

Freunde der Monacensia e.V.
Jahrbuch 2018

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel
und Kristina Kargl

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*
unter www.monacensia.net

BILDQUELLEN:

S. 41, S. 51f. Monacensia; S. 118f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, L 119/16; S. 121 Monacensia Pa 888; S. 124 Ost- und Westpreußenstiftung in Bayern e. V., Nachlass Max Halbe, 3841; S. 128f. Monacensia, Nachlass Max Halbe, MH B 138; S. 136 Fuhrich/Prossnitz: *Max Reinhardt. Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt*. München 1996; S. 141 Monacensia; S. 143 Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde; S. 146f. Emil Orlik: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst; S. 150 Deutsches Theatermuseum München; S. 206, S. 209, S. 210 aus Marie Haushofer, *Zwölf Kulturbilder im Leben der Frau* (1899) Foto: Sophia N. Goudstikker; S. 215, 216 aus: Cicely Hamilton, *A Pageant of Great Women* (1909); S. 238 Monacensia Nachlass Alfred Neumann, Sig. Pressestimmen; S. 241 Privatbesitz; S. 246f. Monacensia; S. 263, S. 290f., S. 292, Privatarchiv Johannes Michel, Mannheim; S. 294 Privatbesitz Helga Keiser-Hayne; S. 323 Monacensia, Nachlass Peter Horst Neumann; S. 327–S. 330 Monacensia, Nachlass Alfred Neumann. Sig. Biographische Dokumente II.

Dezember 2018

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2018 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-085-9

Michael Pilz

»Verleiht jedem Dinge den Adel des Stiles!«

Thomas Manns Novelle *Gladius Dei* und der Münchner Kunststadtdiskurs zwischen Historismus und Jugendstil-Moderne

1. Zum Forschungsstand

Die Themenstellung des vorliegenden Beitrags scheint auf erste wenig originell, zählt Thomas Manns München-Novelle *Gladius Dei* doch zweifellos zu den häufig interpretierten Texten des Autors aus dem Werkkomplex der frühen Erzählungen.¹ Auch daran, dass sowohl die Novelle selbst als auch Thomas Manns einziges Theaterstück *Fiorenza* – das mit ihr bekanntlich in vielfältigen Bezügen verbunden ist – »ohne genaue Berücksichtigung ihres gemeinsamen kunst- und kulturgeschichtlichen Hintergrunds überhaupt nicht richtig entschlüsselt werden« können, besteht längst kein Zweifel mehr: »Die gesamte Münchner Kunststadtdebatte ab Ludwig I. ist [...] der Hintergrund«, wie Elisabeth Galvan in ihren *Fiorenza*-Studien eingehend dargelegt hat.² Zumal gerade Galvan dabei akribisch die stofflichen und motivischen Bezüge zur Münchner Moderne nachzeichnet und explizit Manns Verarbeitung der örtlichen Jugendstil-Avantgarde anhand führender Exponenten von Franz von Stuck über Leo Putz bis hin zu Richard Riemerschmid und Hermann Obrist benennt,³ verwundert es

¹ Vgl. den Forschungsüberblick bei Bastian Schlüter: »*Gladius Dei*« (1902). In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 106–108.

² Vgl. Elisabeth Galvan: »*Fiorenza*« – auf dem Theater und hinter den Kulissen. In: *Thomas Mann Jahrbuch 21* (2008), S. 57–69, hier S. 66, sowie den Überblick bei Galvan: *Das einzige Drama: Fiorenza* (1905). In: *Thomas-Mann-Handbuch*. Hg. v. Andreas Blödorn u. Friedhelm Marx, Stuttgart 2015, S. 147–150.

³ Vgl. insbes. den Kommentar zur *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3.2: *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe*, Frankfurt a.M. 2014, S. 30ff. sowie zuvor bereits Elisabeth Galvan: *Zeitgeist im Renaissance-Gewand. Ein Blick hinter die Münchener Kulissen von Thomas Manns »Fiorenza«*. In: *Thomas Mann in München V: Vorträge 2007–2009*. Hg. v. Dirk Heiße, München 2010, S. 25–50.

ein wenig, dass die Konsequenzen aus dieser Einsicht für die weitere Interpretation beider Werke kaum gezogen werden: So beharrt etwa auch Galvan darauf, dass die bei Thomas Mann verhandelte Münchner Kunst in erster Linie »durch Nachahmung« historischer Stilvorbilder definiert und »demnach Ausdruck einer Spät- oder Verfallszeit« sei.⁴ Statt den Jugendstil als avantgardistische Oppositionsbewegung *gegen* die dominante »Renaissancemode und d[ie] mit ihr einhergehende imitative Ästhetik«⁵ wahrzunehmen, wird er umstandslos in deren »Kontext« integriert.⁶ Die Feststellung, dass dies allenfalls *ex negativo* möglich wäre, sofern man die gewählte Perspektive ernst nimmt, den zeitgenössischen Kunstdiskurs respektive die Münchner Kunststadt-Debatten als Folie für *Fiorenza* wie für *Gladius Dei* zu verwenden, unterbleibt indes.

Damit schließt sich auch Galvan der bekannten Forschungstradition an: Thomas Manns Novelle *Gladius Dei* wird darin gemeinhin als Kritik am »Renaissancismus« der Kunststadt München gelesen, als eine ironisch-kritische Abrechnung des Autors mit den dort um 1900 vorherrschenden Erscheinungen eines retrospektiv-eklektizistischen Kunstschaffens, das vor allem auf »Nachahmung, Wiederholung und [...] Zitat«⁷ des florentinischen Quattrocento beruhe und mitten in der anbrechenden Moderne eine »florentinische Kulisse«⁸ erschaffen respektive aufrechterhalten habe. Mit der deutlichen Hervorkehrung gerade der auf Florenz und die italienische Renaissance verweisenden Bezüge des Münchner Stadtbildes – wie etwa der »gewaltigen Loggia« der Feldherrenhalle (GD, S. 223f.)⁹ – entlarve Thomas Mann

⁴ Galvan: »*Fiorenza*« – auf dem Theater und hinter den Kulissen, S. 67.

⁵ Elisabeth Galvan: *Femme fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissance-drama »Fiorenza« und das München der Jahrhundertwende*. In: *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Frank Baron u. Helmut Koopmann, Münster 2013, S. 181–193, hier S. 182.

⁶ Vgl. ebd.: *Gladius Dei* und *Fiorenza* seien Zeugnisse von Manns Auseinandersetzung mit dem »allseits herrschenden Kunstgeschmack der Jahrhundertwende, wie er sich in der Begeisterung für die Renaissancekunst und ihre Nachahmung manifestiert. Auch der aufkommende Jugendstil gehört in diesen Kontext.«

⁷ Wolfgang Frühwald: *Der christliche Jüngling im Kunstladen. Milieu- und Stilparodien in Thomas Manns Erzählung »Gladius Dei«*. In: *Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Günther Schnitzler, München 1980, S. 324–342, hier S. 325.

⁸ Ebd.

⁹ Die Novelle wird im Folgenden im Fließtext unter Verwendung der Sigle GD auf Basis der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2.1: *Frühe Er-*

diesen Imitatcharakter einer »Kunststadt aus zweiter Hand«¹⁰ ebenso, wie mit der Schilderung des Warenangebots der Kunsthandlung »Blüthenzweig« (GD, S. 224), die angeblich ihrerseits »ausschließlich Imitate zu bieten«¹¹ habe. Überblickt man die germanistische Fachliteratur zu *Gladius Dei*, so lässt sich dieser Interpretationsansatz in Bezug auf die Darstellung Münchens und der dortigen Kunstproduktion in der »Belle Epoque« als der nahezu einhellig festgeschriebene ausmachen, der zwischenzeitlich auch als handliches Handbuchwissen kodifiziert worden ist.¹²

Ähnlich sieht es aufseiten der kunsthistorischen Forschung aus: Hier war Thomas Manns Novelle zwar seit jeher als »literarischer Reflex auf konkrete kunstpolitische Ereignisse im München der Jahrhundertwende«¹³ verstanden und ihre Analyse in die Erforschung der Münchner Zensur- und Kunststadt-Debatten um 1900 einbezogen worden.¹⁴ Auffällig erscheint allerdings, dass auch in diesen Aufsätzen die von Thomas Mann geschilderte Münchner Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nahezu durchgängig als Renaissance-Imitat identifiziert, seine Darstellung der Kunststadt München also

zählungen 1893–1912. Hg. v. Terence J. Reed unter Mitarb. v. Malte Herwig, Frankfurt a.M. 2004, S. 222–242 zitiert.

¹⁰ Dirk Heiße: *Im Zaubergarten. Thomas Mann in Bayern*. München 2005, S. 72.

¹¹ Friedhelm Marx: »*Ich aber sage Ihnen ...*«. *Christusfigurationen im Werk Thomas Manns*. Frankfurt a.M. 2002, S. 26.

¹² Vgl. Schlüter: *Gladius Dei* (1902), dort S. 107 auch die bündige Zusammenfassung des Forschungsstands: »Große Beachtung ist stets dem dominanten Themenkreis von Nachahmung und Imitation geschenkt worden [...]«.

¹³ Winfried Leyoldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«. *Kunsthistorische, kunstpolitische und kunstsoziologische Aspekte der Debatte um 1900*. München, Univ. Diss., 1987, S. 289f.

¹⁴ Vgl. u. a. Peter-Klaus Schuster: »*München leuchtete*«. *Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*. In: »*München leuchtete*«. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*. Hg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1984, S. 29–45, und [Ders.]: *München, die Kunststadt*. In: *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit, 1886–1912*. Hg. v. Alois Prinz u. Maritta Krauss. München 1988, S. 226–235; außerdem die Beiträge von Peter Jelavich: *München als Kulturzentrum: Politik und die Künste*. In: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen, 1896–1914*. Hg. v. Armin Zweite, München 1982, S. 17–28, und [Ders.]: *Technical Reproducibility on Trial. An Archeology of Benjamin's »Artwork« Essay*. Annenberg Colloquium in European History. Thursday, April 12, 2007. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania, 2007. URL: www.history.upenn.edu/annenberg_europe/docs/jelavich.pdf (Zugriff: 1.5.2008).

einmal mehr in verkürzender Weise als Kritik an der »Secondhand-Kunststadt«¹⁵ des Historismus interpretiert wurde: »Das von Thomas Mann im Jahr 1901 beschriebene München, das fast ausschließlich auf das neuerebaute München Ludwigs I. und seiner Nachfolger beschränkt bleibt, dieses München ist eine Kunststadt nur insofern, als es von seinen Bauten bis hin zum Warenangebot seiner Kunsthandlungen die Kopie einer wirklichen Kunststadt ist, nämlich Florenz zur Zeit des Quattrocento«, heißt es etwa bei Peter-Klaus Schuster.¹⁶ Selbst Winfried Leypoldt, der in seiner materialreichen Dissertation über die Kunststadt-Debatte durchaus bemerkt, dass Thomas Mann bei der Beschreibung der Münchner Kunstproduktion sehr wohl auch ganz andere, »zeitgemäße Elemente, etwa des Jugendstils und des modernen Kunstgewerbes, vorzufinden weiß« (worauf die bisherige Forschung laut Leypoldt »oft nur sehr vage hingewiesen« habe), zieht keine weiteren Konsequenzen aus seiner Beobachtung, sondern bilanziert ganz im Sinne Schusters und Wolfgang Frühwalds: »Dennoch dürfte als unbestritten gelten, dass auch für Thomas Mann die retrospektive Richtung, der Historismus also, die kulturelle Physiognomie der Kunststadt um 1900 ganz entscheidend prägt.«¹⁷

Unter Beibehaltung oder schlichter Ausklammerung dieser und vergleichbarer Feststellungen bildete außerdem die Frage nach dem möglichen Vorbild des in *Gladius Dei* beschriebenen Madonnen-Gemäldes einen Schwerpunkt sowohl der literatur- wie der kunstwissenschaftlichen Forschung, die an dieser Stelle nicht weiter referiert zu werden braucht.¹⁸ Statt sich mit weiteren Spekulationen an der Suche nach einer einzelnen Vorlage zu beteiligen,¹⁹ genügt es hier, auf ein für

¹⁵ Jürgen Kolbe: *Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894–1933*. Berlin 1987, S. 49.

¹⁶ Schuster: »*München leuchtete*«, S. 29.

¹⁷ Leypoldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 288.

¹⁸ Zusammenfassungen liefern Stefan Pegatzky: *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*. Würzburg 2002, S. 385ff. und Eva-Monika Turck: *Das Vorbild der »Madonna mit Kind« in der Novelle »Gladius Dei« von Thomas Mann*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 53 (2003), 2, S. 241–247.

¹⁹ Vgl. dazu auch Peter Sprengels Feststellung, es werde »wohl [...] nie gelingen [...] ein eindeutiges Vorbild dieser »Blütenzweig-Madonna« zu benennen. Thomas Mann kontaminiert ikonographische Traditionen [...] mit Tendenzen der modernen Malerei [...] sowie mit Reminiszenzen an aktuelle Erwerbungen der Neuen Pinakothek. Er muss sich dabei umso weniger um kunsthistorisch korrekte Angaben bemühen, als der Blick seines Protagonisten ja ein völlig unge-

die Analyse der Novelle zentrales Beschreibungskriterium zu verweisen, das Thomas Mann selbst bei der Schilderung des letztlich wohl fiktiven Gemäldes anwendet: das des *Malstils* nämlich – ein Kriterium mithin, das, auf die realen Artefakte der Münchner Bildproduktion in der »Belle Epoque« bezogen, auch in den zeitgenössischen Kunststadt-Debatten um 1900 eine zentrale Rolle spielte, zumal diese Debatten nicht zuletzt als Auseinandersetzungen um die Vorherrschaft konkurrierender Gruppen und Akteure im künstlerischen Feld zu lesen waren, die zwischen Traditionalisten und Modernen unter Aufbietung unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksweisen im Sinne stilistischer Positionierungen geführt worden sind. Thomas Mann selbst jedenfalls lässt keinen Zweifel daran, dass es sich bei dem von ihm ins Zentrum gerückten Bild um eine »durchaus modern empfundene, von jeder Konvention freie Arbeit« handelt (GD, S. 228), was einmal mehr gegen seine friktionslose Einpassung in die vorherrschende Lesart von der »Renaissance-Imitatio in der Münchener Szenerie von *Gladius Dei*«²⁰ spricht.

Dass es in Thomas Manns Novelle nicht allein um eine »renaisancistische« Kunstproduktion geht, die als »Nachahmung und Imitation«²¹, als »Mimikry«²² oder gar als »Plagiat«²³ historischer Vorbilder zu definieren wäre, sondern – mindestens parallel dazu – immer auch um »eine spezifisch *moderne* Kunst«, die »im Kontext von Reproduktion und Reklame«²⁴ steht (was durchaus differierende Kategorien und Qualitäten bezeichnet), hat in der jüngeren Forschung insbesondere

schulter ist [...]« (Sprengel: »*Gladius Dei*«, *Bild und Religion in Erzähltexten um 1900*. In: *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert*. Hg. v. Tim Lörke u. Robert Walter-Jochum, Göttingen 2015, S. 517–539, hier S. 523f.).

²⁰ Barbara Neymeyr: *Jesus-Imitatio – Savonarola-Mimikry – Derleth-Echo. Strategien zur Inszenierung religiöser Hybris in Gerhart Hauptmanns »Apostel« sowie in Thomas Manns »Gladius Dei« und »Beim Propheten«*. In: »Schöpferische Restaturation«. *Traditionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne*. Hg. v. Barbara Beßlich u. Dieter Martin, Würzburg 2014, S. 171–192, hier S. 182.

²¹ Schlüter: »*Gladius Dei*« (1902), S. 107.

²² Neymeyr: *Jesus-Imitatio*, S. 182.

