heinrich Mann der Opern- oder Schauspielbühne gleichberechtigte Kunstformen darstellen. Eine Zeichnung¹⁷ überträgt beispielsweise ein Leitmotiv mehrerer Novellen und Romane Heinrich Manns ins Medium Bild: der Blick des Schauspielers von der Bühne hinab in den Zuschauerraum, wo das noch größere Theaterspektakel und Rollenspiel stattfindet als unter den professionellen Akteuren.¹⁸ Andere Blätter thematisieren, wie in Heinrich Manns Texten, affirmativ (als erotisches Begehren) und zugleich selbstkritisch (als voyeuristisch-missbrauchender Angriff) den männlichen Blick auf den nackten Frauenkörper.¹⁹ Überhaupt haben die späten Zeichnungen oft erotische Sujets, sie äußern recht unverblümt sexuelles Begehren, stellen diesem aber häufig weiterführende Aspekte zur Seite: So hat beispielsweise die Zeichnung *Jeune fille à marier*²⁰ durch ihre provokante Gleichsetzung von Ehe und Prostitution eine gesellschaftskritische Intention, in deren Darstellungsweise durchaus der satirisch-karikaturistische Stil aus Heinrich Manns frühen Zeichnungen, den Zeichnungen des Simplicissimus oder des Expressionismus nachwirkt. Man-

¹⁶ Vgl. Andrea Bartl: »Kultur, mit Ausschreitungen« – die Darstellung des Faschismus und dessen Ursachen in Heinrich Manns Roman »Empfang bei der Welt«, in: Heinrich Mann-Jahrbuch, Bd. 13, Lübeck: Schmidt-Römhild 1995, S. 57–78.

¹⁷ Abbildung siehe: Liebschaften (zit. Anm. 4), S. 205.

¹⁸ Eine analoge Szene gibt es auch in dem Spätwerk *Empfang bei der Welt* oder der frühen Novelle *Pippo Spano*. Heinrich Mann: Pippo Spano, in: ders.: Liebesspiele, Frankfurt/Main: S. Fischer 1996 (= Sämtliche Erzählungen, Bd. 2. Heinrich Mann. Gesammelte Werke in Einzelbänden, hrsg. von Peter-Paul Schneider), S. 22–69, 29. Vgl. zu *Pippo Spano*: Margarete Fuchs: Theatrale Bilderfluten. Heinrich Manns »Pippo Spano«, in: Oxford German Studies, Jg. 37, H.2, Oxford: Maney Publishing 2008, S. 253–269, 254; Barbara Thums: Die Macht der Bilder oder der Kampf ums Dasein in Heinrich Manns Künstlernovelle »Pippo Spano«, in: Heinrich Mann-Jahrbuch, Bd. 24, Lübeck: Schmidt-Römhild 2006, S. 45–60, 51.

¹⁹ Siehe Abbildungen in: Liebschaften (zit. Anm. 4), S. 231 und 239. Vgl. auch Skierka, Liebschaften, S. 15.

²⁰ Abbildung siehe: Liebschaften (zit. Anm. 4), S. 281.

che Zeichnungen wie etwa *5. Bild: Höhe des Lebens*²¹ (aus dem Zyklus *Vom Laster zur Tugend*) scheinen gar direkt auf expressionistische Bilder (hier den Mittelteil von Otto Dix' *Großstadt-Triptychon*) zu reagieren.

Das Moderne an Heinrich Manns späten Zeichnungen zeigt sich dabei jedoch nicht in der Weiterführung der sozialsatirischen Stilistik des frühen 20. Jahrhunderts, sondern in einer abgründigen Isolation, die allen Figuren in diesen Bildern zu eigen ist: Die Dargestellten sind selbst in Momenten größter körperlicher Nähe, etwa beim Liebesakt, einsam; es besteht keine Verbindung der Figuren zueinander, auch strahlen diese Szenen keine zwischenmenschliche Anteilnahme oder Lebensfreude aus.²² So weiß man beispielsweise als Betrachter der Zeichnung *La triste rencontre*²³ nicht, wer von den drei gezeigten Figuren einsamer und trauriger ist: der außenstehende Mann (Voyeur? Betrogener Ehemann? Freund?), der zwei Liebende dabei beobachtet, wie sie nackt beieinander liegen, oder das Paar selbst, das so gar nicht wie ein liebendes Paar wirkt, sondern wie zwei Fremde bei einem flüchtigen »triste rencontre«.

