

Notizen zu einer Bild-Text-Parallele bei Dostojewski und Thomas Mann

Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst wurde häufig und intensiv behandelt, vor allem, insofern bildkünstlerische Vorlagen für Details seiner Erzähltexte identifiziert werden konnten.¹ So ist es ausgemacht und unstrittig, daß Hans Castorps Frosttraum im *Zauberberg* im wesentlichen nach Gemälden Ludwig von Hofmanns gestaltet wurde,² von denen Thomas Mann sich, soweit es um den *Gegenstand* der Darstellung ging, inspirieren ließ, denn Castorp sollte „etwas“ träumen. Nachdem Michael Mann³ als nicht-pikturale Quelle Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (bzw. Hans Bethges *Die chinesische Flöte*) namhaft machte, sprach Heinz Sauereßig, der überdies Böcklins *Der Heilige Hain* ins Spiel brachte,⁴ zu Recht von „einer vielfachen Materialgrundlage auf engstem Raum“.⁵ Evident ist also, daß Mann immer das Konkrete brauchte. (Indes wären noch viele andere konkrete Dinge, ja andere Kunstformen in Frage gekommen.) Doch warum überhaupt ein *Gemälde* träumen? Vielleicht, weil es nicht nur ein Vorbild im Besonderen, sondern auch für das Verfahren im Allgemeinen gab. In diese Richtung deutet Eckhard Heftrichs ebenso knapper wie weitgreifender Hinweis: „Von Nietzsche und Dostojewski her liegt es nahe, bei dem Arkadien des Schnee-Traums auch an Claude Lorrain zu denken.“⁶

Doch zunächst: Woran ist bei Dostojewski gedacht? Zweifellos an seine *Dämonen* (1871/72), genauer: an die schriftliche Beichte im 9. Kapitel des 2. Teils, in der Stawrogin zunächst seine Verantwortung am Tod Matrjoschas offenlegt und die mutwillige Heirat mit Marja Timofejewna Lebädkina gesteht, um sodann von seinem mehrjährigen Auslandsaufenthalt zu berichten: Auf einer Deutschlandreise verirrt er sich in eine Kleinstadt, wo er in einem Hotelzimmer einschläft und einen „ganz erstaunlichen Traum“ erlebt – nie habe er

¹ Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Thomas Mann und die bildende Kunst*. In: Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart 1990, S. 343-357, bes. die Bibliographie S. 356f.

² Heinz Sauereßig: *Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum*. Biberach 1967, S. 4-10.

³ Michael Mann: *Eine unbekannt „Quelle“ zu Thomas Manns „Zauberberg“*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* NF 15 (1965), S. 409-413.

⁴ Sauereßig, S. 13.

⁵ Ebd., S. 4.

⁶ Eckhard Heftrich: *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*. Frankfurt/M. 1975, S. 375.

„etwas Ähnliches“ gesehen.⁷ In diesem Traum erscheint Stawrogin ein Bild, das er in der Dresdner Galerie gesehen hat – Dresden war die erste Station auf der Hochzeitsreise des Ehepaars Dostojewski im Frühjahr 1867 gewesen –, und zwar Claude Lorrains *Acis und Galatea*. Der Schreibende nennt „es aber immer ‚Das goldene Zeitalter‘.“ Die Bedeutung des Bildes ist ihm klar, und sukzessive gibt er sie auch selbstpsychologisch preis: „Ich hatte es schon früher gesehen, es war mir jedoch noch vor drei Tagen auf der Durchreise aufgefallen. Ich war sogar absichtlich hingegangen, um es anzusehen, vielleicht war ich nur seinetwegen nach Dresden gefahren.“ Mit anderen Worten: Der Zweck seiner Flucht aus Rußland, die Suche nach dem Zustand der Unschuld, projiziert sich in nuce auf die Anschauung des Bildes. Ist dies so, dann darf man auch das „schon früher gesehen“ allegorisch auffassen, also vielleicht im Platonischen Sinn der Wiedererinnerung. Stawrogin schaut demnach in dem Gemälde das Verlorene als ein früher Besessenes. Besondere Prägung erhält diese Schau dadurch, daß sie – wohl typisch für die literarische Traumerzählung⁸ – als animiert erlebt wird: „Eben dieses Bild erschien mir nun im Traum, aber nicht als Bild, sondern als eine von mir miterlebte Begebenheit.“ Dostojewskis prinzipielles Verfahren bei der verbalen Transposition einer Bildvorlage anhand eines Basler Holbein-Gemäldes in *Der Idiot* hat Victor I. Stoichita gezeigt.⁹ Die Vision, die nun folgt, erfüllt grundsätzlich das Muster derartiger Bildbeschreibung, freilich nicht, ohne der rein deskriptiven Ebene (wenn es eine solche denn geben kann) eine emotionale Wertung der Situation hinzuzufügen. Es ist hier nötig, den *Passus* ganz wiederzugeben:

„Es war eine kleine Bucht im griechischen Archipel: blaue, schmeichelnde Wellen, Inseln und Felsen, blühende Ufer, zauberische Fernsicht, liebliche, untergehende Sonne – mit Worten läßt sich das nicht beschreiben. Hier dachte sich der Europäer seine Wiege, hier spielten die ersten Szenen der Mythologie, hier war sein irdisches Paradies... Hier lebten wunderschöne Menschen. Sie erwachten und schliefen glücklich, unschuldig wieder ein; ihre fröhlichen Lieder erklangen in den Hainen, der gewaltige Überschuß gesunder Kräfte ging auf in Liebe und herzlicher Freude. Die Sonne übergieß mit ihren Strahlen die Inseln

⁷ Fjodor M. Dostojewski: *Die Dämonen*. Roman. Übertr. u. Nachw. v. E. K. Rahsin. München; Zürich 1977, S. 619f.