²³ Lisa Heller: *Die Werke der Brüder Mann aus literaturgeographischer Sicht. München als topographischer Ort in »Gladius Dei« und »Die Jagd nach Liebe«*. In: *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890–2010*. Hg. v. Andrea Bartl u. Annika Klinge, Bamberg 2012, S. 106.

²⁴ Thomas Wegmann: *Erzählen vor dem Schaufenster. Zu einem literarischen Topos in Thomas Manns »Gladius Dei« und anderer Prosa um 1900*. In: *IASL*, Bd. 33 (2008), Nr. 1, S. 48–71, hier S. 49 (Hervorhebung M. P.).

Thomas Wegmann verdeutlicht, indem er durch das Schaufenster der Kunsthandlung Blüthenzweig den zeitgenössischen Kunstgewerbe-Diskurs in den Fokus nimmt. Im Anschluss an Wegmanns Vorschlag, in diesem Sinne »die Analyse der Erzählung [...] wieder mit jenen sozialen Energien und kulturellen Konflikten aufzuladen, die zu ihrer Entstehungszeit virulent waren«²⁵, soll im Folgenden ein etwas differenzierterer Blick auf die unabweisbare Präsenz moderner Kunst in Thomas Manns München-Novelle geworfen werden, um sie in jene zeitgenössischen Diskurse zu reintegrieren, die die Positionierungs- und Abgrenzungskämpfe in den Feldern der Kulturproduktion um 1900 maßgeblich geprägt haben.

2. *Der diskursive Kontext: Die Debatten um die »Kunststadt« München um 1900*

Erste Pläne zu *Gladius Dei* finden sich bei Thomas Mann bereits im Jahr 1899, als er in einem seiner Notizbücher den Titel einer Erzählung *Der christliche Jüngling im Kunstladen* notiert, die als »Psychol.<ogische> Vorstudie«²⁶ zu seinem Savonarola-Drama *Fiorenza* von 1905 dienen sollte. Laut Hans Rudolf Veget erfolgte die endgültige Niederschrift der Novelle jedoch erst nach Manns Rückkehr von seiner im Frühjahr 1901 unternommenen Florenz-Reise.²⁷ Der Text dürfte also zwischen Mai und August des Jahres 1901 entstanden sein, zumal ihn der Dichter bereits im September desselben Jahres in einem Brief an den Insel-Verlag als abgeschlossenes Manuskript erwähnt und ihn schließlich am 18. November zusammen mit der Novelle *Tristan* erstmals öffentlich in München vorliest.²⁸ Der Erstdruck in der Wiener Zeitschrift *Die Zeit* erfolgte schließlich im Juli 1902.²⁹

Die Nennung dieser Daten ist insofern von Belang, als die Entstehung der Novelle zeitlich mit den Höhepunkten zweier Debatten zusammenfällt, die den öffentlichen Diskurs in der »Kunststadt« München

²⁵ Ebd., S. 49.

²⁶ Thomas Mann: *Notizbücher. Edition in zwei Bänden*, Bd. I: 1–6. Hg. v. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M. 1991, S. 182.

²⁷ Vgl. Hans Rudolf Veget: *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984, S. 99.

²⁸ Vgl. Gert Heine, Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*. Frankfurt a.M. 2004, S. 25f.

²⁹ Vgl. Veget: *Thomas Mann-Kommentar*, S. 99.

etwa vom letzten Jahrzehnt des 19. bis weit ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein wesentlich mitbestimmten. Dabei ist zunächst die bekannte Debatte um die so genannte *Lex Heinze* zu nennen – eine nach einem Berliner Zuhälter und mutmaßlichen Mörder benannte Gesetzesnovelle zu § 184 des Reichs-Strafgesetzbuches, die, vorgeblich zur Sicherung der öffentlichen Sittlichkeit entworfen, rasch als ein Instrument der wilhelminischen Kunst-Zensur entlarvt wurde.³⁰ Im Jahr 1899, und damit parallel zu dem Zeitpunkt, zu dem sich Thomas Mann das Thema *Der christliche Jüngling im Kunstladen* notierte, wurde diese Gesetzesvorlage im Reichstag zur Verabschiedung gestellt und beraten. Per Gesetz sollte damit das Ausstellen, das Verbreiten und der Verkauf von Werken der bildenden Kunst und der Literatur an Jugendliche unter 16 Jahren unter Strafe gestellt werden, sofern diese Werke »ohne unzüchtig zu sein, durch gröbliche Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls« öffentliches Ärgernis erregten.³¹ Da davon in erster Linie Buch- und Kunsthändler betroffen waren, die Aktdarstellungen in ihren Schaufenstern präsentierten, wurde in der öffentlichen Diskussion schnell das Wort vom so genannten »Schaufensterparagrafen« geprägt.³² Obgleich die *Lex Heinze* am 25. Juni 1900 nur in deutlich entschärfter Form verabschiedet wurde, ändert dies nichts an der Tatsache, dass es bereits in den Jahrzehnten zuvor im gesamten Reichsgebiet immer wieder zu Konfiskationen von Bildwerken in Kunsthandlungen und Kunstausstellungen gekommen war und dass die reaktionären Stimmen, die die Aufrechterhaltung einer entsprechenden Zensur-Praxis auch auf der Basis des neuen Gesetzes fordern konnten, auf Dauer nicht verstummen sollten.

Wurde die *Lex Heinze* in der öffentlichen Wahrnehmung des deutschen Südens als eine von Seiten Preußens bzw. des Reiches aufok-

³⁰ Vgl. Frühwald: *Der christliche Jüngling im Kunstladen*, S. 331f., sowie ausführlich Stefan Füssel: *Thomas Manns »Gladius Dei« (1902) und die Zensurdebatte der Kaiserzeit*. In: *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Bernhard Gajek zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Gerhard Hahn, Regensburg 1994, S. 427–436. In dieser Richtung dann auch Walter Schmitz: *Erzählte Bilder: Zum Verschwinden des Auratischen in der Literatur der Moderne um 1900*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 45 (1999), S. 189–232, hier S. 212ff., sowie Pegatzky: *Das poröse Ich*, S. 372ff.

³¹ Zit. nach Wolfgang Hütt: *Hintergrund. Mit den Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagrafen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler, 1900–1933*. Berlin 1990, S. 9.

³² Vgl. Füssel: *Thomas Manns »Gladius Dei« (1902) und die Zensurdebatte der Kaiserzeit*, S. 429f.

troyierte Maßnahme wahrgenommen, der man vor allem in München das Bild einer zumindest relativen, durch den liberalen Kunstsinn der Wittelsbacher gewährleisteten Kunstfreiheit gegenüberstellte, fiel der Grundgedanke des Gesetzes dennoch gerade bei der ultramontanen Parlamentsmajorität der Bayerischen Abgeordneten-Kammer auf fruchtbaren Boden. Hier hatten die Abgeordneten der christkatholische Zentrumsparterie, die seit 1869 die stärkste Fraktion des Landtags stellte, in den Jahren zwischen 1890 und 1902 wiederholt die im Staatshaushalt für den Ankauf von Kunstwerken vorgesehenen Finanzmittel nicht bewilligt bzw. erheblich zusammengestrichen und diese Vorgehensweise stets mit heftiger Kritik an der *modernen* Kunst verbunden. Diese erschien in den Augen der Zentrums-Abgeordneten als nicht förderungswürdig, da sie als Gefährdung für die guten Sitten und das christliche Gemüt betrachtet werden müsse. Leypoldt dokumentiert das reaktionäre Kunstverständnis der Zentrums-Abgeordneten durch Zitate aus den Parlaments-Diskussionen der 1890er Jahre, in denen u. a. davon die Rede ist, dass die Erzeugnisse der Moderne als »Blasphemie in Farben« zu werten seien.³³ Über die Darstellung nackter Körper in der Kunst äußerte sich der Abgeordnete Dr. Schädler etwa dahingehend, dass »solche Dinge in einer Kunstausstellung nicht vorkommen sollten. Auch der Künstler unterliegt dem Sittengesetz. Man braucht nur die Straßen zu durchwandeln und man wird da die Jugend versammelt finden, wo ein obszönes Bild ausgestellt ist. Die echte Kunst dient [...] nicht diesem Laster. Wenn sie sich so weit herabwürdigt, hat sie keine Existenzberechtigung.«³⁴

Die liberalen *Münchener Neuesten Nachrichten* benannten im Zusammenhang mit der *Lex Heinze*-Debatte im Jahr 1900 deutlich die negativen Folgen, die aus solchen politisch wirksam werdenden Vorstellungen über das Wesen der Kunst für die öffentliche Kulturpflege in Bayern erwachsen müssten. Man äußerte die Befürchtung, dass dadurch »Münchens Bedeutung als Kunststadt auf das tiefste« gefährdet werde.³⁵ Mit dem prononcierten Verweis auf den möglichen Verlust

³³ So der Zentrums-Abgeordnete Dr. Schädler in einer Landtagsdebatte von 1892, zit. nach Leypoldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 150.

³⁴ Zit. nach ebd., S. 153.

³⁵ Zit. nach ebd. Entsprechend heißt es in einer am 7.3.1900 an den Reichstag gerichteten Protestnote der Münchner Künstlerschaft gegen die *Lex Heinze*, dass »München unter der Herrschaft eines solchen Gesetzes bald aufhören würde, Mittelpunkt künstlerischen und geistigen Lebens – überhaupt »München« zu sein«. Das »volks- und kunstfeindliche [...] Lügengesetz« sei »namentlich dem

der führenden Rolle, die München seit der Ära Ludwigs I. als »Hauptstadt« der bildenden Künste in Deutschland eingenommen hatte, war eine latente Befürchtung namhaft gemacht worden, die sich schon ein Jahr darauf zu einer eigenständigen, mit großer Heftigkeit geführten Diskussion auswachsen sollte. Auslöser dieser neuerlichen Debatte war ein zweiteiliger Feuilleton-Aufsatz des Kunstkritikers Hans Rosenhagen gewesen, der am 13. und 14. April 1901 – also noch vor Thomas Manns Abreise nach Florenz – unter dem plakativen Titel *Münchens Niedergang als Kunststadt* in der Berliner Zeitung *Der Tag* erschienen war. Rosenhagen formulierte darin eine Reihe von Gründen, die seiner Ansicht nach binnen Kurzem dazu führen würden, dass München seine Rolle als die maßgebliche »Kunststadt« des Reiches verlöre, weil sich die wirklich bedeutenden Maler, Bildhauer und Architekten in Gestalt des fortschrittlich gesinnten Teils der Künstlerschaft durch den Druck der Verhältnisse dazu gezwungen sähen, das rückschrittliche Klima »Isar-Athens« mit demjenigen kunstfreundlicherer Orte (namentlich Berlins) zu vertauschen.

Als ersten Grund für die sich abzeichnende Entwicklung führte Rosenhagen die »falsche Politik der Regierung« an, die es bei den staatlichen Kunstankäufen verabsäumt habe, »sich auf die Seite der schaffenden Künstler, die sich später zur »Secession« vereinigten, zu stellen.«³⁶ Rosenhagen verwies damit auf den Graben zwischen der alteingesessenen *Münchner Künstlergenossenschaft*, die unter der Führung des »Malerfürsten« Franz von Lenbach gemeinhin als Hort der historistischen Kunsttradition galt, und der von ihr im Jahr 1892 abgespaltenen Künstlergemeinschaft *Secession*, die durch ihren oppositionellen Charakter zum Synonym für die Pflege der modernen Kunst, vor allem des Münchner Jugendstils, geworden war. In München würden laut Rosenhagen jedoch »der Nachahmer und das geschickt Nachgeahmte« seit jeher höher geschätzt als der auf stilistische Originalität zielende Fortschritt, weshalb sich die »vernichtende Wirkung der retrospektiven Kunstbewegung«³⁷ unter dem Einfluss Lenbachs allmählich auch in die Ausstellungen der *Secession* eingeschlichen habe.

süddeutschen und bayerischen Wesen« tief verhasst (zit. nach *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der »Kunststadt« um die Jahrhundertwende*. Hg. v. Walter Schmitz, Stuttgart 1990, S. 367).

³⁶ Rosenhagen, zit. nach Leyboldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 26.

³⁷ Rosenhagen, zit. nach ebd., S. 32.

Als der augenfälligste Beweis für das Überhandnehmen einer solchen »Imitations-Industrie« in den Reihen der *Secession* galt Rosenhagens die »Donatello- und Renaissance-Kunst-Ausstellung«,³⁸ die im Winter des Jahres 1900 als Teil einer ganzen Folge vergleichbarer kunsthistorischer Expositionen im Haus der *Secession* veranstaltet worden war und vornehmlich Abgüsse historischer Renaissance-Plastik in den ursprünglich der Moderne geweihten Hallen gezeigt hatte. Statt ihr Ausstellungsgebäude dem zeitgenössischen Kunsthandwerk des Jugendstils zu öffnen, habe die Münchner *Secession* mit ihren Renaissance-Ausstellungen nur einmal mehr dazu beigetragen, »aus München eine unmoderne Stadt zu machen.«³⁹ Denn es sei eben dieser »retrospektive Geist«, der die eigentliche Ursache dafür bilde, »daß München seine Führerrolle im deutschen Kunstleben nahezu ausgespielt hat.«⁴⁰ Weshalb Rosenhagens Fazit lautete: »Man scheint in München das Verständnis dafür verloren zu haben, daß die Ziele der Kunst niemals in der Vergangenheit, sondern immer nur in der Zukunft liegen können, daß Renaissance und Barock zwar wunderschöne, aber für Menschen des 20. Jahrhunderts überwundene und unbrauchbare Kunstperioden sind.«⁴¹

Als dritten Grund für den prekären Zustand der »Kunststadt« München machte Rosenhagen schließlich noch die lokalpatriotische Befangenheit der Münchner Kunstkritik geltend, die durch schönrednerische Bemäntelung die wahre Situation vertuschen würde.⁴² Wie Leyboldt belegt, war als Folge dieser Polemik in der gesamten deutschen Presse, vor allem aber in der Münchner Kunstszene nachgerade eine »explosionsartig einsetzende Debatte über die Frage«⁴³ nach der Berechtigung von Rosenhagens Thesen zu verzeichnen, in deren Verlauf der Zustand der »Kunststadt« München eingehend durchleuchtet wurde. Und so konnte der Journalist G. Keysner am 28. April 1901 in den *Münchner Neuesten Nachrichten* feststellen, dass »man überall darangegangen« sei, »sozusagen die Inventur des Münchner Kunstlebens von heute aufzunehmen.«⁴⁴

³⁸ Rosenhagen, zit. nach ebd., S. 31. Zur zeitgenössischen Einschätzung dieser »Ausstellung von Reproduktionen der italienischen Frührenaissance-Werke« vgl. ebd., S. 44f.

³⁹ Rosenhagen, zit. nach ebd., S. 32.

⁴⁰ Rosenhagen, zit. nach ebd., S. 33.

⁴¹ Rosenhagen, zit. nach ebd., S. 33.

⁴² Vgl. ebd., S. 33f.

⁴³ Ebd., S. 36.

⁴⁴ Zit. nach ebd., S. 37.