Solche Einzelblätter sind von einem narrativen Zug geprägt, sie erzählen eine Geschichte und wirken wie zu Standbildern eingefrorene Theater- oder Filmszenen. Manche dieser Blätter werden zudem – nummeriert und mit Szenentiteln versehen – zu Bilderzyklen gereiht, die als solche noch stärker eine Tendenz zum Narrativen zeigen. Dadurch entsteht eine Bilderfolge, die einerseits selbst eine Geschichte erzählt und zu der man andererseits (wie in einer Moritat oder einem Bilderbuch) explizit eine Geschichte erzählen könnte.²⁴ Heinrich Manns Bilderzyklen erlauben hier aktuelle kunstüberschreitende Analysen, so ließen sie sich beispielsweise im Sinne einer »Bilderzählung« nach Wolfgang Kemp,²⁵ der Werke der bildenden Kunst (in Einzel-Tableaus, aber bevorzugt Bildzyklen) auf erzählerische Strukturen hin betrachtet und dabei gerade auch die Intervalle (die »Lücken« zwischen den Tableaus) untersucht, in ihrer Narrativität erschließen. Schon hier, in den Zeichnungen, wird daher deutlich, was auch die Texte offenbaren: In Heinrich Manns Gesamtwerk nähern sich Literatur und Malerei mit dem Ziel einer synästhetischen Hybridisierung einander an.

Auch lassen sich zahlreiche Linien zwischen den späten Zeichnungen und Heinrich Manns Prosa (insbesondere der amerikanischen Exilzeit) ziehen;

²¹ Abbildung siehe: *Liebschaften* (zit. Anm. 4), S. 185.

²² Vgl. Skierka, *Liebschaften* (zit. Anm. 4), S. 13.

²³ Abbildung siehe: *Liebschaften* (zit. Anm. 4), S. 279.

²⁴ Wißkirchen, Autor als Zeichner (zit. Anm. 4), S. 37. Volker Skierka spricht gar von einem »Bildroman« (Skierka, *Liebschaften* (zit. Anm. 4), S. 13).

²⁵ Vgl. Wolfgang Kemp: *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, hrsg. von Wolfgang Kemp, München: Edition Text und Kritik 1989, S. 62–88; Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer 1992; Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München: Beck 1996.