⁸ Vgl. Horst S. u. Ingrid G. Daemmrich: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen; Basel 1995, S. 352-355.

⁹ Victor I. Stoichita: *Ein Idiot in der Schweiz. Bildbeschreibung bei Dostojewski*. In: Gottfried Boehm; Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 425-444. Weitere Literatur in der Bibliographie bei Ulrich Weisstein (Hg.): *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992, S. 336f.

und das Meer und hatte Freude an ihren herrlichen Kindern. Ein wunderlicher Traum, ein schöner Irrtum! Ein Traum, ein Wahn, unglaublicher als alle anderen, dem aber seit jeher die ganze Menschheit alle ihre Kräfte hingegeben, für den sie alles geopfert, für den ihre Propheten sich töteten, sich kreuzigen ließen, ohne den die Völker nicht leben, ja, nicht einmal sterben wollten. Diese Empfindung erlebte ich gleichsam im Traum. Was mir eigentlich träumte, weiß ich nicht, aber die Felsen, das Meer, die schrägen Strahlen der untergehenden Sonne, all das lebte in mir, als ich erwachte, die Augen aufschlug, welche zum erstenmal in meinem Leben naß waren von strömenden Tränen. Die Empfindung eines ungeahnten Glücks erfüllte mein Herz bis zum Schmerzgefühl.“ (S. 620)

Stawrogin beschreibt das Resultat des Erwachens, nicht dessen Moment, als Unterbrechung der Traumsequenz. Insofern ist der sich anschließende Satz „Es war Abend geworden“ noch ambivalent; er könnte den in der Hotelkammer verschlafenen Nachmittag meinen oder noch den Fortgang der in Lorrains Bild stillgestellten Situation. Dann aber – schleichend gleichsam – sind wir mit Sicherheit im Wachzustand der neuzeitlichen Zivilisation:

„Die untergehende Sonne warf durch das Grün der auf dem Fensterbrett stehenden Blumen ein ganzes Bündel schräger Strahlen, ich lag umflutet von Sonnenlicht. Ich schloß schnell die Augen, wie um mir den Traum zurückzurufen, aber plötzlich, mitten im hellen, hellen Licht, sah ich einen winzigen Punkt. Dieser Punkt nahm Gestalt an, und plötzlich sah ich ganz deutlich eine winzige rote Spinne. Auf einmal sah ich sie auf dem Geranienblatt, damals in den flutenden Strahlen der untergehenden Sonne.“ (S. 620f.)

Nun wissen wir aus dem Romankontext, daß die Spinne das Böse, die Schuld, und vor allem die Fixierung des Menschen darauf symbolisiert. Stawrogin sucht also die Fortsetzung des Traums und findet – in einer durch den Sonnenstand angedeuteten traum-analogen Situation – die plötzliche Konfrontation mit dem eigenen Bösen. Gegenüber der Glücksverheißung der Vision bleibt der Sprecher skeptisch, ja, bei (Sonnen-)Licht besehen, ist die Evasion in den Schlaf unmöglich gewesen, weil das eigene Unterbewußtsein Bilder produziert, die den Traum wie auch den Übergangszustand infizieren.

Das Gemälde *Acis und Galatea* von 1657 – im Zusammenhang mit dem Traum ist das Bild auch in der Dostojewski-Literatur reproduziert –¹⁰ zeigt in der Tat die für Claude Lorrain typische Konstellation: mediterrane Uferszene, warme Sonnenuntergangsfarben, Harmonie von Natur und Zivilisationsspuren. Dadurch aber, daß Stawrogin – obschon sich des Bildsujets bewußt – den Inhalt abstrakt beschreibt, erhält der Leser den Eindruck, es könne sich um mehr Menschen handeln, als tatsächlich dargestellt sind, d.h., der Akzent wird von dem mythologisch bekannten Paar und seiner Geschichte wegverlagert auf

¹⁰ Gerhard Gönner: *Fjodor M. Dostojewskij*. Salzburg 1981, S. 223.

den Zustand des Menschengeschlechts überhaupt in der aetas aurea. Damit ist eine völlige Umfunktionierung des Bildes erfolgt. Und noch mehr fällt auf: Auch wenn er die Absicht gehabt haben sollte – Stawrogin gibt keinen zureichenden Eindruck von dem Gemälde. Schon strukturell scheidet das Ich an der Ekphrasis, geht doch der Ansatz zur Beschreibung nahtlos über in einen Kommentar bzw. in die Schilderung des subjektiven Erlebens. Weder das genaue Sujet noch Komposition, Farben, Technik werden nachvollziehbar verbalisiert, ja, er sagt ausdrücklich: „mit Worten läßt sich das nicht beschreiben“.