3. Die Präsenz moderner Kunst in *Gladius Dei*

Einem Brief an seinen Bruder Heinrich zufolge zählte auch Thomas Mann im Dezember 1900 zu den Besuchern der von Rosenhagen so heftig kritisierten »Donatello- und Renaissancekunst-Ausstellung« in den Hallen der *Secession*, die er allerdings durchaus positiv als Möglichkeit des Quellenstudiums für sein geplantes Savonarola-Stück zu werten wusste: »In der Sezession ist jetzt wieder eine Copien-Ausstellung nach florentinischen Renaissance-Plastiken (della Quercia, Pisano, della Robbia, Fiesole etc.): für mich äußerst interessant, weil man durch die Portrait-Büsten den Typus der Leute von damals auf so angenehme Art kennen lernt.«⁴⁵ Die namentliche Nennung gerade Donatellos und Mino da Fiesoles in *Gladius Dei* (GD, S. 223) erscheint demnach tatsächlich als ein unmittelbarer literarischer Reflex auf das reale Münchner Ausstellungsgeschehen der Jahrhundertwende. Allerdings verweisen nicht nur die Namen der beiden Quattrocento-Bildhauer, sondern genauso das Wagner'sche »Nothung-Motiv«, die Erwähnung des »modernen Schauspielhauses« (GD, S. 222) und das »Künstlervariété« (GD, S. 230) in einem so gehäuften Maße auf aktuelle Münchner Ereignisse des Jahres 1901, dass die Novelle von den Zeitgenossen in der Tat als Thomas Manns persönlich vorgenommene »Inventur des Münchner Kunstlebens« gelesen werden konnte, wobei nicht nur die Situation der bildenden Künste im engeren Sinne, sondern auch das Theater-, Musik- und das literarische Leben einbezogen wurden.⁴⁶ So wurde am 21. August 1901 das Prinzregenten-Theater als Münchens »Wagnertheater«⁴⁷ eröffnet, dessen seither in alljährlicher Konkurrenz zu Bayreuth veranstaltete Wagnerfestspiele zu den Haupt-

⁴⁵ *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21: *Briefe I. 1889–1913*. Hg. v. Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. 2002, S. 143; zu Thomas Manns Ausstellungsbesuch vgl. auch den Kommentar von Elisabeth Galvan in der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3.2: *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe*, S. 70f.

⁴⁶ Vgl. Ernst Fedor Hoffmann: *Thomas Mann's «Gladius Dei»*. In: *PMLA*, 83 (1968), Nr. 5, S. 1353–1361, hier S. 1355: »[The] reader is indeed challenged, by factual quality of some specific details which catch his eye, to read the whole text as a comment on reality, on the world in which he lives.« Auch Schmitz: *Erzählte Bilder*, S. 212, betont, dass die Novelle »aus aktuellen Kennchiffren montiert« sei, ohne diese im Gegensatz zu Hoffmann dann allerdings im Detail zu untersuchen.

⁴⁷ Wolfgang Frühwald: *Zwischen Arkadien und Babylon. Münchner Literatur in der Zeit des Prinzregenten Luitpold*. In: *München – Musenstadt mit Hinterhöfen*, S. 258–266, hier S. 258.

attraktionen der Münchner Saison zählten. Schon wenige Monate zuvor war im April 1901 das intellektuelle Tagesgespräch in München von der Eröffnung des in jeder Beziehung modernen Schauspielhauses (der heutigen Münchner Kammerspiele) sowie von der Gründung der *Elf Scharfrichter* als Münchens erster Brettel-Bühne mit künstlerischem Anspruch bestimmt gewesen.

Solchermaßen rekontextualisiert, scheint die Novelle zumindest in ihrer Eingangssequenz dem von Rosenhagen beschworenen Bild des Niedergangs auf nachgerade provokante Weise ein Bild der Blüte gegenüberzustellen, das in den viel zitierten Worten zusammenfließt: »München leuchtete« (GD, S. 222). Wenn Thomas Manns ehemaliger Schulfreund Otto Grautoff ein rundes Jahr nach Erscheinen von *Gladus Dei* – noch immer im Nachhall der Rosenhagen-Debatte – schreibt, dass in München immerhin noch die »Möglichkeiten einer Kunstblüte« im Keim gegeben seien, sofern die Moderne gegenüber den retrospektiven Künstlern von offizieller Seite größere Förderung erfahren würde,⁴⁸ so wird dieser Keim bei Thomas Mann als ein bereits vollauf entwickelter vorgeführt. Denn die Kunst, die da im ›leuchtenden München‹ unter dem Protektorat der Wittelsbacher »ihr rosenumwundenes Scepter über die Stadt« hinstreckt (GD, S. 225), ist durchaus nicht allein oder gar in erster Linie die Kunst des Historismus. Bereits das Motiv des »rosenumwundene[n] Scepter[s]« selbst scheint in seiner floral-ornamentalen Metaphorik unmittelbar auf die künstlerischen Bildfindungen der Jugendstil-Moderne anzuspielden und korrespondiert im Übrigen mit der Darstellung auf einem im Jahr 1901 allenthalben auch in München präsenten Plakat des Jugendstilkünstlers Josef Maria Olbrich, das u. a. als Werbeanzeige in der Münchner Zeitschrift *Jugend* abgedruckt wurde. Es zeigt einen nackten Jüngling als Symbolfigur der modernen Künste, der, wenn auch kein von Rosen umwundenes Szepter, so doch einen ganzen Stängel mit Rosenblüten – mithin also einen veritablen »Blütenzweig« – als Herrschaftssymbol in den Himmel reckt, um

⁴⁸ Grautoff in seinem Aufsatz *Das moderne München*, zit. nach Leyboldt: »Münchens Niedergang als Kunststadt«, S. 233. Grautoff, der als Redakteur der progressiven Zeitschrift *Jugend* arbeitete, ergriff wiederholt mit Artikeln wie *Streifzüge durch Architektur und Kunstgewerbe Münchens* (1904) oder in seinem Nachruf auf den Jugendstil-Künstler Otto Eckmann (1902) für die Münchner Reformkunstbewegung Partei; vgl. die Nachweise dieser Artikel bei Leyboldt, a.a.O., S. 350ff..

solchermaßen für die von Mai bis Oktober 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe veranstaltete Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* zu werben, welche den Jugendstil als das neue künstlerische Paradigma der Gegenwart präsentierte – in betonter Frontstellung gegen den Historismus.⁴⁹

Dieser Historismus ist zwar immer auch in *Gladius Dei* präsent, gibt aber in seinen baulichen Ausprägungen aus der Zeit des ludovizianischen Münchens, auf dessen Terrain sich der Handlungsraum der Novelle im Wesentlichen konzentriert, vor allem den historisch-topographischen Rahmen ab, dessen Bauwerke von den Häusern der Ludwigstraße mit Universität und Staatsbibliothek (GD, S. 222) bis hin zum Loggia-Dei-Lanzi-Imitat der Feldherrenhalle am Odeonsplatz (GD, S. 223f.) einerseits den Florenz-Bezug des Ortes auf eindrückliche Weise vor Augen führen, andererseits aber keineswegs mehr die zur Handlungszeit der Novelle *aktuelle* Münchner Kunst repräsentieren, zumal die genannten Bauten allesamt rund 50 bis 80 Jahre vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert projektiert und errichtet wurden. Die für die Zeit um 1900 charakteristische Spielart des Münchner Historismus Lenbach'scher Prägung, die sich seit der *Allgemeinen Deutschen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung* im Glaspalast von 1876 weniger auf die Imitation des *italienischen* Quattrocento als vielmehr auf die Nachahmung der *deutschen* Renaissance des 16. Jahrhunderts sowie des Hochbarocks konzentrierte, kommt in Thomas Manns Novelle dagegen überhaupt nicht zur Sprache – und dies, obwohl mit der Eröffnung des von Lenbach initiierten und von Gabriel von Seidl in reinster deutscher Neorenaissance erbauten Münchner Künstlerhauses einer der letzten großen Triumphe dieser Stilrichtung nur wenige Monate vor Beginn der Niederschrift von *Gladius Dei* stattgefunden hatte und der Rosenhagen-Kontroverse wesentliche Munition

⁴⁹ Vgl. *Facsimile-Querschnitt durch die Jugend*. Hg. v. Eva Zahn, München 1985, S. 22 und S. 78. Die 1899 von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen in Darmstadt gegründete Künstlerkolonie, die sich mit dieser Ausstellung als ein bedeutendes Zentrum der damaligen Moderne definierte, wurde von den Zeitgenossen neben Berlin als eine der Hauptkonkurrenten Münchens um die Behauptung der Rolle als führende »Kunststadt« des Reiches gesehen, v. a. weil zahlreiche Münchner Jugendstil-Künstler im Laufe der Zeit dorthin abwanderten, vgl. *Die Münchner Moderne*, S. 433–435. Bereits die Übernahme des Darmstädter Symbolzeichens für die in München an der Herrschaft befindliche Kunst würde also speziell der Rosenhagen'schen Niedergangs-Rhetorik widersprechen.

lieferte.⁵⁰ Statt aber auf diese typischen Formen des zeitgenössischen Historismus einzugehen, steckt Thomas Mann mit den ersten Sätzen der Novelle gleichsam im Dreischritt den Traditionszusammenhang der »Kunststadt« München ab (GD, S. 222). Dieser reicht in seinen Entwicklungsstufen von den originalen »Barockkirchen« des 17. und 18. Jahrhunderts über die »weißen Säulentempel[]« und »antikisierenden Monumente[]« des klassizistischen 19. Jahrhunderts bis hin zur Residenz des zum Zeitpunkt der Novellenhandlung gerade regierenden Prinzregenten Luitpold (die ihrerseits im Kern auf einen originalen Renaissancebau des 16. Jahrhunderts zurückgeht). Von einer Beschränkung auf die »Renaissance-Kulisse« des Historismus kann mithin nicht die Rede sein.

Was dabei in der gesamten Eingangssequenz mit ironischem Unterton entworfen wird, ist das von zeitgenössischen Kritikern wie Hans Rosenhagen wiederholt in Frage gestellte Bild des »demokratischen Südens«,⁵¹ als dessen aktueller Garant die Figur des »Regenten« aufscheint (GD, S. 229), dem die Münchner Künstlerschaft schon ein

⁵⁰ Vgl. *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914*. Hg. v. Hans Ottomeyer, München 1997, S. 77ff., sowie Norbert Götz: *Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes*. In: *München – Musenstadt mit Hinterhöfen*, S. 236–239, hier S. 236f. Zu Rosenhagens Kritik am Künstlerhaus, das er als schlagendes Beispiel für Lenbachs »G'schnaß-Dekorationen« wertete, vgl. Leyboldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 31. Auch die übrigen örtlichen Kritiker des Historismus wandten sich gegen die nachahmende »Periode der Butzenscheiben, des Neu-Barocks, der Tirolerei und des Biedermeierstils« (Hermann Obrist, zit. nach *Die Münchner Moderne*, S. 434). Noch 1906 wird Obrist ironisch »den Neu-Barock-Zement-Putz-Bau zum Münchner Stile« erklären, zit. nach Leyboldt, a.a.O., S. 350. – In der Sekundärliteratur zu *Gladius Dei* hat bislang lediglich Pegatzky: *Das poröse Ich*, S. 372, in einer Fußnote zu bedenken gegeben, »daß Manns Gleichsetzung des ›Isar-Florenz‹ mit dem der Medici sich nicht so ganz von selbst versteht, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat.« Pegatzky begründet dies mit dem Hinweis auf einen zeitgenössischen Zeitschriften-Beitrag von 1896, in dem »das Wesen des modernen München ausdrücklich nicht in der Renaissance, sondern im Barock« gesehen wurde (ebd.). Elisabeth Galvan dagegen unterscheidet überhaupt nicht zwischen den einzelnen Ausdifferenzierungen des deutschen und insbesondere des Münchner Historismus in seinen unterschiedlichen Referenzbeziehungen auf vergangene Kunstepochen, wenn sie etwa aus der richtig erkannten »Proklamation der sogenannten ›Deutschen Renaissance‹ als künstlerischer Ausdruck des neuen Kaiserreichs« umstandslos Münchens Charakter als »Kopie einer wirklichen Kunststadt [...] nämlich von Florenz zur Zeit des Quattrocento« herleiten möchte (Galvan: »*Fiorenza*« – auf dem Theater und hinter den Kulissen, S. 66).

⁵¹ *Die Münchner Moderne*, S. 53.

Jahr nach Antritt seines Amtes den Ehrentitel »Artium protector« verliehen hatte.⁵² Der bereits die Nähe zur Groteske streifende Hinweis, dass die Schutzleute in München eher dazu neigten, vor einem die Ludwigstraße hinauf kutschierenden Maler Front zu machen (GD, S. 225), anstatt seine Bilder zu beschlagnahmen, unterstreicht dieses anfängliche Klischeebild, in dem weder die Schreckgespenster der *Lex Heinze*-Debatte noch die ultramontane Kammermajorität des Parlaments mit ihren rückwärtsgewandten Kunstidealen zu existieren scheinen. Im Gegenteil: Wenn die vor der Akademie der bildenden Künste haltende Hofkarosse das Selbstverständnis des Herrscherhauses als ein kunstsinniges erkennen lässt (GD, S. 222f.), so lässt Thomas Mann gleichzeitig keinen Zweifel daran, dass die staatliche Kunstförderung in München durchaus eine für die Moderne offene ist, wird doch das Original des im weiteren Verlauf der Handlung Anstoß erregenden, dezidiert als unkonventionell und modern geschilderten Bildes (GD, S. 228) für die Pinakothek angekauft und der Maler selbst wiederholt vom Regenten zur Tafel geladen (GD, S. 229).

So herrscht denn im München des Jahres 1901 allenfalls Gleichgewicht zwischen äußerlicher Renaissance-Mode und moderner Tendenz: Zwar tragen die Frauen ihre Haare in »künstlich hergestelltem tizianischen Blond« (GD, S. 225), zwar wird auf dem Theater mit Macchiavellis *Mandragola* ein Stück aus der Renaissance gegeben (GD, S. 229) – aber als Alternative existiert schon das moderne »Künstlervariété« (GD, S. 230), das sich nach dem Programm der *Elf Scharfrichter* als »ein neues provozierendes Gesamtkunstwerk«⁵³ im bewussten Reflex auf die modernefeindlichen Tendenzen der *Lex Heinze* verstanden wissen wollte und dieses im Zusammenwirken von Literaten und zeitgenössischen Jugendstil-Künstlern tatsächlich auf die Bühne brachte. Zwar sind die »florentinischen Quattrocento-Frauen« (GD, S. 223) als Abgüsse historischer Renaissanceskulpturen überall in der Stadt präsent – doch nicht etwa, wie von Rosenhagen moniert, in den Ausstellungsräumen der modernen Künstlervereinigungen vom Schlage der *Secession*, die seit 1898 in einem der schon genannten »weißen Säulentempel[]« (GD, S. 222) am Königsplatz zu

⁵² Vgl. ebd., S. 57.

⁵³ Walter Schmitz: »Die Elf Scharfrichter«. Ein Kabarett in der »Kunststadt« München. In: *München – Museenstadt mit Hinterhöfen*, S. 277–283, hier S. 277.

finden war,⁵⁴ sondern als vorrangiges Handelsgut der kleinen »Skulptur-, Rahmen- und *Antiquitätenhandlungen*« (GD, S. 223, Hervorhebung M. P.). Die erste Kunsthandlung am Platze dagegen bietet neben der »Plastik der Renaissance in vollendeten Abgüssen« (GD, S. 229) vor allem noch ganz andere Kunstgegenstände an. Etwa »Abbildungen *moderner* Gemälde, sinnfroher Phantasien, in denen die Antike auf eine humorvolle und realistische Weise wiedergeboren zu sein scheint« (GD, S. 224, Hervorhebung M. P.), typische Produkte der Münchner Jugendstilmalerei eines Franz von Stuck, Julius Diez oder Leo Putz also, die in ihrer Motivwahl auf eigene Art eine ›Wiedergeburt‹ antiker Urbilder inszenierten, ohne diese im Sinne des kanonisierten Klassizismus zu verwerten oder sie gar über den »renaissancistischen« Umweg der Stilimitation von Quattrocento-Künstlern gleichsam nur aus zweiter Hand zu wiederholen.⁵⁵ Damit korrespondieren diese Bilder unmittelbar mit dem architektonischen Auftreten all der »fließenden Linien und sonnigen Farben, Bacchanten, Nixen, rosigen Nacktheiten«, die der Erzähler an allen Ecken und Enden des Münchner Stadtbildes ausmacht (GD, S. 223).⁵⁶

Das Vorbild des »weitläufigen Schönheitsgeschäftes von M. Blütenzweig« (GD, S. 224), das diese modernen Kunstdrucke im Angebot führt, wurde schon von Ernest M. Wolf in dem am Odeonsplatz gelegenen *Kunst-Salon J. Littauer* erkannt,⁵⁷ der bis in die 1930er

⁵⁴ 1898 hatte der bayerische Staat das Kgl. Kunstaussstellungsgebäude am Königsplatz gegenüber der Glyptothek (heute Antikensammlung), einen ludovizianischen Bau mit tempelartigem Säulenportikus, der *Secession* als ständiges Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt; vgl. Thorsten Marr: *Münchener Künstlervereinigungen zwischen 1892 und 1914*. In: *Oberbayerisches Archiv*, 131 (2007), S. 129–163, hier S. 145.