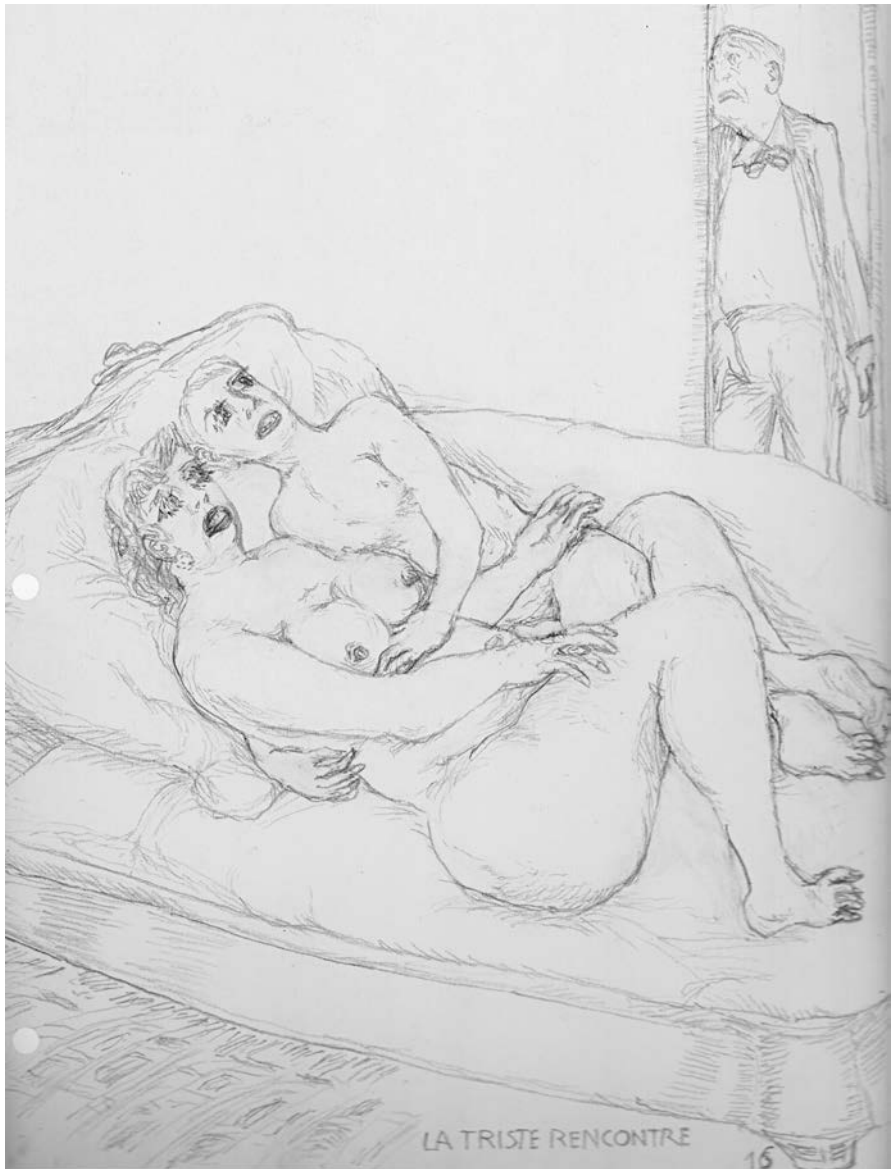


Abb. 4: *La triste rencontre*. Bleistiftzeichnung von Heinrich Mann

beide greifen verwandte Milieus und Szenen auf, widmen sich ähnlichen Themen und wenden zum Teil eine analoge Stilistik an.²⁶ Insbesondere die für Heinrich Manns Texte so charakteristische Verbindung von Sexualität, Kunst und Politik findet sich auch, so Hans Wißkirchen,²⁷ in den Zeichnungen. Ohne hier die Frage nach der künstlerischen Qualität der Texte und Bilder stellen zu wollen (die dem Autor und dem Zeichner Heinrich Mann von Zeitgenossen wie Kunstwissenschaftlern ja durchaus gestellt wurde),²⁸ sei jedoch die These aufgestellt, dass die Zeichnungen dabei nicht bloße Illustration der Texte und die Texte nicht reine Erläuterungen der Bilder sind.²⁹ Vielmehr kann für Heinrich Manns Texte und Zeichnungen meines Erachtens von zwei medial unterschiedlichen, aber künstlerisch ernst zu nehmenden Werk-Teilen ausgegangen werden, die vielfältig miteinander interagieren, wie generell Visualität in den Texten Heinrich Manns und Narrativität in den Bildern Heinrich Manns eine wichtige Rolle spielt.

2. Bildende Kunst in der Literatur Heinrich Manns

Malerei ist im literarischen Gesamtwerk Heinrich Manns von Bedeutung. Das betrifft einerseits Inhalte (Malerfiguren, Leitmotive wie Sehen, Perspektive, Blick, Gemälde, Farbsymbolik etc.), andererseits liegt entstehungsgeschichtlich und erzähltechnisch der Ausgangspunkt für den Schreibprozess und auch für einzelne Szenen und Figurenbeschreibungen in den Erzählungen oft in der visuellen Wahrnehmung, der Beobachtung. Häufig wird in den Texten beispielsweise ein Gemälde als Ekphrasis beschrieben und sofort interpretiert sowie künstlerisch überformt. Auch begleitet Heinrich Mann den Schreibprozess zum Teil durch eigene Zeichnungen, um Kompositionsideen bildlich auszugestalten und zu überprüfen. Ganz konkret geschieht das zum Beispiel durch Schauplatzskizzen, wie sie der Autor zu *Die Göttinnen* (1903), *Die kleine Stadt* (1909) und *Die Armen* (1917) anfertigt.

Hier deutet sich ein dominantes Muster literarischen Produzierens und generell Erzählens an, das für Heinrich Manns Schreiben charakteristisch ist: Konkrete Bilder werden vielfach als Vorlage für Szenen und Figurenbeschreibungen genutzt. Deren Ausgangspunkt sind dann Kunstzitate: Bildbeschreibungen, die freilich unmittelbar nach oder noch während der Ekphrasis erzählerisch adaptiert und interpretiert werden. Die Untersuchung dieses Schreibprinzips stellt,

²⁶ Skierka, Liebschaften (zit. Anm. 4), S. 15.

²⁷ Wißkirchen, Autor als Zeichner (zit. Anm. 4), S. 30, 35 und öfter.

²⁸ Vgl. dazu Böttcher/Mittenzwei, S. 214, sowie Wißkirchen, Autor als Zeichner, S. 35 f.

²⁹ Anders beispielsweise Skierka, Liebschaften (zit. Anm. 4), S. 14: Zeichnen sei bei Heinrich Mann eine dem Schreiben untergeordnete Nebenkunst, eine reine »Stoffentwicklungstechnik« oder ein Notat-Ersatz (»Es war für ihn eine Form, sich Notizen zu machen.«).

trotz wichtiger Grundlagenarbeiten, noch immer ein Desiderat der Heinrich Mann-Forschung dar. Ekkehard Blattmann, Heide Eilert und Lea Ritter-Santini haben in ihren verdienstvollen Pionierstudien eine Fülle einschlägiger Bildvorlagen, insbesondere aus der Kunst der Renaissance und des Jugendstils, für die frühen Romane (*Die Göttinnen*, *In einer Familie*, *Die Jagd nach Liebe*, *Zwischen den Rassen*) und das *Henri Quatre*-Projekt zusammengetragen.³⁰ Diese Funde stellen jedoch, schon rein quantitativ, wohl nur die Spitze des Eisbergs dar. In Manns Prosa lassen sich wahrscheinlich noch weit mehr konkrete Kunstbezüge eruieren. Durch die narrative Integration, Variation und Kombination solcher Bildzitate entsteht ein »synthetische[r] Kunst-Kosmos«,³¹ der auch mit den Themen der frühen Romane zusammenhängt: das Verhältnis der Kunst zum Leben und der Kunst zur Nicht-Kunst, zudem eine kritische Revision der Neo-Renaissance und des Ästhetizismus um 1900.