An dem 1964 gefällten Urteil, „the definitive book on Mann and Dostoevski is still to be written“,¹¹ hat sich nichts geändert. Die einschlägige Literatur besitzt geringen Umfang,¹² wobei natürlich Nebeneinanderstellungen im Sinne einer typologischen Komparatistik¹³ ebenso auftreten wie genetisch orientierte Studien. Nodar Kakabadse erklärt, Thomas Mann sei „nicht ganz bewußt“ gewesen, „wieviel er Dostoevskij schuldet.“¹⁴ In diesem Horizont seien der *Zauberberg* und der *Doktor Faustus* „am meisten Dostoevskijsche“ Romane,¹⁵ denn im ersteren würden „fiktive, experimentelle Laboratoriumsbedingungen geschaffen, wo die entgegengesetzten Ideen, Positionen, Weltauffassungen geprüft, provoziert und zusammengestoßen werden.“¹⁶ Das ist sehr allgemein formuliert, würdigt aber doch die Verwandtschaft der narrativen Konzeptionen, der Unparteilichkeit und der Gedankenlastigkeit. Was den *Faustus* betrifft, ist nicht nur eine allgemeine poetologische Verwandtschaft festzustellen, sondern – und dies ist allgemein bekannt – eine intertextuelle, hat Thomas Mann doch das Teufelsgespräch in wesentlichen Zügen nach den *Brüdern Karamasow* modelliert. Marianne Zerner stellt ferner eine parodistische Beziehung her zwischen Manns früher Skizze *Der Bajazzo* (1897) und den *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch* (1864). Die sehr ausführliche Dissertation von Eva-Maria Pietsch scheint Claude Lorrain nicht zu bemerken, nicht einmal in dem einschlägigen Kapitel *Dostojewski in der Pädagogischen Provinz des „Zauber-*

¹¹ Marianne Zerner: *Thomas Mann's „Der Bajazzo“, a Parody of Dostoevski's „Notes from Underground“*. In: *Monatshefte* 56 (1964), S. 286-290.

¹² Günter Gattermann (Hg.): *Universitätsbibliothek Düsseldorf. Katalog der Thomas Mann-Sammlung*. 7. Bern 1991, S. 119f.

¹³ Z.B. H. Wald: *Romanstruktur und Perspektive bei F.M. Dostoevskij und Th. Mann*. In: *Zeitschrift für Slawistik* 33 (1988), S. 223-228.

¹⁴ Nodar Kakabadse: *Thomas Mann und Dostoevskij*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift [Jena]* 25 (1976), S. 325-331. Hier: S. 327.

¹⁵ Ebd., S. 329.

¹⁶ Ebd., S. 330.

berg“.¹⁷ Dabei verfolgt die Arbeit Thomas Manns von *Fiorenza* an datierbare lebenslange enge Beziehung zu Dostojewski, die zwar am intensivsten über *Die Brüder Karamasow* besteht, sich aber – mit Ausnahme von *Der Jüngling* und „einigen Jugendnovellen“ – auf das gesamte Werk des Russen erstreckt.¹⁸ Lilli Venohr¹⁹ verfolgt die „Nachwirkungen“ Dostojewskis vor allem im Frühwerk, aber auch noch im *Erwählten*. Ohne tiefere Differenzierungen führt sie die mit dem Russischen korrelierten Probleme des *Zauberberg* auf Dostojewski zurück, doch entgeht ihr zumindest nicht die Parallele der Traumbilder. Bei ihr findet sich immerhin ein entscheidender Satz: Die „Vision Hans Castorps steht offensichtlich unter dem Eindruck jener Träume von einem goldenen Zeitalter, die Dostojewskis Helden Wersilow, Stawrogin und der Held der kleinen Erzählung *Der Traum eines lächerlichen Menschen* haben“.²⁰ Es erstaunt aber geradezu, daß die Verfasserin aus ihrem Befund lediglich folgert, die Mannsche „Traumlandschaft“ sei der Dostojewskis „sehr ähnlich“, während sich – anders als bei dem Russen – bei Mann „kein Hinweis auf ihr Vorbild“ finde. Einige Zitate machen die Parallele diskutabel, doch das Fazit bleibt dürr: „Wie für Dostojewskis Helden, bedeutet auch für Castorp der Traum eine Offenbarung: Der Traum weist ihm einen Weg, der zu einer harmonischen Lebensform des Menschen führen kann. Der Mensch muß über den Gegensätzen Leben und Tod stehen, er muß sie in sich vereinen können, denn sie gehören zusammen.“²¹ Das klingt nach enger Verwandtschaft auch auf der Bedeutungsebene. Gerd Wolland hingegen hat die mögliche Relation klar erkannt und sogar abstrakt ihre Relevanz behauptet, ohne sie aber im einzelnen zu zeigen: „Für die großen Träume im ‚Zauberberg‘ habe Mann ‚Dostojewskijs Traum-Partien studiert.‘ Es sei ‚aufschlußreich‘, daß er sich ‚bei seinen Versuchen, die handgreifliche und vordergründige Realität zu durchbrechen, mehrmals von Dostojewskij‘ habe ‚inspirieren lassen‘. Die Träume im *Zauberberg* seien so wichtig wie ‚Raskolnikovs Traum‘, denn: ‚Hans Castorps erster Traum ist eine Vorwegnahme des folgenden Geschehens, bis in die Einzelheiten hinein, dem Träumer erschließt sich eine Bedeutsamkeit, die er in dieser Phase der Entwicklung noch gar nicht zu fassen vermag. Das Gewicht dieses Traumes wird dann noch über-