⁵⁵ Vgl. hierzu auch Dolf Sternberger: *Über Jugendstil*. Frankfurt a.M. 1977, S. 88.

⁵⁶ Vgl. Meier-Graefe: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904), der Franz von Stucks Malerei mit erstaunlich ähnlichen Worten charakterisiert: »moderne Farben und neue Sonnenflecke« würden seine Malerei bestimmen, seine »Seejungfern« versehe er »mit Münchner Gesichtern« (zit. nach *Die Münchner Moderne*, S. 116). Zur Tatsache, dass Stuck ebd. vorgeworfen wird, er male seine Frauengestalten nach Kellnerinnen, was mit dem Verweis auf die »Putzmacherin« in GD, S. 229 korrespondiert, vgl. auch Schmitz: *Erzählte Bilder*, S. 220.

⁵⁷ Vgl. Ernest Wolf: *Savonarola in München. Eine Analyse von Thomas Manns »Gladius Dei«*. In: *Euphorion*, 64 (1970), S. 85–96, hier S. 88, sowie Schuster: »*München leuchtete*«, S. 30f. Dass die Identifikation der Person Blütenzweigs mit einem realen Vorbild bereits für die zeitgenössische Leserschaft auf der Hand

Jahre zu den führenden Kunsthandlungen Münchens zählte.⁵⁸ Es ist in diesem Zusammenhang zu betonen, dass ein Schwerpunkt in Littauers Angebot gerade auf Kunstwerken der Jugendstil-Moderne sowie auf der modernen Kunstphotographie lag und seiner Kunsthandlung eine zentrale Rolle für die Durchsetzung des neuen Stils in München zuzuschreiben ist: Vom 12. bis 15. März 1896 veranstaltete mit Hermann Obrist einer der Wortführer der Münchner Reformkunstbewegung, der nicht nur im Zuge der Rosenhagen-Debatte mit seinen Polemiken gegen das in München wuchernde »Renaissancefett« von sich reden machte,⁵⁹ in Littauers Kunst-Salon erstmals eine Ausstellung seiner floral-ornamentalen Kunststickereien, die nach Auffassung sowohl des zeitgenössischen Publikums als auch der heutigen Kunstwissenschaft »die Geburtsstunde der neuen angewandten Kunst einleitete«.⁶⁰ Diese Wandbehänge, von denen eine Stickerei unter dem Titel »Peitschenhieb« bis heute zu den bekanntesten Inkunabeln des floralen Jugendstils zählt, begegnen dem Leser denn auch folgerichtig im Laden des Herrn Blüthenzweig, wo sie treffend als »moderne Kunststickereien, große Fabelblumen in blassen Tönen, die auf langen, steifen Stielen senkrecht nebeneinander standen« (GD, S. 232) beschrieben werden.⁶¹ Von Imitations- oder »Talmi«-Kunst⁶² kann hier beim besten Willen nicht die Rede sein.

lag, belegt ein bislang unbeachtet gebliebener Feuilleton-Bericht des Münchner Literaturkritikers Josef Hofmiller über das Phänomen der Schlüsselliteratur, in dem es heißt, Thomas Mann habe in *Gladius Dei* den »wackern Jakob Littauer verewigt« (Hofmiller: *Der Dichter und sein Modell*. In: *Münchner Neueste Nachrichten*, 9.3.1931).

⁵⁸ Hinweise auf die Bedeutung des *Kunst-Salon J. Littauer* liefern u.a. die Lebenserinnerungen Oskar Maria Graf's, in denen es heißt, dass zur Käuferklientel der »königliche[n] Buch- und Kunsthandlung Littauer« am Odeonsplatz »von der königlichen Familie abwärts der ganze bayrische Adel« gezählt habe (Oskar Maria Graf: *Gelächter von außen. Aus meinem Leben, 1918–1933*. München 1994, S. 46).

⁵⁹ Vgl. Obrist: *Renaissancefett*. In: *Die Münchner Moderne*, S. 433–435.

⁶⁰ Clementine Schack-Simitzis: *Der Anbruch der neuen angewandten Kunst*. In: *München – Musenstadt mit Hinterhöfen*, S. 240–243, hier S. 240. Ausführlich über die Ausstellung bei Littauer informiert Reto Niggli: *Hermann Obrist. Spitzenwirbelspirale*. In: *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914*, S. 23–52.

⁶¹ Zu Obrists Werk vgl. den Katalog *Hermann Obrist. Skulptur, Raum, Abstraktion um 1900*. Hg. v. Museum Bellerive Zürich u. d. Staatlichen Graphischen Sammlung München, Zürich 2009.

⁶² Kolbe: *Heller Zauber*, S. 49.

Thomas Mann beschränkt sich freilich nicht auf die Beschreibung von Obrists wegweisenden Kunststickereien, sondern zählt mit den »zerbrechliche[n] Ziergläsern« und den »irdene[n] Vasen von steilem Stil, die aus Bädern von Metalldämpfen in einem schillernden Farbenmantel hervorgegangen sind« (GD, S. 224) weitere typische Beispiele für das Kunsthandwerk des Jugendstils auf. Selbst die Bilderrahmen, in denen die Drucke und Gemälde in Blüthenzweigs Auslage präsentiert werden, werden keineswegs als neubarocke oder renaissancistische Ungetüme charakterisiert, sondern ihre »raffiniert getönte« Ornamentierung ist dezidiert in »einem Geschmack von präziöser Einfachheit« (GD, S. 224) gehalten, womit sie das zur Versachlichung und Klarheit neigende Stilprinzip der zeitgenössischen Werkkunstbewegung vertreten, sofern sie nicht »in ihrer simplen Bizarrerie« (GD, S. 228) für Produkte des dynamisch-ornamentalen Jugendstils gehalten werden können. Bei all diesen Produkten handelt es sich durchweg um typische Erzeugnisse der Münchner *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk*, von denen Rosenhagen beklagte, dass sie selbst in den Ausstellungsräumen der *Secession* am Königsplatz durch Renaissance-Imitate – konkret: durch die bereits wiederholt genannte »Donatello- und Renaissancekunst-Ausstellung« – verdrängt worden wären.⁶³ Die *Vereinigten Werkstätten* wurden nicht zuletzt durch ihre Möbelentwürfe und Wohnungseinrichtungen bekannt, so dass man auch bei der Erwähnung der »Kunstschreinereien«, die in einem Atemzug mit den »Bazare[n] für moderne Luxusartikel« genannt werden (GD, S. 223), an diese Domäne des Münchner Jugendstils denken darf.

In den Ateliers von Hermann Obrist, August Endell oder Richard Riemerschmid als den wichtigsten Gründungsmitgliedern der *Vereinigten Werkstätten* entworfen, stammen die dort hergestellten und verkauften kunstgewerblichen Artikel von denselben Künstlern, die auch als Architekten und Innenarchitekten die von Thomas Mann recht präzise bezeichneten baulichen Zeugnisse des Jugendstils im Münchner Stadtbild geschaffen haben.⁶⁴ Richard Riemerschmid etwa stattete

⁶³ Vgl. Rosenhagen, zit. nach Leypoldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 32: »Warum konnte die Sezession [...] ihren Tempelbau nicht den ›Vereinigten Werkstätten‹ zu einer Ausstellung ihrer kunstgewerblichen Schöpfungen überlassen?« Zur Geschichte der von der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung beeinflussten und mit den *Wiener Werkstätten* vergleichbaren *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* vgl. u.a. Schack-Simitzis: *Der Anbruch der neuen angewandten Kunst*, passim.

⁶⁴ In Manns Notizbuch vom Frühsommer 1901 findet sich u. a. der Eintrag »Kunst

nicht nur die »Hintergründe des modernen Schauspielhauses« (GD, S. 222), sondern den gesamten Innenraum dieses Theaters in der Maximilianstraße als ein Gesamtkunstwerk aus, das im Zusammenhang mit der Rosenhagen-Debatte von den Anhängern der Münchner Moderne wiederholt als positives Beispiel des künstlerischen Aufbruchs gegen die vorgebliche Übermacht der Neo-Renaissance ins Treffen geführt wurde.⁶⁵ Wenn Thomas Mann schließlich auch noch einen als »breit und flachbogig« beschriebenen, »mit bizarrer Ornamentik« versehenen »Kunstbau [...] eines phantasievollen jungen Architekten« anführt (GD, S. 223), in dem man wohl zu Recht das 1897 von August Endell errichtete und ausgestattete *Photoatelier Elvira* in der Von-der-Tann-Straße erkannt hat,⁶⁶ so zeigt sich unter Berücksichtigung des bislang Gesagten, dass die Erwähnung dieses zweifellos ins Auge stechenden Zentralwerks des Münchner Jugendstils im Gesamtkontext der Novelle keineswegs jene einsame Ausnahme darstellt, deren besondere Hervorhebung als »unmünchnerische Besonderheit« Thomas Mann wiederholt unterstellt worden ist.⁶⁷

Stattdessen lässt Thomas Mann sogar eine Reihe wichtiger Theoretiker und Förderer der künstlerischen Avantgarde zumindest indirekt durch die Titel ihrer Schriften auftreten, die er dem Leser in den Auslagen der Buchläden vorführt: Neben einem Buch mit dem Titel »Die dekorative Kunst«, in dem schon Ernst Fedor Hoffmann eine Folge der

im Handwerk, Riemerschmidt. Künstlertypus Stuck. [...] Kunststicker (Obrist)«. Elisabeth Galvan hat gezeigt, wie diese Namensreihe dann zur Charakterisierung der florentinischen Künstlergestalten in *Fiorenza* herangezogen wurde, vgl. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3,2: *Fiorenza, Gedichte, Film-entwürfe*, S. 25ff. Nicht die Renaissance spiegelt sich also bei Thomas Mann in der Münchner Moderne, sondern umgekehrt: der Münchner Jugendstil dient ihm als Muster für den karikierenden Entwurf seiner Quattrocento-Künstler, die sich dezidiert modern verhalten.

⁶⁵ So etwa von G. Keysner, der in seiner Bilanz des Münchner Kunstlebens im Jahr 1901 zu dem Schluss kommt, dass, was das Verhältnis von Moderne und Historismus betrifft, bezüglich der ersteren »die Aktiva die Passiva auch heute noch überwiegen. Zu diesem Ergebnis trugen [...] vor allem zwei Dinge bei: der Neubau des Münchner Schauspielhauses und die Frühjahrsausstellung der Sezession« (zit. nach Leyboldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 329).

⁶⁶ Vgl. Kolbe: *Heller Zauber*, S. 55ff.

⁶⁷ Wolf Wucherpennig: *Apokalypsis Monaci laeti. München um 1900, durchleuchtet von Thomas Mann*. In: *Regard. Dialogue franco-allemand*, 2001. URL: <http://www.avwersing.de/muenchen.html> (Zugriff: 13.5.2018). Ähnlich schon Kolbe: *Heller Zauber*, S. 56, wo vom »peripheren Phänomen[...] der Endell-Fassade« die Rede ist.

nahezu gleichnamigen, von Julius Meier-Graefe herausgegebenen Zeitschrift *Dekorative Kunst* erkannt hat,⁶⁸ sowie neben einem nicht minder programmatisch betitelten Band »Das Buch als Kunstwerk«, der mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Otto Grautoffs 1901 publiziertes Werk *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland* anspielt,⁶⁹ liegen die Programmschrift des auch für die Popularisierung der Moderne wichtigen Kunstdruckverlegers Arthur Seemann mit dem plakativen Titel *Der Hunger nach Kunst* und die Bücher von zwei besonders prominenten Wortführern der deutschen Reformkunstbewegung, die wie die Werke von Seemann und Grautoff im Jahr 1901 auf den Markt kamen: *Die Erziehung des Farbensinnes* des Direktors der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, und *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* des Graphikers, Architekten und Designers Henry van de Velde (GD, S. 224f.).⁷⁰ Der Begriff der »Renaissance«

⁶⁸ Vgl. Hoffmann: *Thomas Mann's «Gladius Dei»*, S. 1355. Zu den Mitarbeitern zählten u.a. Hermann Obrist, August Endell und Richard Riemerschmid sowie Henry van de Velde und Alfred Lichtwark. Das seit Oktober 1897 in München erscheinende Blatt, das als »ein Beispiel reinsten Jugendstils« bezeichnet werden kann (Maria Rennhofer: *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich, 1895–1914*. Augsburg 1997, S. 97), gilt heute als das »wichtigste Sprachrohr der neuen dekorativen Bewegung in München, Europa und den USA« (Niggel: *Hermann Obrist. Spitzenwirbelspirale*, S. 25).

⁶⁹ So schon Hoffmann: *Thomas Mann's «Gladius Dei»*, S. 1355. Vgl. auch Pegatzky: *Das poröse Ich*, S. 371, der bemerkt, »daß Mann im Falle des Freundes dessen ›Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland‹ nur verfremdet zitieren konnte – auch wenn das Zitat deutlich genug ist.«

⁷⁰ Die Liste der in *Gladius Dei* präsentierten Bücher umfasst neben den genannten Titeln noch ein weiteres Werk – »Die Wohnungskunst seit der Renaissance« – für das weder Hoffmann noch Wolf ein Vorbild identifizieren konnten. Es liegt jedoch nahe, darin eine Anspielung auf Georg Hirths maßgebliches Werk *Das deutsche Zimmer* zu erkennen, das in seiner Erstauflage von 1885 u. d. T. *Das deutsche Zimmer der Renaissance* noch die ›Bibel‹ des Historismus gebildet hatte, in seiner 1899 vorgelegten 3. Ausgabe allerdings um weiterführende Kapitel über die Leistungen späterer Kunstepochen einschließlich des Jugendstils ergänzt worden war, was nicht nur Hirths eigener Entwicklung vom Renaissance-Sammler zum Vorkämpfer der Reformkunstbewegung Rechnung trug, sondern auch mit der von Mann gewählten Titelgebung »seit der Renaissance« korrespondiert. Der Verfasser dieser weiterführenden Kapitel in Hirths Buch war der schon bei Wolf: *Savonarola in München*, S. 92, in anderem Zusammenhang genannte Kunstkritiker Karl Rosner (vgl. Götz: *Die traditionellen Kräfte des Kunstgewerbes*, S. 237). Der Hinweis auf Hirth und seine Buchprojekte findet sich – allerdings mit Fokussierung auf die Renaissance-Thematik – auch bei Elisabeth Galvan, vgl. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 3.2: *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe*, S. 55.

im Titel des letztgenannten Buches bezeichnet dabei nicht nur einen historischen Stil, dessen Imitation aus van de Veldes Sicht unbedingt zu *bekämpfen* war, sondern zugleich auch die aus der Überwindung eines solchen Historismus resultierende und damit ganz wörtlich zu verstehende Wiedergeburt der Künste in bislang ungekannter Gestalt – die Metapher eines echten Aufbruchs also, der mit den kulissenhaften Erscheinungsformen des Renaissancismus radikal ins Gericht ging. Tatsächlich handelt es sich bei all den genannten Buchtiteln ja auch *expressis verbis* um »Weckschriften« (GD, S. 225), die als solche ein neues Ideal verkünden.⁷¹ Die »fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda«, die hier im Dienste der Kunst betrieben wird, ist Propaganda für eine künstlerische *Avantgarde*, so wie Rosenhagens »Kunststadt«-Aufsätze und die Entgegnungen darauf »[e]ine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen« darstellten (GD, S. 225).