Diese Sujets werden über die zahlreichen, stets literarisch überformten Bildzitate mitverhandelt, wobei insbesondere die Frauenfiguren oft mit mehreren, wechselseitig überblendeten Bildern (beispielsweise Madonnen- und Venusdarstellungen von Giovanni Bellini oder Sandro Botticelli, auch zeitgenössische Weiblichkeitsimaginationen wie Franz von Stucks *Sünde*, 1893) belegt werden.³² Solche Bild-Collagen reflektieren in den frühen Romanen (*Die Göttinnen*, *Die Jagd nach Liebe*) – und darin zeigt sich ein weiteres wichtiges Thema, das mit den Kunstzitaten im Werk Heinrich Manns in Verbindung steht – männliche Projektionen auf die Frau.

Eine exemplarische Analyse der Novelle *Pippo Spano* kann diese Beobachtungen auf für Heinrich Manns Prosa repräsentative Weise vertiefen. *Pippo Spano* erschien 1905 und entstand damit etwa zeitgleich mit Zeichnungen wie *Waldidylle* und den frühen Romanen, die, wie gerade erläutert, stark von Bildzitaten durchzogen sind. Hauptfigur der Novelle ist der erfolgreiche florentinische Dichter Mario Malvolto, der sich nach all dem sehnt, was er als typischer Vertreter eines neurasthenisch-dekadenten Ästhetizismus nicht hat: Kraft, Stärke, Macht, Authentizität, Leidenschaft. Diese Werte sieht er zum einen in einer Renaissance-Darstellung des Pippo Spano, eines florentinischen

³⁰ Ekkehard Blattmann: Heinrich Mann. Die Bildvorlagen zum Henri Quatre-Roman, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1997; Heide Eilert: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900, Stuttgart: Steiner 1991; Lea Ritter-Santini: Die Verfremdung des optischen Zitats. Anmerkungen zu Heinrich Manns Roman »Die Göttinnen«, in: Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, hrsg. von Ulrich Weisstein, Berlin: Schmidt 1992, S. 259–278; Lea Ritter-Santini: Kreuzigungen. Ein Schriftsteller und sein Bild, in: Heinrich Mann-Jahrbuch, Bd. 9, Lübeck: Schmidt-Römhild 1991, S. 115–147; Lea Ritter-Santini: Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur, Stuttgart: Klett-Cotta 1978.

³¹ Eilert, S. 113. Vgl. auch Ritter-Santini, Verfremdung, S. 263.

³² Vgl. Eilert, S. 106 ff., S. 125 ff., S. 130 ff. Eilert zieht hier auch interessante Parallelen z. B. zwischen Madonnendarstellungen bei Giovanni Bellini, Heinrich Mann und Thomas Mann (hier v. a. *Gladus Dei*, siehe Eilert, S. 127 ff.). Vgl. auch Ritter-Santini, Verfremdung, S. 263.

Condottiere aus dem frühen 15. Jahrhundert, verkörpert, die in Kopie in seinem Arbeitszimmer hängt. Zum anderen erhofft er sich die Erlösung zu authentischer Liebe, Leidenschaft und Leben von einer jungen Frau namens Gemma, die ihn wegen seiner schriftstellerischen Arbeiten zutiefst bewundert. Die Affäre bringt jedoch für beide, Malvolto und Gemma, nicht das Gewünschte – im Gegenteil: Der versuchte romantische Liebestod des Paares schlägt kläglich fehl und mündet in einer Farce. Malvolto schneidet der Geliebten beim gemeinsamen Selbstmordversuch einen Finger ab, verletzt sie fast nebenbei in der Aufregung tödlich und ist dann selbst zu schwach, sich ebenfalls umzubringen. Stattdessen klingelt er (ganz unrettbarer Bürger!) nach den Dienstboten und beschließt (ganz unrettbarer Ästhet!) aus der Szene ein Kunstwerk zu machen. Malvolto offenbart sich somit gerade nicht als männlich-starker Held wie Pippo Spano, sondern als »ein steckengebliebener Komödiant«.³³

Die Novelle ist von einer Reihe von Bildzitatzen durchzogen, das prominenteste darunter ist natürlich das Bild Pippo Spanos, das über Mario Malvoltos Schreibtisch prangt. Der Renaissance-Maler Andrea del Castagno fertigte um 1450 dieses Porträt Pippo Spanos als Fresko in der Medici-Villa Carducci in Leggia an. In Heinrich Manns Novelle dient eine Kopie des Freskos Mario Malvolto als imaginärer Gesprächspartner und wird, wie folgt, eingeführt:

Da stehst du, aufgereckt, die eisernen Beine gespreizt, das riesige Schwert quer darüber in Händen, die aus Bronze sind. Du hast schmale Gelenke, bist leicht, bereit zu Sprung, Jagd, hitzigen Umarmungen und kalten Dolchstößen, zu Wein und zu Blut. In den Lauten deines Namens selbst geschieht ein Pfeifen von geschwungener Waffe, und dann ein breiter Schlag. Über deiner breiten Brust wölbt sich Eisen, um deine feinen Hüften kreist ein goldener Gürtel, auf dem fröhlichen Blau des Röckchens. Du hast



Abb. 7: Gemälde von Pippo Spano, angefertigt von dem Renaissance-Maler Andrea del Castagno um 1450 als Fresko in der Medici-Villa Carducci in Leggia.

³³ Heinrich Mann, Pippo Spano, S. 69.

einen kurzen, zweigespitzten Bart, dein Mund steht gewalttätig heraus aus deinem mageren Gesicht, und düsterblonde Locken umzotteln es. Es blickt zurückgeworfen über die Schulter, mit aufgerissenen Augen, wach und furchtbar. Wenn man länger hinsieht, lächelt es. Das Übermaß von grausamer Selbstsicherheit bringt dieses Lächeln hervor, das sich nicht nachweisen läßt, das man nur ahnt, das tief verwirrt, in Grauen stürzt, fesselt, dem man sich widersetzt, und das man schließlich verehrt!³⁴

Schon diese Textpassage zeigt die erzählerische Dominanz und sofortige Aneignung von Kunstzitatens, wie sie für Heinrich Manns Prosa kennzeichnend ist: Das zitierte Bild wird ekphrastisch beschrieben, dabei auf wichtige Merkmale reduziert und in diesen Merkmalen sogleich interpretiert. Die Schilderung wird zudem mit dem Textumfeld verschweißt – an manchen Stellen gratlos, an anderen bleibt eine sichtbare Naht zurück. Im konkreten Fall wird das zitierte Bild mit einer Interpretation aus Figurenperspektive versehen (für Malvolto ist das Pippo Spano-Porträt ein Symbol für Stärke, Leidenschaft und Männlichkeit) und somit als charakteristisches Merkmal und zugleich ironische Kontrast-Folie für den dekadenten Ästheten Malvolto genutzt.³⁵ Durch seine Pippo Spano-Idolatrie wird Malvolto implizit kritisiert, ja bekommt fast karikaturistische Züge. Zugleich dient das Bild der psychologischen Ausgestaltung der Malvolto-Figur, denn Pippo Spano ist deren überhöhte Selbststilisierung.

Die Pointe an dieser narrativen Integration eines Bildzitates ist jedoch, dass Malvoltos Objekt der Begierde eben kein Held aus Fleisch und Blut, sondern ein Stück Kunst ist. Mehr noch: Malvolto überhöht nicht einmal ein Original zum Inbegriff des Authentischen, sondern »nur« eine Kopie des ursprünglichen Freskos von Andrea del Castagno, das ebenfalls bereits künstlerisches Abbild des historischen Pippo Spano ist. Bezieht man noch Malvoltos Interpretation des Bildes mit ein, so ergibt sich eine Potenzierung von Kopien – oder auch eine Reihe mehrerer Pippo Spano-Bilder. Sie zeigt einerseits die (selbst-)kritische Auseinandersetzung des Textes mit der Kunst der Neo-Renaissance und des Ästhetizismus um 1900.³⁶ Andererseits tritt eine geschlechtsbezogene Deutungsebene hinzu, denn mit dem Pippo Spano-Porträt und den weiteren

³⁴ Heinrich Mann, Pippo Spano, S. 31 f.

³⁵ Vgl. Norbert Oellers: »Karikatur u. Excentricität«. Bemerkungen zu Heinrich Manns Novellen »Das Wunderbare« und »Pippo Spano«, in: Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. Zweites Internationales Symposium Lübeck 1981, hrsg. von Helmut Koopmann und Peter-Paul Schneider, Frankfurt/Main: Klostermann 1983, S. 25–39, 39; Eilers, S. 156; Fuchs, S. 264.

³⁶ Oellers, S. 35; Fuchs, S. 267; Ritter-Santini, *Verfremdung*, S. 261 und 264 f. Neben Florenz wird im Frühwerk auch München als Schauplatz interessant, was als Auseinandersetzung mit dem Neo-Renaissancismus und der Kunstszene Münchens (Prunkbauten in konservativem Neo-Renaissance-Stil, Dekorationskunst, Kunsthandwerk, Vermarktung von Kunst etc.) zu sehen ist. Vgl. Ritter-Santini, *Verfremdung*, S. 272 ff. Vgl. dazu auch Wolfgang Frühwald: *Kunststadt München. Von der Entstehung und der Dauerhaftigkeit eines romantisch-literarischen Mythos*, in: *Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honour of Hans Eichner*, hrsg. von Michael S. Batts u. a., New York: Lang 1987, S. 271–286. Vgl. ähnliche kunsttheoretische Reflexionen am Beispiel Münchens im Werk Thomas Manns (*Gladus Dei*).