¹⁷ Eva-Maria Pietsch: *Thomas Mann und F. M. Dostojewski*. Diss. Leipzig 1958, S. 65-84.

¹⁸ Ebd., S. 147f.

¹⁹ Lilli Venohr: *Thomas Manns Verhältnis zur russischen Literatur*. Meisenheim; Glan 1959.

²⁰ Ebd., S. 70.

²¹ Ebd., S. 72.

boten durch den Traum im Schnee-Kapitel.²² Das klingt überzeugend, doch hier enden Wolandts Andeutungen, die mithin Dostojewski nur als abstraktes Maß für das Gewicht von Castorps Vision einsetzen.

Claude Lorrains *Sujet* entstammt Ovids *Metamorphosen* (XIII, 738-900). Das Gemälde bildet ein Paar mit einer in Großbritannien aufbewahrten Landschaft, die zum Ort der Verwandlung eines apulischen Schäfers in einen Baum wird.²³ Der Künstler schuf eine Zeichnung für seinen *Liber veritatis* (Nr. 141),²⁴ dem das Dresdner Gemälde im wesentlichen entspricht. Marcel Röthlisberger deutet es so: „The sweetness of the view on the left, the mountainous coast, the smoking volcano above the jealous Polyphemus, and the dramatic effect of the sun, symbolize pictorially the story of Acis and Galatea and the threatening presence of the Cyclops.“²⁵ Zentral für die Interpretation des Bildes sind der Gegensatz von Gegenwart und Zukunft und seine Umsetzung mit kompositorischen Mitteln: „The contrasting moods of bliss and terror inherent in the subject are symbolized pictorially by the combination of the sun lower over the horizon and the thunderclouds at the upper right.“²⁶ Nun ist es eine Binsenweisheit, daß sich auch die Kunstwissenschaft vor dem Zwang zur Verbalisierung sieht. Man vergleiche Walter Friedlaenders Beschreibung von 1921: „Noch herrscht tiefer Frieden; noch schmettert der eifersüchtige Kyklop nicht den Felsen auf Akis, den Galathea in ihren Armen hält. Er liegt noch im Schatten auf dem Felsabhang – seine Herde um ihn – und bläst zärtlich die Flöte...“²⁷ Friedlaender legt also durch das mehrfache „noch“ den Hauptakzent auf die spannungsgeladene, ganz auf zukünftiges Geschehen ausgerichtete Konstruktion des Bildes...

Friedrich Nietzsche liebte es, eine glückselige Stimmung durch den bloßen Namen Claude Lorrains metonymisch auszudrücken. Und doch könnte man seinen resignierten Satz, schon „der Wunsch nach einem dichterischen Claude

²² Gerd Wolandt: *Einige Notizen über Dostojewskij im Werk Thomas Manns*. In: Hans Rothe (Hg): *Dostojewskij und die Literatur*. Köln; Wien 1983, S. 402-412. Hier: S. 406.

²³ Marcel Röthlisberger; Doretta Cecchi: *L'opera completa di Claude Lorrain*. Milano 1975, S. 114.

²⁴ Marcel Roethlisberger: *Claude Lorrain. The Drawings. Plates*. Berkeley; Los Angeles 1968, Nr. 803.

²⁵ Marcel Roethlisberger: *Claude Lorrain. The Paintings*. Vol. 1. New Haven 1961, S. 336-338.

²⁶ Michael Kitson: *Claude Lorrain: Liber veritatis*. London 1978, S. 140.

²⁷ Walter Friedlaender: *Claude Lorrain*. Berlin 1921, S. 81-83.

Lorrain“ sei „gegenwärtig eine Unbescheidenheit“,²⁸ auch konkret auffassen, als Gedanken an ‚Verbal painting‘, an textuelle Bilder, gleich, ob abgeleitet von real existierenden Bildern oder primär ausphantasiert.²⁹ Und tatsächlich bieten sich Claude Lorrains Werke offenbar für literarische Transformationen an: Pierre-Jean Jouve bezieht sich in seinem Gedicht *Psyché Abandonnée Devant le Chateau d'Eros* auf Claudes Gemälde von 1664,³⁰ Michel Butor legte seiner Erzählung *L'Embarquement de la Reine de Saba* Claudes gleichnamiges Bild von 1648 in der Londoner National Gallery zugrunde,³¹ James Kirkup evozierte lyrisch die *Einschiffung der heiligen Ursula* von 1641.³² Aber warum nicht auch Thomas Mann als Realisator von Nietzsches Idee verstehen?