Die entsprechenden Schlagworte aus der Programmatik der Jugendstil-Bewegung – von der Bemühung um die Schaffung eines neuen, eigenständigen Stils über dessen Rückführung auf Linearität und organische Bewegtheit oder Versachlichung und Abstraktion bis hin zur Ästhetisierung der Alltagswelt auf dem Wege einer neuen angewandten (Form-)Kunst⁷² – sind in der Wortwahl Thomas Manns allgegenwärtig und ziehen sich wie ein roter Faden durch die Novelle. So ist die Rede von »fließenden Linien und sonnigen Farben« (GD, S. 223), vom »linearen Humor in der Gestalt aller Dinge« (GD, S. 223),

⁷¹ Das aus der bloßen Beachtung der Titelstichworte sich ergebende Missverständnis, bei den zitierten Druckschriften handle es sich um kunsthistorische Arbeiten zur italienischen Renaissance, findet sich schon bei Wolf: *Savonarola in München*, S. 92. Auch bei Hansen: *Die Kritik der Modernität bei Thomas Mann*. In: *Thomas Mann Jahrbuch*, 4 (1991), S. 145–160, hier S. 153, heißt es, Thomas Mann würde »den Buchläden [...] ein Mitschwimmen im Modestrom« der historistischen Renaissance-Begeisterung bescheinigen, was der wirklichen Tendenz der genannten Bücher diametral entgegensteht. Bei Füssel: *Thomas Manns »Gladius Dei« (1902) und die Zensurdebatte der Kaiserzeit*, S. 427, führt diese Ansicht zu dem Fehlschluss, dass »die Auslagen in den Buchhandlungen über die Renaissancekunst Italiens [...] mit der italianità der »loggia« der Feldherrnhalle« korrespondierten.

⁷² Der Begriff des »Stils« wird um 1900 zum eigentlichen Schlagwort des Ringens um die Schaffung neuer künstlerischer Ausdrucksformen, die sich in ihrem betonten »Stil-Wollen« gegen das bloße stilistische Zitat der Vergangenheit in Szene setzen. Vgl. hierzu auch Jost Hermand, Richard Hamann: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 4: *Stilkunst um 1900*. Frankfurt a.M. 1977.

vom »treuherzige[n] Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form« (GD, S. 225), von der »Fülle von Farbe, Linie und Form, von Stil, Witz, Wohlgeschmack und Schönheit« (GD, S. 232), schließlich wörtlich von der »moderne[n] Kunstbewegung« (GD, S. 236). Und am Ende der Novelle sind es nicht zuletzt all die »Stilgegenstände« (GD, S. 241), die in der Untergangsvision des Hieronymus den reinigenden Flammen überantwortet werden.

Wenn Wolfgang Frühwald in diesem Zusammenhang anmerkt, dass »die von Thomas Mann gegenwartsnah beschriebene Herrschaft des Ornaments und der Schönheit ja weniger Beschreibung der Kunst der Jahrhundertwende als des Kunstgewerbes« sei,⁷³ so greift diese Unterscheidung freilich insofern zu kurz, als sie sich für die Kunst des Jugendstils, die sich im Sinne Obrists, Endells oder Riemerschmids per definitionem als eine auf die Durchdringung des Alltags abzielende »angewandte Kunst« verstand, überhaupt nicht (mehr) gültig vornehmen lässt.⁷⁴ Schon auf der VII. Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 hatten sich die modernen Kunstgewerbler um Obrist und Riemerschmid selbstbewusst im Münchner Glaspalast neben der etablierten »Hochkunst« mit ganzen Wohnungseinrichtungen präsentiert, die als neue Gesamtkunstwerke verstanden und gleich den traditionellen Erzeugnissen der übrigen Maler und Bildhauer inszeniert wurden.⁷⁵ Abgesehen davon kam die vormals als autonome Kunst begriffene Malerei im Jugendstil ohnedies über weite Strecken durch ihre angewandte Form in den Medien der Gebrauchsgraphik und des illustrierten Buches, der illustrierten Zeitschriften und des Plakats zur Geltung,⁷⁶ weshalb es auch weniger von einer allein der Ironie geschul-

⁷³ Frühwald: *Der christliche Jüngling im Kunstladen*, S. 330.

⁷⁴ Vgl. hierzu als frühen Grundlagentext Hans H. Hofstätter: *Malerei*. In: *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Hg. v. Helmut Selig. Heidelberg 1959, S. 97–167, insbes. S. 137. Ausführlich dazu auch Sternberger: *Über Jugendstil*, S. 98.

⁷⁵ Vgl. Leyboldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 203ff. Für Obrist stand fest, dass die Erneuerung der bildenden Künste nur über die Schaffung einer neuen angewandten Kunst zu erreichen sei: »Wenn das Münchner Bürgertum die Erkenntnis gewänne, um was es sich hier handelt, daß hier der erste Akt des Dramas der Zukunft gespielt wird, der Kunst, die aus dem Kunsthandwerk zur Architektur und von dieser weiter zur Plastik und wieder zur Malerei führen wird, – von ihr wird die Zukunft Münchens als Kunststadt abhängen« (Obrist in den *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 7.5.1901, zit. nach *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914*, S. 11).

⁷⁶ Zur Bedeutung, die der illustrativen Graphik für die Entwicklung der Münch-

deten Neigung zur grotesken Überzeichnung als vielmehr von einer die zeitgenössischen Zustände präzise erfassenden Beobachtungsgabe zeugt, wenn Thomas Mann selbst die »künstlerisch ausgestatteten Empfehlungen von Toilettenmitteln« erwähnt, die zwischen den »archaisierende[n] und wirksame[n] Plakaten« an den Litfaßsäulen hängen, welche für den Besuch der »großen internationalen Ausstellung des Jahres« (GD, S. 224) im Glaspalast werben.

Es fällt leicht, in diesen Kunstausstellungsplakaten einmal mehr die Schöpfungen der »Secessionisten« Julius Diez und Franz von Stuck zu erkennen, von denen vor allem die Pallas-Athene-Plakate des letzteren bis heute berühmt geblieben sind.⁷⁷ Stuck war es gelungen, sich in der Rolle eines sezessionistischen Antipoden Franz von Lenbachs als der zweite große »Malerfürst« im München der Prinzregentenzeit zu etablieren,⁷⁸ ohne dass seine zeittypischen Tätigkeiten als Zeitschriftenillustrator, Werbegraphiker und Plakatgestalter zu diesem Status auch nur im mindesten Widerspruch standen. Seine Bildmotive wurden schließlich so bekannt, dass sie sogar von der Dresdner Mundwasserfirma Lingner (*Odol*) als Vorbild für ihre eigenen Plakate und Werbeanzeigen herangezogen wurden, welche nun in der Tat als künstlerische Werbeträger für »Toilettenmittel« fungierten.⁷⁹ Derlei Marketingmaßnahmen potenzierten auf ihre Weise den Ruhm des Malers, der ihm spätestens seit dem Jahr 1893 anhaftete, als ihm mit seinem Gemälde *Die Sünde* tatsächlich der »Clou der großen internationalen Ausstellung« (GD, S. 224) in der Münchner *Secession* gelungen war. Hatte Stuck die Erstfassung dieses Gemäldes bewusst auf einen publikumswirksamen Skandal hin angelegt (was Ankäufen seiner Werke seitens des Staates ebenso wenig im Weg stand wie der späterhin erfolgten Verleihung des persönlichen Adels), so wiederholte er im Laufe seiner Künstlerlaufbahn das wohl nicht zuletzt deshalb so

ner Malerei zugesprochen wurde, vgl. Karl Mayr: *Der neue Münchener Illustrationsstil und seine Hauptvertreter*. In: *Die graphischen Künste*, 24 (1901), S. 93–118.

⁷⁷ Vgl. Marie Christine Gräfin Huyn: *Das Plakat um 1900. Kunst und Werbung*. In: *München – Museenstadt mit Hinterhöfen*, S. 244–247.

⁷⁸ Der in GD, S. 225 geschilderte »große[] Maler mit seiner Geliebten«, der von den Leuten auf der Straße erkannt und begrüßt wird, entspricht diesem Typus des »Künstlerfürsten«.

⁷⁹ Vgl. Henriette Väh: *Zur Instrumentalisierung Stuckscher Bildideen in der Reklame um die Jahrhundertwende. Odol hommage à Stuck*. In: *Franz von Stuck, 1863–1928. Maler, Graphiker, Bildhauer, Architekt*. München 1982, S. 82–89.

rasch populär gewordene Motiv der *Sünde* in unzähligen Fassungen, die sich zum Teil nur durch ihre Bildtitel voneinander unterschieden.⁸⁰ Gleich anderen Malern seiner Zeit wusste er dieses nachgerade seriell zu nennende Verfahren auch auf weitere Erfolgsmotive aus seinem Atelier auszudehnen – ein Künstler-Handwerker und Bildunternehmer auch er, der den unikalen Charakter des Werks in einer letztlich beliebig erweiterbaren Folge dekorativer Bildprodukte aufzulösen begann, noch bevor die Reproduktionen all der Faune und Kentauren, Meerweiber, Sphingen und Amazonen als Photographien und Kunstdrucke unters Volk gebracht wurden und ihrem Urheber einen ökonomisch nicht unbeträchtlichen Erfolg einbrachten.⁸¹ Die *Sünde* aber zählt innerhalb dieses dionysischen Bilderkosmos aufgrund des besonders deutlich zur Schau gestellten sinnlich-erotischen Moments und der sich daran knüpfenden Wirkung beim zeitgenössischen Publikum neben Edvard Munchs noch radikalerer *Madonna* sicher zu Recht zu den am häufigsten genannten Modellen für das »bedenkliche[] Weib« (GD, S. 229) im Schaufenster des Herrn Blüthenzweig.

In stiller Eintracht neben den Gemäldereproduktionen ausgestellt finden sich in diesem Schaufenster freilich auch die in der Novelle wiederholt genannten Erzeugnisse der modernen Illustrations- und Buchkunstbewegung als »Triumphe der neuen Ausstattungskunst« und als »Werke modischer Lyriker«, die sich »in einen dekorativen und vornehmen Prunk« hüllen (GD, S. 224), während die für die Kunst der Zeit so wichtigen illustrierten Zeitschriften vom Schlage der 1896 gegründeten *Jugend* und des *Simplicissimus* gemeinsam mit weiteren Plakaten in Blüthenzweigs gläserner Eingangstür hängen (GD,

⁸⁰ Eine ausführliche Darstellung samt einer katalogmäßigen Erfassung sämtlicher gemalter *Sünden* (ohne Zeichnungen und Pastelle) findet sich bei Thomas Raff: *Franz von Stuck – der Maler und seine »Sünde(n)«*. Tetenweis 2003, S. 10ff.

⁸¹ Schmitz: *Erzählte Bilder*, S. 222 weist darauf hin, dass Stucks *Sünde* schon im Jahr ihrer Erstpräsentation im Kunstdruck-Katalog der Firma Hanfstaengl als lieferbare Reproduktion verzeichnet war. Zu Stucks Serienproduktion und Selbstzitativen vgl. auch Sternberger: *Über Jugendstil*, S. 93. Was Thomas Mann über Stucks malerische Bildvariationen dachte, zeigt ein Brief an Paul Ehrenberg vom 29.6.1900, der eine ausführliche Besprechung einer *Secessions*-Ausstellung enthält. Darin heißt es, wohl bewusst einen Terminus aus der Drucker- und Verlegersprache verwendend: »Stuck hat eine *Neuaufgabe* seines »Bösen Gewissens« geliefert, die ich nicht weniger plump und geistlos finde, als die erste [...]«. (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: *Briefe I. 1889–1913*, S. 117, Hervorhebung M. P.).

S. 231).⁸² Tatsächlich wurde das München der Jahre um 1900 ja als eines der internationalen Zentren der neuen Illustrationskunst wahrgenommen, dem man durch Künstler wie Th. Th. Heine und Bruno Paul, Adolf Münzer, Angelo Jank oder Fidus (alias Hugo Höppener) eine stilbildende Vorbildwirkung zusprach: »Seit dem Jahre 1896 gibt es in München einen neuen Illustrationsstil, den modern-decorativen Druck. In kurzem hat er sich eine beherrschende Stellung errungen, ebenso durch die zielbewusste Kraft derer, die ihm einen Theil ihrer Arbeit gewidmet haben, als durch die aufrichtige Modernität dieser Künstler, die nach keinem Gestern schielen und mit Leib und Seele dem Heute gehören wollen«, heißt es etwa in einem Beitrag der österreichischen Zeitschrift *Die graphischen Künste* aus dem Jahr 1901, der sich mit den jungen Münchner Buch- und Zeitschriftenillustratoren auseinandersetzt.⁸³

»Modern-decorativer Druck« und »graphische[] Künste« sind die Schlagworte, die für die zeitgenössische Kunstproduktion auch jenseits ihrer angewandten Ausprägungen zu zentraler Bedeutung gelangten. Mit der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts schon in den Kreisen der impressionistischen Maler zu neuem Ansehen gekommenen Technik der Radierung hatte die Druckgraphik neben der Malerei im engeren Sinne an immer größerer Bedeutung im Feld der künstlerischen Produktion gewonnen – und mit ihr das Prinzip einer *reproduzierbaren* Kunst, die per definitionem an die technische Vervielfältigung im Rahmen einer bestimmten Auflagenzahl gebunden war. Damit war das künstlerische Feld allmählich auch für die Photographie geöffnet worden, die sich um 1900 immer stärker als eine neue und gleichberechtigte Kunstform zu etablieren suchte.⁸⁴ Als einflussreiches Beispiel

⁸² Wie genau Thomas Mann auch mit diesem Verweis auf die modernen Zeitschriften dem tatsächlichen Angebot des Kunstsalons Littauer folgt, wird aus folgendem Hinweis von Christine Haug deutlich: »Die *Allgemeine Kunst-Chronik* wusste 1894 zu berichten, dass Littauer ein vielfältiges Angebot internationaler Literatur- und Kunstzeitschriften, u. a. *The Yellow Book* (London), *L'Ermitage*, *La Plume* (Paris), *Le Réveil* (Gent), *L'art moderne*, *La jeune Belgique*, *La société Nouvelle* (Brüssel), *Floréal* (Lüttich) oder *Taarnet* (Kopenhagen) vorrätig hatte« (Haug: *Verlagsbeziehungen und Publikationssteuerung*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Bd. 1. Hg. v. Achim Aurnhammer u. a., Berlin 2012, S. 408–491, hier S. 425).

⁸³ Mayr: *Der neue Münchener Illustrationsstil und seine Hauptvertreter*, S. 93.

⁸⁴ Zu den Förderern der Photokunstabewegung in Deutschland zählte der schon mehrfach genannte Alfred Lichtwark. Die von ihm ab 1893 in der Hamburger Kunsthalle veranstalteten Photoausstellungen fanden im Winter 1898/99

für die frühe Kunstphotographie können die Aktbilder Wilhelm von Gloedens (1856–1931) gelten, die durch den internationalen Kunsthandel weite Verbreitung fanden und in München wiederum keineswegs zufällig durch die in *Gladius Dei* porträtierte Kunsthandlung Littauer am Odeonsplatz vertrieben wurden, wo sie Thomas Mann aller Wahrscheinlichkeit nach gesehen hat.⁸⁵

Stilistisch sind Gloedens Aktphotographien ihrerseits der beginnenden Moderne zuzurechnen, zumal sie in ihrer Inszenierung nackter Körperlichkeit voll auf dem lebensreformerischen Körperkult der Jugendstil-Epoche entsprachen.⁸⁶

In Manns Novelle nun begegnet die Photographie zwar nicht als

in München eine Entsprechung, als im Gebäude der *Secession* am Königsplatz die *Erste Internationale Elite-Ausstellung von Kunst-Photographien* eröffnet wurde. Bezeichnenderweise präsentierte diese Ausstellung über 320 Photographien gemeinsam mit rund 200 Plakaten und 300 Aquarellen von führenden Jugendstil-Künstlern wie Beardsley, Mucha, Toulouse-Lautrec oder Vuillard, was einmal mehr das Eintreten der *Secession* für die künstlerische Avantgarde demonstrierte und zugleich die Anerkennung der Photographie als gleichberechtigte Kunstgattung neben den anderen graphischen Künsten unterstrich. Vgl. hierzu ausführlich Ulrich Pohlmann: »Der Kunstwerth der Photographie ...«. *Schwabing und die Fotografie um 1900*. In: *Schwabing – Kunst und Leben um 1900. Essays*. Hg. v. Helmut Bauer u. Elisabeth Tworek, München 1998, S. 304–317.