Bildvorlagen werden Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie der Liebe kritisch verhandelt. Malvolto und Gemma sind nicht das, was sie vom jeweils anderen erhoffen: authentisch, leidenschaftlich Liebende. Beide liefern dem/der anderen vielmehr eine leere Fläche für seine/ihre unterschiedlichen Bildprojektionen. So verliebt sich Gemma nicht in den »Menschen« Malvolto, sondern in die Figuren seiner Werke und Gemma ist für Malvolto keine autonome, eigenständige Persönlichkeit, sondern entsteht als Folge von Bildern, die er auf sie überträgt und die durch adaptierte Bildzitate erzählt werden.³⁷ Dabei widersprechen sich diese Bilder durchaus, etwa indem Gemma unterschiedliche, eigentlich nicht miteinander vereinbare weibliche Bildtypen zugeschrieben werden. Sie wird einmal als *femme fragile* wie auf einem Jugendstil-Bild in Szene gesetzt und wirkt kurze Zeit später wie aus dem Renaissancegemälde *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli entstieg:

Sie stand auf der Schwelle des kleinen weißen Salons, den Mondstrahlen plötzlich aus seinem Schatten hoben. Sie war selber weiß und bedeckt mit Mondlicht. Ihr bleiches, kurznasiges Gesicht mit starken Lippen umrahmten schwere schwarze Flechten. Von ihrer kleinen, schmalen Gestalt, von Schultern und Nacken lösten sich gestickte Silberblumen bei jedem ihrer Atemzüge; sie lebten mit ihrem Atem. Sie hob ihren Arm zum Vorhang an der Tür – und der Ärmel aus lauter Blumenkelchen fiel auseinander in viele blasse Blätter. Ihr Arm stand darin als Blütenstempel, schimmernd von Mond.³⁸

Er erblickte sie von vorn, auf der Schwelle der besonnten Terrasse. Sie hatte rosige Umrisse, und ihre Formen verschleierte eine durchgoldete Dämmerung. Sie war eine kostbare Muschel; ihr Haar, das sich auflöste, schlug um sie her wie Algen.³⁹

Diese Überblendungen unterschiedlicher Bildzitate entlarven beide Figuren kritisch als Vertreter eines impotenten Ästhetizismus, zugleich reflektiert Heinrich Manns Novelle ganz generell über Geschlechterbeziehung und Liebeskonzeptionen, deren traditionsreiches Ideal authentischer Zuneigung relativiert und als Prozess wechselseitiger Bild-Zuschreibungen aufgedeckt wird. Kunsttheoretisch gewendet, entsteht durch die Aneinanderreihung und Überblendung von Bildzitaten in *Pippo Spano* wiederum jener hybride, artifizielle Kunst-Kosmos, der sich auch in den frühen Romanen Heinrich Manns beobachten lässt und aus dem sich die Figuren nicht befreien können. Alle Räume, in denen die Erfahrung von Authentizität, Stärke, Originalität und Identität traditionellerweise möglich wäre (etwa die Liebe, die Natur, das Leben,

³⁷ Fuchs, S. 254f. und S. 262; Thums, S. 45.

³⁸ Heinrich Mann, *Pippo Spano*, S. 33f.

³⁹ Heinrich Mann, *Pippo Spano*, S. 54f. Vgl. dazu auch MR [= Marina Rauchenbacher]: Heinrich Mann, in: *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Bd. 2, hrsg. von Konstanze Fliehl u. a., Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S. 512–516, 513.

der Tod), bieten keinen Ausweg aus dem Kunst-Kosmos,⁴⁰ denn auch sie sind von Bildern bestimmt, was in der Technik der Ekphrasis und deren sofortiger Interpretation erzählerisch umgesetzt wird. Dieser Kunst-Kosmos referiert nicht auf irgendeine Form von Wirklichkeit jenseits der Kunst, die Kunst ist vielmehr radikal selbstbezüglich.⁴¹ Leben, Tod, Liebe, Natur sind als Gegenmodelle des Originalen obsolet geworden, denn auch sie sind in Malvolto's Theaterwelt Kopie, überformtes Bildzitat, interpretierte und konstruierte visuelle Eindrücke – nichts anderes. Diese Bilder und Bildzitate sind dabei stets uneindeutig, interpretationsbedürftig.⁴² Und: Aus dieser Welt der Bilder gibt es kein Entkommen.