Berühmt ist ja der Kommentar, den Caroline Schlegel über das Bild abgab, indem sie es mit Salvator Rosas und Ruysdaels Landschaften verglich. Ihre Meinung redigierte August Wilhelm Schlegel für das Gespräch *Die Gemälde*, das 1799 im *Athenaeum* erschien:

„Das Stück, von welchem die Rede ist, stellt eine wirkliche Gegend bey Neapel vor. Man sieht Ischia und Capri über den Horizont hervorragen. Zwey hohe Felsenparthien treten von der Rechten ins Meer hinein, und das Meer in Schatten zwischen sie. Dahinter ist die Stadt nebst Hafen und Schiffen angedeutet. Dicht vor dem Bilde verliert sich die Ferne, man wird kaum die Spur des Pinsels gewahr: in der gehörigen Weite zeigt sie sich eben so treu und zweifelhaft, wie das Auge sie in der Wirklichkeit abreicht. Auf der linken Seite des schmalen Vorgrundes stehen ein paar himmelhohe Bäume, die das Ganze für den ersten Blick so schön einschließen. Hinter dem Vorgebirge erhebt sich wie eine Wolke der Gipfel des Vesuv, dessen unterirdische Flammen vor der Morgensonne erblassen. Sie leuchtet mit sanftem Schein um die Felsen her. Keine Lichtgesäumten Gewölbe; es ist reiner Glanz, nur vom Hauch der Frühe gemildert, und der Körper selbst eben sichtbar, der ihn ausströmt. Unbeschreiblich harmonisch vermischt er sich mit dem grünlichen Meer, worauf auch der Nebel noch ruht, kaum gefärbt von dem Strahle, welchen die Sonnenscheibe herübersendet. Die ganze Luft ist mitgemahlt: kein Gegenstand steht nackt da, ihr durchsichtiger Schleyer ist über ihn geworfen. Man sieht in die Vertiefung zwischen die Felsen, oder auf die weite Meeresfläche hinaus: der Gesichtspunkt ist überall gleich vorteilhaft. Es ist aber in der Natur dieser Landschaft, daß man in sie hinausblickt, ohne in und auf ihr zu wohnen. Sie bedürfte daher keine Figuren zu ihrer Belebung. Eine solche

²⁸ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u.azzino Montinari. Bd. 2. München 1988, S. 456 (*Menschliches, Allzumenschliches* II, 177).

²⁹ Vgl. Lea Ritter-Santini (Hg.): *Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern*. München; Wien 1991.

³⁰ Gisbert Kranz (Hg.): *Gedichte auf Bilder. Anthologie und Galerie*. München 1975, S. 189.

³¹ Vgl. Bernard Dieterle: *Hommage der Literatur an die Malerei. Zu Michel Butors „L'Embarquement de la Reine de Saba“ und Anne Dudens „Das Judasschaf“*. In: Ritter-Santini (Hg.), S. 260-283.

³² Kranz (Hg.), S. 185.

Ferne scheint doch niemals einsam, das Leben des Unbeseelten webet über ihr, das wiederum Seele aus sich selber schafft.“

Erst jetzt kommt die Rednerin auf das mythologische Sujet:

„Da Claude keine Figuren mahlte, so hat Allegrini den Vorgrund mit einer Gruppe verziert,³³ wo Acis und Galatea liebkosend zusammen ruhn; auf dem Vorgebirge liegt der eifersüchtige Polyphem. Das Zelt von violetter Farbe, welches die Liebenden schirmt, und ihre hellen Gewänder ziehn doch das Auge zu sehr an sich, und stören anfangs die süße Ruhe, die über die Landschaft ausgegossen ist. Denn man muß sich keinesweges einen prahlenden Sonnenaufgang dabey denken. Das Auge wird im Vorgrunde durch die Schatten, worin dieser und die Felsen ruhn, geschont, und in der Ferne durch die stille Behandlung des Glänzenden. Man entdeckt nicht einmal die Sonnenscheibe sogleich, und der Tag scheint erst höher herauf, indem man vor dem Bilde steht.“³⁴

Bei aller parallelen Sensibilität für die Lichtwirkungen fällt hier doch auf, wie sehr im Zuge der romantischen Rehabilitierung von Landschaftsmalerei die Bedeutung des mythologischen Paares zurückgedrängt wird, wie im Gegensatz zu Dostojewski, dessen Menschen freilich eine unkörperliche Reminiszenz bleiben, und zur bevölkerten Szenerie bei Thomas Mann die Personen fast widerwillig zur Kenntnis genommen werden. Drei differierende Optionen treten so zutage: a) In den Augen der Frühromantiker stören *Menschen* das Bild beinahe, b) Stawrogin entmythologisiert die *Figuren* und sieht in ihnen eher Beispiele für das *Menschentum* des Goldenen Zeitalters, c) Castorps Traumlandschaft hat ohne Menschen keinen Sinn.