⁸⁵ Zu Wilhelm von Gloedens Schaffen vgl. u. a. *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Ulrich Pohlmann u. Johann Georg von Hohenzollern, München 2004, insbes. S. 69–97, sowie John Margetts: *Die »scheinbar herrenlose« Kamera. Thomas Manns »Tod in Venedig« und die Kunstphotographie Wilhelm von Gloedens*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 39 (1989), S. 326–337, der auch den Nachweis für Littauer erbringt. Die Verbindung zu *Gladius Dei* wird hergestellt bei Yahya Elsaghe: »Herr und Frau X. Beliebig?« *Zur Funktion der Vornameninitialen bei Thomas Mann*. In: *German Life and Letters*, 52 (1999), Nr. 1, S. 58–67, hier S. 64, sowie bei Albert von Schirnding: *Der Wille zum Gegenglück. Die München-Novelle »Gladius Dei« in neuem Licht. Zu Thomas Manns 125. Geburtstag*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6.6.2000.

⁸⁶ Da die Bilder vornehmlich Akte männlicher Jugendlicher zeigten und sich Gloedens offen zu seiner Homosexualität bekannte, manifestierte sich in ihnen zudem eine revoltierende Geste gegenüber den herrschenden Moralvorstellungen der Zeit. Aber auch technisch und formal folgten seine nicht mehr im Atelier gefertigten Freiluftaufnahmen modernen Tendenzen, wie sie von der Entwicklung im Kunstgewerbe vorgegeben wurden: »Die Kunstfotografie repräsentierte urplötzlich in München die ›Moderne‹ [...]. Analog zur Reformbewegung des Kunstgewerbes [...] versuchte man sich vom gründerzeitlichen Stilvokabular des Historismus zu befreien [...]« (Pohlmann: »Der Kunstwerth der Photographie ...«, S. 308).

autonome Kunstphotographie im Sinne Gloedens, sondern als Kunstreproduktion. Dennoch betont sie auch in dieser Funktion ihre Modernität in zweifacher Hinsicht: Erstens *motivisch* durch die Abbildung des unkonventionellen und »durchaus modern empfundenen« Bildes, was sich – folgt man der von Schirnding aufgestellten »Gloeden-Hypothese« – ebenso als indirekter Verweis auf eine tatsächlich existente und stilistisch entsprechende Original-Photographie mit einer durch Statisten inszenierten Madonnen-Darstellung lesen ließe;⁸⁷ und zweitens *medial* durch nur der Photographie zukommende Merkmale wie etwa der charakteristischen rot-braunen Farbgebung (GD, S. 224, S. 228), die das »Materialechtheit«⁸⁸ einfordernde Lichtbild als solches bereits deutlich von dem zu Grunde liegenden Gemälde abgrenzen und es als Produkt eines zum Zeitpunkt der Novellenhandlung noch immer verhältnismäßig jungen, rein technisch vollzogenen Abbildungsvorgangs ausweisen, der nichts mehr mit der traditionellen handwerklich-malerischen Kopie eines Kunstwerks zu tun hat.⁸⁹ Die in ihrer medialen Eigenart deutlich zu erkennende Photographie ist damit keineswegs so »täuschend echt« dem reproduzierten Gemälde nachempfunden, wie es etwa Dirk Heißeferer mit Verweis auf ihre Rahmung in Altgold (GD, S. 224) nahe legt.⁹⁰

Im Rahmen und auf der Staffelei *imitiert* die Photographie nicht einfach das Gemälde – wie etwa die historistische Feldherrenhalle die Loggia dei Lanzi imitiert oder die Bayerische Staatsbibliothek die Bauformen florentinischer Palazzi zitiert, wobei in beiden Fällen jeweils wieder neue bauliche Unikate mit nur jeweils ihnen allein zukommenden Eigenschaften entstanden sind –, sondern sie *ersetzt* es als etwas Neues, das an die Stelle des Alten, bislang Gewohnten tritt: ein technisch erzeugtes und seriell vervielfältigtes Produkt statt eines

⁸⁷ Über Gloedens religiöse Sujets vgl. Schirnding: *Der Wille zum Gegenglück*.

⁸⁸ Eines der Schlagworte in der Kunstphotographie wie im Kunstgewerbe um 1900, zit. nach Pohlmann: »*Der Kunstwerth der Photographie ...*«, S. 308.

⁸⁹ In den jährlichen Münchner Glaspalast-Ausstellungen war bis 1910 jeweils eine eigene Abteilung für gemalte Kopien historischer Bilder reserviert, die als künstlerische Könnens-Beweise den Original-Gemälden in den übrigen Abteilungen an die Seite gestellt wurden, während künstlerisch tätige Photographen noch ganz selbstverständlich vom Glaspalast ausgeschlossen blieben. Vgl. die Ausstellungskataloge unter <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> (Zugriff: 13.5.2018).

⁹⁰ Heißeferer: *Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme um 1900*. München 1993, S. 115.

künstlerischen Unikats, das gleichwohl im Schaufenster einer modernen Kunsthandlung neben den nicht minder neuen und ungewohnten Jugendstilgläsern, Vasen und Kunststickereien präsentiert wird und gleich diesen ebenfalls in Serie produzierten, bislang als Zweckgegenständen gering geachteten Design-Objekten den Anspruch erhebt, nach künstlerischen bzw. ästhetischen Maßstäben betrachtet zu werden.⁹¹

Als (Massen-)Medium der Moderne, das die Popularisierung künstlerischen Bildmaterials in hohen Auflagen ermöglichte, musste die Photographie den Theoretikern der Reformkunst-Bewegung ohnedies als sinnfällige Fortführung eines mit Handwerk und Industrie sich vereinigenden Kunstwillens erscheinen, der im Zeichen der Stilreform die Verbreitung von Schönheit und ästhetischer Anschauung, mithin die Vermittlung von *Geschmack im Alltag*⁹² auf einer möglichst breiten Basis propagierte. Ganz in diesem Sinne fasst Walter Schmitz in seiner Quellensammlung über *Die Münchner Moderne* den Anspruch der Reformkunst-Bewegung zusammen, wenn er – Rainer Maria Rilke zitierend – schreibt: »Als ›Lebens-Kunst‹ mußte der Jugendstil jede Exklusivität verschmähen. Vielmehr ging es um die ›bewusste und unbewusste Verwertung des zeitgenössischen Schönheitsbegriffes in allen Bedürfnissen des Alltags.«⁹³ Oder, mit den Worten Dolf Stern-

⁹¹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 2006, S. 24: »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigenderem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte z. B. ist eine Vielheit von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn.« Was bereits für die Frage nach dem »originalen« Abzug einer Kunstreproduktion gilt, sei sie nun photographischer oder lithographischer Natur (letzteres etwa im Plakatdruck, im illustrierten Buch oder in der *Jugend*), muss endgültig für die originären Kunstphotographien etwa eines Wilhelm von Gloeden gelten, aber auch für künstlerische Druckgraphik und seriell angefertigte Zier-, Dekorations- und Einrichtungsgegenstände aus kunsthandwerklichen Werkstätten, hinter denen nicht mehr wie bei der Kunstreproduktion abgebildete Originale mit eigenständigem Werkcharakter stehen.

⁹² So der Titel einer nach 1900 wiederholt aufgelegten »Weckschrift« des mit Lichtwark und Meier-Graefe befreundeten Autors Josef August Lux, vgl. Lux: *Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen*. Dresden 1908. Zu Lux' Photo- und Kunsttheorie vgl. Mark Jarzombek: *Joseph August Lux. Werkbund Promoter, Historian of a Lost Modernity*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 63 (2004), S. 202–210, insbes. S. 206f.: »The age of individualistic painters had given way to one with social conscience. Art had ceded to arts and crafts.« Lux' Ziel sei »the development of a broad based modern aesthetic« gewesen (ebd.).

⁹³ *Die Münchner Moderne*, S. 245.

bergers: »Die Jugendstilreformer [...] haben die Schönheit demokratisiert.«⁹⁴ Nichts anderes aber stellt auch Thomas Mann in *Gladius Dei* am Beispiel Münchens dar: Hier ist das demokratische Ziel einer zum Allgemeingut gewordenen Kunst keine bloße Forderung mehr, sondern die Präsenz von »Schönheit« und »Wohlgeschmack« im Alltag ist Wirklichkeit geworden. Die Auslagen der Kunsthandlungen mit ihren Photographien und Drucken, vor denen sich die Leute drängen (GD, S. 224, S. 227, S. 231), um sich fachsimpelnd »die ausgestellten Schätze« zu zeigen (GD, S. 227), befriedigen die vorhandene »Volksneugier« nach dem Künstlerischen und den dahinter stehenden Persönlichkeiten (GD, S. 224); die Kunstliteratur der Jugendstil-Avantgarde wird nicht nur »tausendfach gekauft und gelesen« (GD, S. 225), sondern laufend um neue, in den Mußestunden einfacher Angestellter geschriebene »Broschüre[n] über die moderne Kunstbewegung« vermehrt (GD, S. 236), und man muss wissen, »daß abends über ebendieselben Gegenstände vor vollen Sälen geredet wird ...« (GD, S. 225). – So, wie es im realen München der Jahrhundertwende etwa Hermann Obrist tat, der »1897 eine weitreichende Vortragstätigkeit« begann, »die sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges mit Anregungen zu Kunst und Leben ans Publikum wandte«.⁹⁵

⁹⁴ Sternberger: *Über Jugendstil*, S. 91. Vgl. hierzu auch die Feststellungen Jost Hermands: »Statt [...] in ältere, weltverlorene Paradiese zu flüchten oder sich mit einem exklusiven Modernismus zu begnügen, bemühte sich der Jugendstil, ein in die Zukunft weisendes gesellschaftliches Ziel zu finden und zugleich die neuentwickelte Technik in die allgemeine Kulturbewegung einzubeziehen« (Hermand: *Avantgarde und Regression. 200 Jahre deutsche Kunst*. Leipzig 1995, S. 65). Spätestens hier zeigt sich endgültig, dass der *technische* Reproduktions- und Serialitäts-Begriff des Jugendstils keineswegs mit dem *stilistischen* Imitations-Begriff des Historismus gleichzusetzen ist, wie dies in vielen bisherigen Analysen von *Gladius Dei* immer wieder geschehen ist: Wenn mit Schlüter: *Gladius Dei* (1902), S. 106 »der thematisch-kompositorische Kern« der Erzählung »mit den Begriffen des Imitats, der Wiederholung, der Reproduktion zu benennen ist«, gilt es immerhin, diese Begriffe nicht zuletzt vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kunstdiskurse sauber voneinander zu unterscheiden.

⁹⁵ Niggel: *Hermann Obrist. Spitzenwirbelspirale*, S. 32.

4. Die Figur des Hieronymus: Ein Nazarener auf der Ludwigstraße

Wenn sich in Thomas Manns Novelle nun der Bannfluch, den der neue Savonarola Hieronymus gegen das moderne Bild bzw. seine auf Popularisierung setzende photographische Wiedergabe ausstößt, als ein »nieder-schmetternder Protest gegen das Leben und seinen Triumph« artikuliert (GD, S. 226), bezieht er sich genau auf diese zentrale Tendenz der Reformkunstbewegung, die im Untertitel von Georg Hirths 1896 erstmals erschienener Zeitschrift *Jugend* zum wirkmächtigen Schlagwort geworden war: die Vereinigung von *Kunst und Leben*. In einem seiner Jugendstil-Essays schreibt Dolf Sternberger über das Programm dieser Wochenschrift: »Das Leben wird bejubelt und es wird geweiht. Die Sterblichkeit des Lebens schien so gut wie vergessen, der Tod schien – auf andere als die christliche Weise – verschlungen in den Sieg [...] des Lebens, [...] eine ewige Jugend, ein immerwährender Frühling schien aufgegangen, die Kunst dem Leben vermählt.«⁹⁶ Die Worte, die Hieronymus im »Schönheitsgeschäft« Blüthenzweigs zur Untermauerung seiner Forderung nach Entfernung des Madonnenbildes findet, wenden sich in direkter Stoßrichtung gegen dieses neue, hedonistische Kunstverständnis einer diesseitigen Sinnen- und Festesfreude, die mit den Schlagworten ihres eigenen Anspruchs angeprangert wird: »Hüllt die Welt in Schönheit und *verleiht jedem Dinge den Adel des Stiles!* ... Geht mir, Verruchte! Denkt man, mit prunkenden Farben das Elend der Welt zu übertünchen? Glaubt man mit dem *Festlärm des üppigen Wohlgeschmacks* das Ächzen der gequälten Erde zu übertönen?« (GD, S. 238, Hervorhebungen M. P.)

Als Savonarola-Porträt ist die Gestalt des Hieronymus bereits rein äußerlich dem von Sternberger beschriebenen Lebensgefühl des Jugendstils kontrapunktisch entgegengesetzt: »Sah man ihn an, so war es, als ob ein Schatten über die Sonne ginge oder über das Gemüt eine Erinnerung an schwere Stunden. Liebte er die Sonne nicht, die die schöne Stadt in Festglanz tauchte?« (GD, S. 225f.) Mit seiner »eckig hervorspringenden Stirn« und den »hageren Wangen«, der großen gehöckerten Nase und den wulstigen Lippen (GD, S. 226) werden ihm inmitten einer dem Kult der Schönheit huldigenden Welt expressis verbis Attribute wie »unschön[]« (GD, S. 239) und »häßlich[]« (GD, S. 241) zugewiesen.

⁹⁶ Sternberger: *Über Jugendstil*, S. 104f.