3. Visuelles Erzählen als ästhetisches Prinzip in der Prosa Heinrich Manns

In Bezug auf das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst im Werk Heinrich Manns lässt sich daher zusammenfassend Folgendes festhalten: Zeichnungen und Erzählungen sind als zwei eigenständige, wissenschaftlich ertragreiche Teile des Gesamtwerkes Heinrich Manns anzusehen, die sich an vielen Stellen (etwa in Bezug auf eine narrative Dimension der Zeichnungen und eine visuell-bildhafte Dimension der Erzähltexte) aufeinander zubewegen. Hier wird ein künstlerisches Ideal der Synästhesie erkennbar, das eine Hybridisierung von Malerei, Literatur und natürlich auch Musik⁴³ anvisiert. In Bezug auf Interart-Beziehungen zwischen Literatur und Malerei ist insbesondere der Einsatz von Bildzitaten relevant, die in Heinrich Manns Prosa wichtige Funktionen einnehmen. So sind konkrete Gemälde entstehungsgeschichtlich, thematisch und erzähltechnisch der Ausgangspunkt vieler Stoffe, Szenen und Figuren in den Romanen und Novellen. Diese Bildzitate werden – häufig mit satirisch-entlarvender Funktion – als Analogie- oder Kontrastfolie für die Figuren genutzt, auch unterstützen sie die poetologischen Reflexionen der Erzählungen (etwa Fragen nach Originalität, Authentizität, Kopie oder nach der Rolle

⁴⁰ Vgl. in anderem Kontext: Fuchs, S. 268.

⁴¹ Vgl. in Bezug auf die Kritik der Novelle an der Kunst des Ästhetizismus: Fuchs, S. 260–262; Eilert, S. 161; Hans-Richard Brittnacher: *Der Dichter als Condottiere? Heinrich Manns Abschied von der Renaissance*, in: Heinrich Mann (1871–1950), hrsg. von Walter Delabar und Walter Fähnders, Berlin: Weidler 2005 (= *Memoria*, Bd. 4), S. 61–76, 75 f.

⁴² Vgl. dazu Martin Bez: »... man hat uns photographiert«. Anmerkungen zu Heinrich Manns Novelle »Pippo Spano«, in: Heinrich Mann-Jahrbuch, Bd. 30, Lübeck: Schmidt-Römhild 2012, S. 129–146.

⁴³ Die vielfältige Interaktion von Musik und Literatur in der Prosa Heinrich Manns wäre natürlich ein eigenes Thema, auf das hier aus Platzgründen nur verwiesen werden kann. Vgl. beispielsweise den Roman *Die kleine Stadt*, der allein schon in der gattungshybriden Form, die eine Verbindung von Roman- und Opernstrukturen darstellt, eine Grenzüberschreitung zwischen Literatur und Musik versucht.

der Wahrnehmung im Kunstprozess). Die Bildzitate sind Teil anderer Kunstzitate (z. B. aus literarischen oder musikalischen Werken), die sich in Heinrich Manns Prosa zu einem hybriden »Kunst-Kosmos«⁴⁴ verbinden und die Artifizialität des Erzählten weiter steigern. Die zitierten Bilder werden nicht nur beschrieben, sondern zumeist sofort interpretiert, wobei diese Deutungen häufig als individuelle Auslegung erkenntlich bleiben und somit die prinzipielle Ambivalenz und Interpretationsbedürftigkeit von Bildern thematisieren. Die Reihe von vieldeutigen, sich teilweise gar widersprechenden Bildern in Heinrich Manns Prosa stößt die Überlegung an, dass jede Wahrnehmung der Umwelt prinzipiell eine Konstruktion und von der jeweiligen Perspektive geprägt ist. Ein wichtiges Exempel für diese Perspektivität und Konstruktivität der Welt-Erfassung ist die wechselseitige zwischenmenschliche Wahrnehmung, insbesondere in Mann/Frau-Beziehungen und in der Liebe. Aber auch ganz generell handeln Heinrich Manns Prosatexte, gerade die frühen Romane und Novellen, auf ebenso mehrdimensionale wie moderne Weise von der Allgegenwart und Unhintergebarkeit von Bildern bei der Konstruktion von Identität, Subjekt, Kunst und Wirklichkeit. Mehr noch: Die Interaktion von Malerei und Literatur, von Zeichnen und Erzählen, von Visualität und Narrativität ist ein prägendes Charakteristikum von Heinrich Manns Schreiben, dem Spielarten eines visuellen Erzählens als ästhetisches Prinzip zugrunde liegen.