Im Dezember 1905 kam Thomas Mann vortragshalber nach Dresden, nochmals hielt er sich im Mai 1906 (was zu Beginn von *Das Eisenbahnglück* anklingt) dort auf, und wiederum vom 23. bis zum 26. November 1909. Im Februar 1923 kehrte er ein weiteres Mal dorthin zurück, um aus dem *Zauberberg* zu lesen,³⁵ wie er auch in den Folgejahren in Dresden Gast von Arthur Nikisch jr. war. Relevant aber sind allenfalls die genannten Aufenthalte, die vor der Vollendung des *Zauberberg* liegen und bei denen Mann Gelegenheit genug hatte, die Galerie zu besuchen und *Acis und Galatea* zu sehen. Immerhin war

³³ Diese Information stammt wohl mittelbar von Johann Dominik Fiorillo. Vgl. J.D.F.: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. Göttingen 1805, S. 174.

³⁴ *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. 2. Bd., 1. Stück, Berlin 1799, S. 58-60. Vgl. Wolfgang Tenzler (Hg.): *Meine süße Augenweide. Dichter über Maler und Malerei*. Berlin 1978, S. 213f.

³⁵ Hans Bürgin; Hans-Otto Mayer: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. Frankfurt/M. 1974, S. 70.

Claude Lorrain, als er den *Zauberberg* schrieb,³⁶ für ihn eine feste Größe. In *Herr und Hund* (1919) beschließt er die Erzählung seines Spaziergangs durch einen „Baumschlag, wie jener lothringische Landschaftsmeister vor dreihundert Jahren ihn malte“ mit der Eröffnung, eigentlich müßte eines der rostigen Straßenschilder „den Namen Claude Lorrains zu erraten geben.“³⁷

Schon 1888 war eine erste dreibändige Übersetzung der *Dämonen* unter dem Titel *Die Besessenen* (H. Putze) erschienen, doch erst in den zwanziger Jahren lernte die Öffentlichkeit bisher unbekannt Seiten von Dostojewskis Persönlichkeit kennen, zunächst, indem 1922 erstmals Stawrogins Beichte russisch ediert wurde, dann durch das Erscheinen der Memoiren Anna Grigorjewnas in deutscher Sprache 1925, schließlich 1926 u.a. durch die große Monographie von Julius Meier-Graefe.³⁸ In der *Dämonen*-Übersetzung von 1906 der bei Piper gedruckten *Sämtlichen Werke* fehlt naturgemäß Stawrogins Beichte.³⁹ Diese erscheint in deutscher Sprache erstmals 1924 in der Verdeutschung von Marianne Kegel – hier lautet der Titel *Die Teufel* –, die im Titel ausdrücklich auf das Ineditum hinweist.⁴⁰ Nach der Piper-Edition legte der Leipziger Insel-Verlag 1921 eine zweite deutsche Ausgabe im Umfang von 25 Bänden vor, übersetzt von K. Röhl.⁴¹

Die Selbstverständlichkeit, mit der Dostojewski ihm präsent war, aber auch die Auffassung der Menschen auf dem Bild als „Sonnenkinder“ mögen dafür sprechen, daß Thomas Mann diese Szene als Modell vorschwebte. Unabhängig von der Tatsache, daß er nachweislich (nur) die ältere Ausgabe in einer Neuauflage von 1921 besaß, benutzte und mit Anstreichungen versah (Bd. 18-20: *Die Teufel*),⁴² wäre die zeitliche Nähe des Erscheinens dieser Sensation wohl Ar-

³⁶ Venohr, S. 71.

³⁷ Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* [im folgenden: GW]. Bd. VIII. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M. 1974, S. 570.

³⁸ Julius Meier-Graefe: *Dostojewski. Der Dichter*. Frankfurt/M. 1988.

³⁹ F. M. Dostojewski: *Die Dämonen. Roman in zwei Teilen*. Uebertragen v. E. K. Rahsin. M. e. Einl. v. Moeller van den Bruck. München 1906.

⁴⁰ F. M. Dostojewski: *Die Teufel*. Roman in zwei Teilen. Vollständige Ausgabe einschließlich des bis zum Jahre 1922 unveröffentlicht gebliebenen Kapitels: Die Beichte Stawrogins. Dt. v. Marianne Kegel. Leipzig o.J. [1924].

⁴¹ Vgl. die Bibliographie in: Meier-Graefe, S. 499.

⁴² Für freundliche Hinweise danke ich Friedhelm Marx (Wuppertal) sowie Katrin Bedenig vom Thomas Mann-Archiv, Zürich.

gument genug, die Kenntnis des Kapitels rechtzeitig zur Entstehung des *Zauberberg* für wahrscheinlich zu halten.⁴³

Andererseits aber schickte Agnes E. Meyer Thomas Mann 1945 die 1936 erschienene amerikanische Ausgabe *The Possessed*, in der das bewußte Kapitel *At Tihon's* in der Übertragung von Abraham Jarmolinsky enthalten ist. Mann reagierte dankend, insbesondere für das

„seiner Zeit unterdrückte Kapitel aus den ‚Dämonen‘, von dem ich nur durch Mereschkowsky wusste, weil es in meine deutsche Dostojewsky[!]-Ausgabe nicht aufgenommen ist. Es ist wirklich ein tolles und packendes Stück Schrifttum, wenn auch seine Kühnheit nur der Sache nach, stofflich, über das bei Dostojewski Gewohnte hinaus geht.“⁴⁴