Dass bereits Thomas Manns Zeitgenossen aus dieser Darstellung des religiösen Eiferers mit seinem von innen zusammengehaltenen Kapuzenmantel (GD, S. 226) einen Bezug zur *Lex-Heinze*-Debatte abgeleitet haben, legt die Reaktion Hanns von Gumppenbergs nahe, der in seiner *Gladius-Dei*-Besprechung vom 20. November 1901 bemerkt, dass die Geschichte einen »verbrauchten und an sich wenig ergiebigen Vorwurf« behandle, »ohne ihm neue Seiten abgewinnen zu können«. ⁹⁷ Dieser »verbrauchte Vorwurf« würde darin bestehen, dass »ein fanatischer Mönch in den Frieden einer Münchner Kunsthandlung einbricht«, ⁹⁸ mithin also im plakativen Gegensatz zwischen dem sich auf das Gedankengut der *Lex Heinze* stützenden ultramontanen Klerus einerseits und der modernen Kunstwelt andererseits. ⁹⁹ Dieses Missverständnis hat sich bis in die Gegenwart gehalten, wie etwa die Interpretation der Novelle durch Peter Jelavich belegt, in der gleichfalls davon die Rede ist, bei Hieronymus würde es sich um einen Mönch handeln. ¹⁰⁰ Dabei wird freilich übersehen, dass der Protagonist trotz seines kuttenartigen Gewandes – das der gewählten Savonarola-Parallele geschuldet ist – nicht nur an keiner Stelle des Textes als Kleriker bezeichnet wird; sein Herkommen aus der Schellingstraße (GD, S. 225ff.) weist ihn auch einer ganz anderen Lebenssphäre als der traditionell monastischen zu: Er kommt direkt aus dem subkulturellen Künstler- und Literatenviertel der »Kunststadt«,

⁹⁷ Gumppenberg: *Im Akademisch-dramatischen Verein las am Montag Thomas Mann*. In: *Münchner Neueste Nachrichten*, 20.11.1901, zit. nach: *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891–1955*. Hg. v. Klaus Schröter, Hamburg 1969, S. 18f. Die Besprechung bezieht sich auf die Lesung der Novelle am 18.11.1901 durch den Autor.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ »Verbraucht« dürfte das solchermaßen festgelegte Thema der Novelle im Jahr 1901 nicht zuletzt deshalb erschienen sein, weil bei der Verabschiedung des § 184 im Jahr zuvor dessen schärfste Passagen gestrichen worden waren, vgl. Hütt: *Hintergrund*, S. 27: »Nachdem der Reichstag die ‚lex Heinze‘ in abgeschwächter Form verabschiedet hatte, flaute nicht nur die Protestbewegung ab, auch die Ministerialbürokratie und die Gerichte mußten sich nicht mehr im gleichen Maße wie während der künstlich erhitzten Atmosphäre zur Zeit der Gesetzesbehandlung im Reichstag mit Verfahren auf Grund des § 184 beschäftigen.« In diesen Zusammenhang gestellt, kam Thomas Manns Novelle, die zum Zeitpunkt ihres ersten Ideen-Notats 1899 weitaus größere Brisanz besessen hätte, also gleichsam zu spät, um in der Rolle einer »Kampfschrift« gegen die *Lex Heinze* noch als originelle Leistung gewertet werden zu können. Diese Auffassung wird auch von Pegatzky: *Das poröse Ich*, S. 372, vertreten, wenn er *Gladius Dei* ein »post scriptum zur ›Lex Heinze‹« nennt.

¹⁰⁰ Vgl. Jelavich: *München als Kulturzentrum*, S. 22.

das sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit den Worten Franziska zu Reventlows als jenes »Wahnmoching« beschreiben ließ,¹⁰¹ dem auch der genialische Dichter-Prophet Daniel aus Thomas Manns 1904 entstandener Novelle *Beim Propheten* zugehört – eine Gestalt, in deren Dachkammer der Leser dem Bildnis Savonarolas, diesmal als Porträtdruck an der Wand hängend, wieder begegnet.¹⁰²

Dass dieser Zusammenhang, der in die »seltsame[n] Regionen des Geistes«¹⁰³ der Münchner Boheme führt, auf die esoterischen Zirkel im näheren bis weiteren Umfeld des George-Kreises und explizit auf die Gestalt Ludwig Derleths verweist,¹⁰⁴ ist in der Forschung bereits ausführlich dargelegt worden, einschließlich der Parallelen, die die Hieronymus- mit der Daniel-Figur und ihrem realen Vorbild Derleth verbinden.¹⁰⁵ Ein Verweis darauf mag an dieser Stelle genügen, um die Tatsache zu unterstreichen, dass Hieronymus zwar mit seinem Protest gegen eine verweltlichte Kunst zunächst durchaus in dieselbe Richtung zu stoßen scheint, die auch die ultramontanen Befürworter der *Lex Heinze* verfolgten, dass in die Gestaltung dieser Figur aber auch ganz andere Elemente eingeflossen sind, die sie wesentlich von dem prototypischen Bild unterscheiden, das etwa Ludwig Thoma in seinen *Filserbriefen* oder die Karikaturisten des *Simplicissimus* und der *Jugend* in ihren Zeichnungen von den moralinsauren Bilderstürmern der wilhelminischen Epoche entworfen haben, wenn sie in schier endloser Folge eifernde Pfarrherren barocken Zuschnitts, tumbe Sittlichkeitsapostel im Pastorengewand oder schwarz gekleidete Zentrumsabgeordnete als Vertreter der so genannten »gesunden Volksmeinung« zu Papier brachten.¹⁰⁶ Zwar versucht sich auch Hieronymus kurzzeitig

¹⁰¹ Vgl. Marita Krauss: *Schwabingmythos und Bohemealltag*. In: *München – Münchenstadt mit Hinterhöfen*, S. 292–294, hier S. 293.

¹⁰² Vgl. *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2.1: *Frühe Erzählungen 1893–1912*, S. 412.

¹⁰³ Ebd., S. 408.

¹⁰⁴ Zu Derleth vgl. u. a. Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1996, S. 177ff.

¹⁰⁵ Vgl. zuletzt etwa Neymeyr: *Jesus-Imitatio*; zuvor bereits von derselben Autorin: *Theatralische Inszenierung im Medium der Satire. Zur narrativen Dramaturgie in Thomas Manns Erzählungen »Gladius Dei« und »Beim Propheten«*. In: *Theatralisches Erzählen um 1900. Narrative Inszenierungsweisen der Jahrhundertwende*. Hg. v. Achim Küpper, Heidelberg 2011, S. 51–71.

¹⁰⁶ Anders bei Füssel: *Thomas Manns »Gladius Dei« (1902) und die Zensurdebatte der Kaiserzeit*, S. 431ff., für den sich *Gladius Dei* mit den genannten Satiiren durchaus auf einer Ebene bewegt.

zum Vertreter einer »Volksmeinung« zu machen; er wird dabei aber nicht nur von der Menschenmenge, die sich vor Blüthenzweigs Schau- fenster drängt (GD, S. 224; S. 227ff.), performativ widerlegt, sondern scheitert auch unmittelbar am Auftreten jenes wahrlich barocken, mit Malz genährten »Sohn des Volkes von fürchterlicher Rüstigkeit« namens »Krauthuber« (GD, S. 240), der den Schwabinger Eiferer ohne viel Federlesens vor die Tür setzt (GD, S. 241). Vor allem aber kann Hieronymus die staatliche Gewalt des Zensors gerade *nicht* für sich geltend machen: »O nein [...] ich habe weder Amt noch Würde von Staates wegen. Die Macht ist nicht auf meiner Seite, Herr. Was mich herführt, ist allein mein Gewissen«, muss seine Antwort auf Blüthenzweigs Frage lauten, ob er denn die Entfernung des Madonnenbildes etwa auf Grundlage »irgendeiner amtlichen Eigenschaft« vorzunehmen gedenke. (GD, S. 234)

Wenn Peter Jelavich also zur Gestalt des Hieronymus festhält: »Mann limned the defenders of the Lex Heinze as its opponents portrayed them: as fanatical iconoclasts, immune to beauty and sensuality, who would destroy all art”,¹⁰⁷ so trifft dies auch deshalb nicht den Kern der Hieronymus-Gestalt, weil diese keineswegs darauf aus ist, »alle Kunst zu zerstören.«. Ihr Protest wendet sich ganz im Gegenteil vielmehr nur gegen eine bestimmte Form von bildender Kunst, wie sie – zumindest aus der Perspektive Thomas Manns – in der Zeit des Jugendstils das künstlerische Leben in München zu dominieren scheint: gegen die durchweg »dionysische Kunstauffassung«¹⁰⁸ der Jugendstil-Moderne, die in ihrem diesseitigen Dekorativismus in stärkerem Maße an das Sinnliche und Triebhafte denn an das »Geistige« im Betrachter appelliert.¹⁰⁹ Als Vertreter eines »ästhetischen Fundamentalismus«¹¹⁰ setzt Hieronymus dieser Moderne sein eigenes Kunstideal entgegen,

¹⁰⁷ Jelavich: *Technical Reproducibility on Trial*, S. 20.

¹⁰⁸ Frühwald: *Zwischen Arkadien und Babylon*, S. 264.

¹⁰⁹ So auch – wenngleich ohne explizite Bezugnahme auf den Jugendstil – bei Marx: »*Ich aber sage Ihnen ...*«, S. 26: »Hieronymus richtet seinen Protest gegen dieses spezifische Kunstgewerbe, nicht gegen die Kunst an sich.«

¹¹⁰ Die Verwendung des Begriffs folgt Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus*, der dem Konzept des religiösen Fundamentalismus – als einer »Weigerung, die Zumutungen von Aufklärung und Moderne anzunehmen« (ebd., S. 2) – die aus dem Boden eines säkularen Kunstverständnisses erwachsende »religiöse[] Aufladung der ästhetischen Sphäre« (ebd., S. 3) an die Seite stellt, welche er als kennzeichnend für die irrationalistisch-antimodernen Weltanschauungen im Umfeld des George-Kreises und der Münchner Kosmiker ausmacht.

das sich gleichsam topographisch festmachen lässt: Weist ihn sein Herkommen aus der Schellingstraße der Schwabinger Subkultur zu, von der es in *Beim Propheten* mit Bezugnahme auf die esoterischen Zirkel um Stefan George und die Kosmiker heißen wird, dass dort »die Luft so dünn und keusch« sei, »daß die Miasmen des Lebens nicht mehr gedeihen«¹¹¹, so führt ihn sein Weg aus diesen Regionen der »Reinheit« und des »Nichts«¹¹² in Richtung Odeonsplatz, wo das gegenteilige Extrem einer populären Kunst aus ungehemmter Sinnenlust blüht, durch die lang gezogene Achse der Ludwigstraße und dort am Anfang noch in die Ludwigskirche hinein (GD, S. 227).

War diese schon zur Zeit ihrer Errichtung in den 1830er Jahren von Ludwig I. als »vertikales Pendant zu Türmen und Kuppel der Theatinerkirche im Süden der Straße« konzipiert worden,¹¹³ so bildet sie zur Handlungszeit der Novelle auch ein vertikales Pendant zur Kunsthandslung Littauer/Blüthenzweig am Odeonsplatz, die sich in unmittelbarer Nähe der Theatinerkirche befindet. Als ludovizianischer Bau aber steht die Ludwigskirche nicht nur für die glanzvolle »Kunststadt«-Tradition Münchens, sondern vor allem auch für das romantisch-religiöse Kunst- und Stilideal der Nazarener, das in ihrem Inneren durch das 1840 vollendete Hochaltarfresko von Peter von Cornelius als einem »christlichen Epos«¹¹⁴ vom Weltgericht seinen monumentalen Ausdruck findet.¹¹⁵ Vor diesem Wandgemälde des Hochaltars, auf dem das in Titel und Schlussvision der Novelle zur Geltung kommende rächende Gottesschwert in der Hand des Erzengels Michael als Weltenrichter motivisch bereits vorgeprägt ist,¹¹⁶ beugt Hieronymus das Knie und findet innere Stärkung: »War es nicht, als sei seine Gestalt gewachsen, hier drinnen?« (GD, S. 227)

Lässt sich dem Thomas Mann'schen Hieronymus mit Peter-Klaus Schuster also eine »nazarenische Kunstgesinnung« zusprechen,¹¹⁷ so ergibt sich daraus auch der Konnex zu seinen Schwabinger Wurzeln: Denn so, wie die Schwabinger Kunst-Esoteriker um Stefan George

¹¹¹ *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2.1: *Frühe Erzählungen 1893–1912*, S. 408.

¹¹² Ebd.

¹¹³ *Von der Aufklärung zur Romantik. Geistige Strömungen in München*. Hg. v. Sigrid von Moisy. Regensburg 1984, S. 193.

¹¹⁴ Ebd., S. 198.

¹¹⁵ Vgl. hierzu ausführlich Schuster: »*München leuchtete*«, S. 35ff.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 35.

¹¹⁷ Schuster: *München, die Kunststadt*, S. 232.

in den Jahren um 1900 mit ihrem Konzept eines »ästhetischen Fundamentalismus« unter bisweilen eigenwilligen Bezugnahmen gerade auch auf die katholischen Traditionen der »Kunststadt« München und das Kunstkönigtum der Wittelsbacher das quasi-religiöse Ideal einer rein »geistigen Kunst« und Dichtung verkündeten,¹¹⁸ so verstanden sich schon die gleichfalls als esoterische Gruppe mit durchaus fundamentalistischen Zügen auftretenden *Lukasbrüder* um Peter von Cornelius in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewusst als Vertreter einer »geistigen« Malerei, die sie vom gedanklichen Inhalt her definierten (weshalb sie etwa gegen einen betont sinnlichen, »malerischen« Farbauftrag die intellektuelle Strenge der Zeichnung setzten, was ihnen schnell den Vorwurf einer »literarischen« Malerei einbringen sollte).¹¹⁹

Religiös fundiert, hatte die Kunst der Nazarener ein eindeutig definiertes Ziel: »Sie wendet sich an das Geistige im Menschen und hebt ihn.«¹²⁰ – Oder mit den Worten des Hieronymus in seiner Anklage aller »dionysischen« Kunst: »Die Kunst ist kein gewissenloser Trug, der lockend zur Bekräftigung und Bestätigung des Lebens im Fleische reizt! Die Kunst ist die heilige Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe

¹¹⁸ Zur Formel von der »rein geistigen Kunst« bei George vgl. Frühwald: *Zwischen Arkadien und Babylon*, S. 258. Zur zunächst verwunderlich erscheinenden Integration katholischer und bayerisch-monarchischer Überlieferungsbestände in diese Gedankenwelt kommentiert Frühwald ebd., S. 260: »Im Kunstdorf Schwabing entwickelte sich im regen Leben der meist miteinander verfeindeten Gruppen, Zirkel, esoterischen Salons ein Heimatgefühl, welches [...] *das alte und das neue München in einer einzigen wittelsbachischen Kulturschöpfung* verbunden sah« (Hervorhebung M.P.).

¹¹⁹ Vgl. *Von der Aufklärung zur Romantik. Geistige Strömungen in München*, S. 255. Ausführlich zum Gestus des »Literarischen« in der idealistischen Malerei des 19. Jahrhunderts vgl. Fritz Baumgart: *Idealismus und Realismus 1830–1880*. Köln 1975, S. 23ff., insbes. S. 26 das Zitat des Malers Hippolyte Flandrin über seinen nazarenischen Kollegen Franz Overbeck von 1833: »Übrigens legt er keinen Wert darauf, Malerei zu machen, er legt nur Wert darauf, seine *Ideen* wiederzugeben, sie zu *schreiben*« (Hervorhebungen M. P.). Auf einen über die kunstgeschichtliche Definition hinausgehenden Nazarener-Begriff weist zudem Marx: »*Ich aber sage Ihnen ...*«, S. 43 mit der von Heinrich Heine geprägten Unterscheidung zwischen »lebensheiteren Hellenen« und »asketischen Nazarenern« hin, der sich Thomas Mann selbst auf Seiten der letzteren verpflichtet fühlte. Mann rechnete sich »zu den asketischen, bildfeindlichen und vergeistigungssüchtigen Nazarenern, zu jener Partei also, der auch der »Nazarener Savonarola [...] angehört« (ebd.).

¹²⁰ Schuster: »*München leuchtete*«, S. 35.

des Daseins; die Kunst ist das göttliche Feuer, das an die Welt gelegt werde, damit sie aufflamme und zergehe samt all ihrer Schande und Marter in erlösendem Mitleid!« (GD, S. 238)

Noch ein Drittes ergibt sich somit aus dem Eintreten des Hieronymus in die Ludwigskirche und aus ihrer bewussten Gegenüberstellung mit der Kunsthandlung Blüthenzweig – nämlich die Manifestation einer radikalen Zeitkritik, die als Infragestellung der *modernen* Kunst durch Hieronymus seiner Denunziation der *weltlichen* Kunst unlösbar eingeschrieben ist und vor der Folie der historistischen Kunstauffassung der Nazarener umso deutlicher zum Tragen kommt. Denn als romantische Bewegung führten die Nazarener ihr Kunstideal vor allem auf die Tafelmalerei des Mittelalters zurück, so wie auch die Ludwigskirche selbst im Gegensatz zu den meisten übrigen Bauten der Ludwigstraße bis herauf zur Feldherrenhalle nicht mehr eindeutig die florentinische Renaissance nachahmt, sondern als Bau im Rundbogenstil bewusst romanische und byzantinische Vorlagen zitiert.¹²¹ Und so, wie der historische Savonarola des Quattrocento mit seinem Protest gegen die neue säkulare Kunst der Renaissance in die schwärmerisch-messianische Religiosität des Mittelalters zurückgewiesen hatte, so folgt ihm auch Hieronymus in seinem anti-modernen Denken – sein »Gott will es!« (GD, S. 231) beim Betreten der Kunsthandlung wiederholt nicht zufällig das »Deus lo vult!« des mittelalterlichen Papstes Urban II., der damit im 11. Jahrhundert zum Kreuzzug aufrief.