Das brüderliche Welt- und Schreibverhältnis ist, ohne dieses zum hermeneutischen Universalschlüssel erheben zu wollen, für das Werk Heinrich und Thomas Manns ein wichtiger, prägender Faktor. Auch im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst ergeben sich immer wieder wechselseitige Auseinandersetzungen, ja für Heinrich und Thomas Mann mag der Bezug zur Malerei so etwas wie ein privates brüderliches Verbindungsglied gewesen sein. Es reicht vom Frühwerk, etwa dem gemeinsamen *Bilderbuch für artige Kinder*, bis zum Spätwerk, hier beispielsweise Heinrich Manns Zeichnungen der 1940er Jahre, die häufig konkrete Erinnerungsbilder an die gemeinsame Jugend in Lübeck sind. Eines der wenigen zeichnerischen Selbstporträts Thomas Manns ist zudem an Heinrich Mann adressiert und findet sich in dem Widmungsexemplar von *Der kleine Herr Friedemann*, das Thomas Mann seinem älteren Bruder schenkte. Zeitgleich entstand außerdem ein zeichnerisches Selbstporträt Heinrich Manns,⁴⁵ das Thomas Mann eventuell kannte. Zum Abschluss dieses Aufsatzes zu Bildziten in der Prosa Heinrich Manns sei daher noch ein Beispiel aus dem Frühwerk angeführt, in dem Heinrich Mann augenzwinkernd auf eine sehr spezielle Bildvorlage eines sehr speziellen Zeichners anspielt. In Heinrich Manns *Göttinnen* heißt es:

⁴⁴ Eilert, S. 113.

⁴⁵ Abbildungen beider Selbstporträts siehe: Feilchenfeldt, S. 75.



Abb. 5: *Das Läben*.
Zeichnung von Thomas
Mann aus dem *Bilderbuch
für artige Kinder*

Ihr gegenüber, am andern Ende des Zimmers, breitete sich eine zweite, viel gewaltigere Nacktheit aus, ein weibliches Ungeheuer von rotem, lauem Fleisch und gleißenden Fettwölbungen. Sie bog die Schenkel in einem plumpen Tanze, preßte die Hände unter die überquellenden Brüste und lachte, breit, blond, mit zurückgeworfenem Kopf, geblähtem Halse und feuchten, dicken Lippen. Sie war auf die herabbröckelnde Kalkwand gemalt, und zu ihren Füßen stand in großen Lettern: »Das Idealek.«⁴⁶

Später wird dieses Fresko als »die Vettel an der Mauer«⁴⁷ bezeichnet. Die beiden konkreten Vorlagen dieses Bildzitats beschreibt Viktor Mann, wenn er

⁴⁶ Heinrich Mann: *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy*. I: *Diana*. Mit einem Nachwort von André Banuls und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/Main: Fischer 1987 (= Heinrich Mann. Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. von Peter-Paul Schneider), S. 223.

⁴⁷ Ebd., S. 224. Vgl. Ritter-Santini, *Verfremdung*, S. 271.



Abb. 6: *Mutter Natur*.
Zeichnung von Thomas
Mann aus dem *Bilderbuch*
für artige Kinder

sich an zwei Zeichnungen Thomas Manns⁴⁸ aus dem *Bilderbuch für artige Kinder* erinnert:

Und wenn man weiterblätterte, feixte einen ein überaus ordinärer Kerl an, nur mit einer rautenförmig gemusterten Hose bekleidet, die Hosenträger über dem nackten Oberkörper und eine Schnapsflasche in der übrigens verzeichneten Hand. Darunter war in gleichsam betrunkenen Keilbuchstaben zu lesen: ›Das Läben‹.

Sein Gegenstück war eine scheußliche alte Vettel in Unterrock und kurzem Korsett, das verblühte, aber starke Formen preisgab. Sie stemmte die Arme in die Hüften, grinste übermäßig gemein und war ›Mutter Natur‹ betitelt.⁴⁹

⁴⁸ Abbildungen siehe: Böttcher/Mittenzwei, S. 216, sowie Viktor Mann, Bildtafel nach S. 56.

⁴⁹ Viktor Mann, S. 56.

Dieses Bildzitat in Heinrich Manns *Göttinnen* dürften wohl nur sehr wenige zeitgenössische Leser erkannt haben, vielmehr ist es Beleg eines charmanten Privat-Dialogs zwischen Heinrich und Thomas Mann, der über das Mittel der Bildbeschreibung geführt wird. Thomas Manns Zeichnungen werden hier Teil des umfassenden Wechselspiels von Literatur und Malerei, das das Werk Heinrich Manns so nachhaltig prägt.

Abb. 1: Viktor Mann: Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann. Mit 35 Tafeln. 3., revidierte Auflage, Konstanz: Südverlag 1973, Bildtafel nach S. 56.

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Jindrich Mann und Ludvik Mann.

Abb. 2, 5 und 6: Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek Zürich.

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Frido Mann.

Abb. 3 und 4: Feuchtwanger Memorial Library der University of Southern California, Los Angeles.

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Jindrich Mann und Ludvik Mann.