Die bestätigende Formulierung („wirklich“) läßt offen, ob und wie gut Mann das Kapitel bereits kannte. Seine Lektüre des 1941 gestorbenen Dimitri Mereschkowski erstreckte sich ja nicht nur auf dessen *Geheimnisse des Ostens* (deutsch 1924 erschienen),⁴⁵ vielmehr erklärte er schon 1922 öffentlich, daß dessen „tiefes Werk über Tolstoi und Dostojewski auf meine Jugend einen unauslöschlichen Eindruck machte“ (GW XIII, 259). Dieses Buch *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler* war schon 1903 in deutscher Sprache erschienen,⁴⁶ und Thomas Mann hatte es spätestens am 4. Oktober 1918 gelesen, wie der Tagebucheintrag verrät: „Las Verschiedenes nervös durcheinand: Briefe Meyers, eine gescheit-larmoyante Broschüre Rathenaus, Mereschkowski über Dostojewski“.⁴⁷ In eine Buchempfehlung nahm er 1925 Hans Pragers *Die Weltanschauung Dostojewskis* auf als „das Einsichtigste wohl, was seit Mereschkowski über den gewaltigen Gegenstand geschrieben wurde“ (GW XIII, 414). In *Pariser Rechenschaft* (1926) beschrieb er das Treffen am 28.1.1926 mit jenem Autor, „der mit seinem Buch über Tolstoi und Dostojewski einst auf meine zwanzig Jahre einen so unauslöschlichen Eindruck gemacht“ (GW XI, 94). Praktisch dieselbe Formulierung hatte er bereits 1921 in der Ein-

⁴³ Hinweis auf die *Dämonen* in der *Zauberberg*-Phase am 14.1.1920. Thomas Mann: *Tagebücher 1918-1921*. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M. 1979, S. 366.

⁴⁴ Brief vom 25.8.1945. In: Thomas Mann; Agnes E. Meyer: *Briefwechsel 1937-1955*. Hg. v. Hans Rudolf Veget. Frankfurt/M. 1992, S. 635. S. auch die Anm. S. 1035. Für den Hinweis danke ich Eckhard Heftrich.

⁴⁵ Vgl. Eckhard Heftrich: *Joseph und seine Brüder*. In: Koopmann (Hg.), S. 447-474. Hier: S. 457f.

⁴⁶ Dmitry Sergewitsch Mereschkowski: *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler. Eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens*. Dt. v. Carl von Gütschow. Leipzig 1903. 1924 erschien die Studie als „durchgesehene und ergänzte“ 3. Auflage in Berlin.

⁴⁷ Thomas Mann: *Tagebücher 1918-1921*, S. 23, dazu Anm. S. 580.

leitung zu einer russischen Anthologie gewählt (GW X, 596). Auf jeden Fall rundete er sein Alter stark ab, denn das Buch erschien ja erst 1903. In der Tat war es schon in jenem Jahr, daß Mereschkowski berichtete:

„Es existiert handschriftlich ein ungedruckter Abschnitt aus den ‚Dämonen‘, die Beichte Stawrogins enthaltend, in der er unter anderem die Schändung eines Mädchens erzählt. Es ist eine der gewaltigsten Schöpfungen Dostojewskis, aus der eine so schreckliche Natürlichkeit herausklingt, daß wir diejenigen verstehen, welche diesen Abschnitt selbst nach dem Tode Dostojewskis nicht drucken lassen wollten. Hier ist etwas enthalten, was die Grenze der Kunst überschreitet, es ist zu realistisch“ (S. 119).

Mehr aber teilt der Russe nicht mit. In *Dostojewski – mit Maßen* (1946) zitiert Thomas Mann seinen Gewährsmann dann regelrecht (GW IX, 658f.) und referiert das bewußte Kapitel nach dessen Darstellung: „Ein erst nachträglich gedruckter Abschnitt aus diesem Roman ist vorhanden, die ‚Beichte Stawrogins‘ [...]. Nach Mereschkowski soll es ein gewaltiges Bruchstück sein, voll eines furchtbaren, die Grenzen der Kunst überschreitenden Realismus.“ (GW IX, 662). Gerade diese deutliche Paraphrase macht es wahrscheinlich, daß Mann mehr über den Bildertraum nicht wußte, wenn ein Negativbeweis auch kaum möglich ist. Vieles spricht also *gegen* einen genetischen Bezug – weitergehende Forschungen empfehlen sich ohnehin trotzdem –, aber die Verfahren der beiden Romanciers – die formal-technische Parallele bzw. Ableitung, also das Medium des fingierten Bildtraums – sind noch eine knappe *comparatio* wert.

Ohne den Vergleich überzuinterpretieren, erkennt man doch in dem „Regenbogen“, dessen „Farben [...] satt wie Öl ins dichte, blanke Grün herniederflossen“ (GW III, 677), eine leise Erinnerung an den Charakter des *Gemalten*, der der Szenerie von Hofmann her ohnehin eignete. Castorps Traum (GW III, 677-683) ist allgemein bekannt. Er wird erzählt in der 3. Person, jedoch einführend, in quasi erlebter/ gedachter/ geträumter Rede, so daß die Begriffe, mit denen das Geschaute für den Romanleser, nicht aber für Castorp, dessen Traum angeblich hernach rasch verblaßt (GW III, 688), fixiert wird, als dessen eigene Vokabeln angesehen werden müssen, wenn es einerseits heißt: „das Südmeer war das, tief-tiefblau, von Silberlichtern blitzend, eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weit umfaßt“ (S. 678), andererseits aber die Bevölkerung dieser Küstenidylle als „Menschen, Sonnen- und Meereskinder“ (S. 679) apostrophiert werden. – „Was mir eigentlich träumte, weiß ich nicht“ – dieses Resümee Stawrogins bezieht sich nicht, wie bei Castorp, auf ein moralisches Ergebnis des Traums, sondern auf eine fehlende eigentliche Traumhandlung. Und das verweist auf einen anderen fundamentalen Unterschied: Castorps Schneetraum wird, wie

schon skizziert, von einem allwissenden Erzähler referiert, der am Schluß des Kapitels sogar ironisch Abstand nimmt von seinem Helden, wenn er als Instanz, die den Traum gerade en détail erzählt hat, den Träumer selbst bereits am Abend den Traum vergessen läßt, was zwar zugleich symbolisch notwendig und für den Traum beinahe konstitutiv⁴⁸ zu sein scheint, narrativ aber nicht zu simulieren ist.⁴⁹ Stawrogin hingegen versucht gar nicht erst, den Traum festzuhalten (ihm aber gelingt es halbwegs), sondern er will Abstand gewinnen, wenn er das Bild sogleich als Sinnbild der religionshistorisch gefüllten Glückssuche des Abendlandes liest. Der *Schneetraum* ist zweiteilig – buchstäblich hinter dem positiven ersten Teil steht das Grauen, das immer auch gegenwärtig ist. Und Castorp behält zwar nicht die Bilder des Traums, aber (bis wann?) die selbstgefaßte Maxime, den berühmten Ergebnissatz. Dostojewskis Schilderung bleibt abstrakt und distanziert. Wenn vom „Europäer“ und seiner „Mythologie“ die Rede ist, so läßt sich der Schreiber eben nicht völlig auf das Bild ein. Die Idealwelt der „Sonne“ und ihrer „herrlichen Kinder“ ist eben nur ein „schöner Irrtum“, ein „unglaublicher“ „Traum“, dem der Betrachter nicht einmal augenblicksweise verfällt. Thomas Mann hingegen läßt seinen Helden eintauchen in die geträumte Vorwelt, die ansonsten topographisch ähnlich, eben mediterran gedacht ist, aber aufgrund der reinen Textlänge detailreicher und konkreter wird. Schon dadurch aber wird das Gesehene selbst positiv. Zwar folgt die Desillusionierung auf dem Fuß („Dacht’ ich’s doch, daß das geträumt war“, S. 683), doch bleibt der erste Traumteil ein geglaubtes Ideal, das nicht entwertet wird durch die Schreckensszene des Blutopfers im zweiten Teil der Vision, sondern seine Kraft im Grunde erst erhält durch das humane Aushalten der immer auch vorhandenen Drohung von Tod und Grausamkeit. Auch Dostojewskis Szene ist zweiteilig, aber hier gehört das geschaute Böse, die Spinne, schon zum Bereich des Realen, das der erwachte Stawrogin erkennt.

Angesichts dieser fundamentalen Differenzen wird die Frage nach genetischen oder „nur“ typologischen Relationen beinahe zweitrangig. Überdies ist der Topos des Goldenen Zeitalters⁵⁰ so allgegenwärtig, daß diese thematische Übereinstimmung beide Romane kaum hinreichend zusammenbindet. Allerdings konvergieren im *Zauberberg*-Traum zwei Haupttendenzen der Romantik, das Motiv des Traums und die Glücksutopie der Goldenen Zeit als dessen In-

⁴⁸ Vgl. Sigmund Freud: *Warum man den Traum nach dem Erwachen vergißt?* In: Ders.: *Die Traumdeutung*. 8. Aufl. Frankfurt/M. 1972, S. 68-71.

⁴⁹ Zu Freuds Terminus des „Traumvergessens“ vgl. Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997, S. 173.

⁵⁰ Daemmrich, S. 274-281.

halt, in Form eines Doppel„zitats“, wobei man die Bildbeschreibung als weiteres Charakteristikum frühromantischer Literatur hinzuzählen darf.⁵¹ An dieser philologisch weniger greifbaren, durch ikonographische Muster aber distinkten europäischen Filiationslinie hat Dostojewski wiederum gewichtigen Anteil. Doch dies ist ein weiteres Feld, auf dem sich Raum genug bietet für zahlreiche komparatistische Vernetzungen.



Lib. Ver. 141. Acis and Galathea. 1657

⁵¹ Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Aufl. 2. Bd. Berlin 1965, bes. S. 95f.