Hieronymus selbst figuriert dabei wie das *historistische Zitat* eines Kunstwerks aus der Vergangenheit, wenn ihn Thomas Mann ausdrücklich »einem alten Bildnis von Möncheshand« (GD, S. 227) angleicht, das Fra Bartolommeo an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert von Girolamo Savonarola gemalt hat. Als die solchermaßen charakterisierte Wiederverkörperung einer individuellen Gestalt der Renaissance-Epoche, die ihrerseits schon aus einer bewussten Verweigerungshaltung gegenüber dem »modischen« Zeitgeist einen Schritt hinter die neuheidnisch-humanistischen Denk- und Anschauungsweisen ihrer damaligen Gegenwart zurückgetreten war, wird Hieronymus angesichts des Jugendstils und seiner seriell reproduzierbaren Produkte im München des Jahres 1901 aber zu einer doppelt unzeitgemäßen Figur – »eine offen anachronistische Gestalt«, wie Volkmar Hansen sie

¹²¹ Vgl. hierzu auch Wucherpfennig: *Apokalypsis Monaci laeti*.

nennt.¹²² Sie lässt nurmehr »assoziativ eine Zeit aufleuchten, in der es ihr gelungen ist, eine ähnliche Kunstwelt zu zertrümmern«. ¹²³ In der Moderne aber kann sie ihren Machtanspruch nicht mehr durchsetzen und scheitert in der Lächerlichkeit.

Dieses Schicksal des Hieronymus als einer auf groteske Weise aus der Zeit fallenden Figur ist schon von seinem ersten Auftreten an vorgezeichnet: »[U]mklingelt von den Radfahrern« (GD, S. 225) ist der neue Savonarola auf der Schellingstraße bestenfalls ein Verkehrshindernis und wird, trotz der in München herrschenden »Kostümfreiheit« (GD, S. 226), ob seiner merkwürdigen Erscheinung von den Mädchen mit »den unbedenklichen Sitten« verspottet, wobei diese sich übermütig »vornüberlegen« und vor lauter Lachen ins Laufen geraten (GD, S. 226). Man denkt bei diesen Szenen unwillkürlich an die entsprechenden Titelblätter der *Jugend*, auf denen stürmisch einher laufende Mädchenfiguren ihren Spott mit den Vertretern einer rückwärtsge wandten und lebensfeindlichen Gesinnung treiben, sofern die übermütigen Wesen ihre moderne und emanzipierte Haltung nicht gleich dadurch zum Ausdruck bringen, dass sie selbst als Radfahrerinnen den »Triumph des Lebens« symbolisieren – so, wie ihn auch Thomas Mann nur ein knappes Jahr vor der Fertigstellung von *Gladius Dei* in seiner Novelle *Der Weg zum Friedhof* aus dem satirisch überzeichneten Konflikt des Rad fahrenden »Lebens« mit der grotesken Figur des Lobgott Piepsam hat hervorgehen lassen.¹²⁴

5. Das Schönheitsgeschäft als die »Kunststadt« in nuce

Mit Ludwigskirche und Kunstladen – den beiden einzigen Münchner Gebäuden, die der Leser mit Hieronymus betritt – erscheinen also gleichsam pars pro toto zwei Modelle der »Kunststadt« ausgeprägt: das historische, aristokratisch-elitäre Ideal aus dem vergangenen Zeitalter Ludwigs I., auf das sich der Anhänger einer »geistesaristokra-

¹²² Hansen: *Die Kritik der Modernität bei Thomas Mann*, S. 153.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Auf Parallelen zwischen *Gladius Dei* und der »almost contemporary story« *Der Weg zum Friedhof* weist bereits Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann's »Gladius Dei« once again*. In: *PMLA*, 86 (1971), Nr. 3, S. 482–484, hier S. 483 hin. Ausführlich auf den Zusammenhang zwischen *Der Weg zum Friedhof*, *Gladius Dei* und *Beim Propheten* geht Marx: »*Ich aber sage Ihnen ...*«, S. 17ff. ein.

tischen« Weltsicht wie der Schwabinger Hieronymus mühelos beziehen kann; und die mit ihren Forderungen nach der Vereinigung von Kunst und (Alltags-)Leben zwar demokratischer gesinnte, zugleich aber auch in den Niederungen des Ökonomischen und der reproduktiven Massenproduktion operierende Realität der »Belle Epoque«. Dabei wird schnell klar, dass das »Schönheitsgeschäft« des Herrn Blüthenzweig keineswegs als ein positives Gegenbild zur Gestalt des rückwärtsgewandten neuen Savonarola vorgeführt wird, zumal schon die von Thomas Mann zum Stilprinzip erhobene »Ironie nach beiden Seiten hin« eindeutigen Positionierungen zu Ungunsten des anti-modernen Bilderstürmers im Wege steht.¹²⁵ Ganz im Gegenteil: das negative Zerrbild des fundamentalistischen Eiferers verblasst sogar ein wenig im Vergleich mit den Karikaturen jenes Figuren-Arsenals, mit dem er sich im Inneren des Kunstladens konfrontiert sieht und das vom Stereotyp des jüdischen Kunsthändlers – »händereibend« und mit »platt auf der Oberlippe« liegender Nase¹²⁶ – über einen an Erotika interessierten »meckernden Herrn« mit »schwarzem Ziegenbart« und einen »durabel« gekleideten Engländer mit notorischer »Reisemütze auf dem Kopfe« und »Holzpfeife im Munde« bis hin zum nicht minder stereotypen Inbegriff bayerischer Robustheit in Gestalt des Faktotums Krauthuber reicht (GD, S. 232ff.). Es sind durch die Bank Witzblatt-Typen, die unmittelbar den Seiten des *Simplicissimus* oder einer anderen zeitgenössischen Illustrierten entsprungen scheinen.¹²⁷ Mit seinem individualisierten Protest trifft das historistische Savonarola-Zitat hier gleichsam auf die genormte Welt der modernen Reproduktionsindustrie in ihrer seriellen Austauschbarkeit, die notabene auf dem Gebrauch von *Klischees* beruht.

Wird im ersten Kapitel von *Gladius Dei* noch die mit den Darstellungsweisen der lokalpatriotischen Hauptstadtresse und der Fremdenverkehrswerbung konforme Außensicht auf die »Kunststadt« München geboten, offenbart sich damit im vierten Kapitel aus der Innenperspektive des Ladens heraus ihr eigentlicher Kern, der im wahrsten Sinne

¹²⁵ Vgl. hierzu auch Marx: »*Ich aber sage Ihnen ...*«, S. 25ff.

¹²⁶ Zum Rückgriff auf antisemitische Stereotype vgl. u. a. Eltsage: »*Herr und Frau X. Beliebige?*«, S. 63.

¹²⁷ Offensichtlich kommt also auch in *Gladius Dei* der »Simplicissimus«-Faktor« zum Tragen, den Veget in seinem *Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, S. 32, als Charakteristikum für das Frühwerk Thomas Manns bezeichnet hat. Vgl. auch Hoffmann: *Thomas Mann's »Gladius Dei«*, S. 1358.

des Wortes im »Schönheitsgeschäft[]« (GD, S. 224) besteht. Ganz München, von den Malern und ihren Modellen, bis hin zum einfachen Volk, dessen Angehörige sich etwa als Packer im Kunsthandel ihr Brot verdienen, steht im Dienst dieses Geschäfts mit der Kunst.¹²⁸ Wird in der Eingangssequenz der Novelle noch klischeehaft betont, dass man in München »von Erwerbsgier nicht gerade gehetzt und verzehrt« sei, sondern »angenehmen Zwecken« lebe (GD, S. 223), wird diese Aussage nach dem Betreten der Kunsthandlung eindrücklich widerlegt. Im Laden selbst dominiert durchaus die »Erwerbsgier«, die auf den Warencharakter künstlerischer Erzeugnisse spekuliert und die Erzielung eines monetären Gewinns wohl als den »angenehmsten« Zweck einer Beschäftigung mit Kunst betrachtet. Wie ein Markenartikel wird sie hier den zahlungskräftigen Touristen als original »Münchener Kunst« (GD, S. 232) angepriesen und die Wertungskriterien für ihre Beurteilung werden offen von ökonomischen Maßstäben wie Publikumserfolg und Verkäuflichkeit abgeleitet (GD, S. 236).

Wenn Thomas Mann aber dergestalt das Geschäft mit der Kunst offen legt, zielt er zugleich auf den Kern der von Hans Rosenhagen losgetretenen »Kunststadtdebatte«, bei der es – gerahmt von idealistischen Bekenntnissen zum Fortschritt der Kunst im Dispositiv der Moderne – um nichts anderes als um den Kunstbetrieb als Standortfaktor für die Residenzstadt München ging: um den von Rosenhagen selbst wiederholt auch als solchen benannten »Kunstmarkt« München also, *dessen* nationale Vorrangstellung die Stadt an der Isar seiner Meinung nach an Berlin zu verlieren drohte.¹²⁹ Dass es folglich auch Rosenhagen, dem Verteidiger der Jugendstil-Moderne, in seiner Argumentation letzten Endes um nichts anderes zu tun war als um den Nachweis des ökonomischen Nutzens dieser Stilrichtung für das Münchner Wirtschaftsleben, verbindet ihn über den Namen hinaus mit dem Kunsthändler Blüthenzweig, der diesen Nachweis sozusagen *in praxi* erbringt – weshalb man ihn im Anschluss an eine Feststellung Hans Rudolf Vagets denn auch als »die fleischgewordene Handlungsausgabe des ›rosenumwundenen Szepters‹«¹³⁰ bezeichnen kann. Mag dabei die Parallele zwischen den Rosen im Namen des realen, um den Rang des Münchner Kunstmarkts besorgten Kunstschriftstellers und

¹²⁸ Vgl. dazu auch Hoffmann: *Thomas Mann's »Gladius Dei«*, S. 1358.

¹²⁹ Vgl. Leyboldt: »*Münchens Niedergang als Kunststadt*«, S. 27ff., sowie Schmitz in: *Die Münchner Moderne*, S. 22.

¹³⁰ Wucherpfennig: *Apokalypsis Monaci laeti*.

den zu Blüten verwandelten Rosen im Namen der fiktionalen Personifikation dieses Kunstmarkts auch dem Zufall zugeschrieben werden – zu der in *Gladius Dei* formulierten Kunststadt-Kritik scheint sie jedenfalls keineswegs in Widerspruch zu stehen.¹³¹

Den zentralen Kritikpunkten Rosenhagens, an denen er seine These vom künstlerischen Niedergang Münchens festmachte, schließt sich die in *Gladius Dei* zum Ausdruck kommende Kritik konsequenterweise nicht an, im Gegenteil: Während für Rosenhagen der Untergang der »Kunststadt« nur durch eine stärkere Förderung der Jugendstil-Moderne *abwendbar* erschien, wird er für Thomas Mann durch deren längst bestehende Verankerung im künstlerischen Leben der Stadt nur umso heftiger vorangetrieben. Wird in *Gladius Dei* der Einbruch des Ökonomischen in das Feld einer ehemals als »rein« und »interesselos« definierten Kunst, mithin der Verlust der Feld-Autonomie an außerkünstlerische Zwecke und Interessen dargestellt, so erreichte diese Entwicklung ihre Klimax in den programmatischen Bestrebungen des Jugendstils, die die Trennung einstmals streng geschiedener Bereiche – Kunst und Leben, Kunst und Alltag, Kunst und Werbung, Kunst und Tourismus etc. – offen aufzuheben trachteten: im Produktdesign, in den zum Gesamtkunstwerk tendierenden Formen von Architektur und Innenarchitektur, in der Buchschmuckbewegung, in der künstlerischen Plakatwerbung, die die Litfaßsäulen und Plakatwände zu »Galerien der Straße« mit künstlerischem Bildungsauftrag hochstilisierten,¹³² kurz: in dem zur Hoch-Kunst erhobenen Kunst-Gewerbe und im Kunst-Handwerk, von dem der Schritt zur »Kunstindustrie« bzw. zur popularisierenden »Industriekunst« des 1907 von Richard Riemerschmid und Henry van de Velde in München mitbegründeten *Deutschen Werkbunds* nur mehr ein geringer war.¹³³

¹³¹ Viele Blütenzweige ergeben schließlich einen veritablen Rosenhag. Rezeptionszeugnisse für eine denkbare zeitgenössische Lesart, die in diese Richtung einer Parallelisierung zwischen Rosenhagen und Rosenszepter bzw. Blüthenzweig zielen würden, konnten freilich bislang nicht ermittelt werden, doch ist die seinerzeitige Präsenz des Namens »Rosenhagen« und seine Signalwirkung im zeitgenössischen Blätterwald als Ausgangspunkt einer solchen Interpretation durchaus in Betracht zu ziehen.

¹³² Vgl. Huyn: *Das Plakat um 1900*, S. 246.

¹³³ Schon die Münchner *Vereinigten Werkstätten* hatten darauf abgezielt, mit ihren kunsthandwerklichen Erzeugnissen breite Käuferschichten mit mittlerem Einkommen anzusprechen, indem sie ausdrücklich für »billigen Hausrat« warben, vgl. *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914*, S. 309. Der *Werkbund* trat dann in konsequenter Fortführung dieser Tendenz mit dem

Indem die Moderne aus der Sicht ihrer Kritiker aber solchermaßen versagte, den Anspruch des auratischen Kunstwerks als widerständiges Gegenbild zur »allgemeinen Schwindelhaftigkeit«¹³⁴ einer materialistischen Welt aufrechtzuerhalten, wurde ihr auch nicht zugestanden, sich erfolgreich von den allseits beanstandeten »Verfallerscheinungen« des etablierten Kulturbetriebs emanzipieren zu können. Ihre von vornherein als Waren *konzipierten* Erzeugnisse mussten also unterschiedslos neben all die anderen inzwischen zur Ware *abgesunkenen* Artefakte treten, die in München ohne Ansehen ihrer traditionellen Ansprüche als »Hochkunst« zu klingender Münze gemacht wurden. Die photographisch vervielfältigte Avantgarde-Malerei und die moderne Kunststickerei aus musterbasierter Manufaktur-Fertigung wurden auf die gleiche Weise vermarktet wie die längst schon in Serie gegangenen Reproduktionen der Quattrocento-Antiquitäten (GD, S. 223), die seit Beginn der säkularen Epoche zu touristischen Schauobjekten herabgestuften Barockkirchen und die als Attraktion der Münchner Fremdenverkehrs-Saison kommerzialisierten Wagneroperen, die bedenkenlos als Stofflieferant für Gassenhauer-Melodien herhalten mussten.¹³⁵

Im ubiquitär gepfiffenen »Nothung-Motiv« (GD, S. 222) freilich taucht schon auf der ersten Seite der Novelle die Erinnerung an ein Schwert auf, das auf den traditionellen Diskurs einer als »rein« und »interesselos« konzipierten, wengleich zum Zeitpunkt der Novellen-

Anspruch an, »die handwerklichen Herstellungsmethoden zusehends durch industrielle Vervielfältigungsmethoden zu ersetzen [...]. Diese Gruppe wollte [...] eine Lebenspraxis, die auf einem untrennbaren Ineinander ökonomischer, soziopolitischer und ästhetischer Reformen beruht.« (Hermand: *Avantgarde und Regression*, S. 70). Für Hans Rosenhagen waren es dann tatsächlich diese und vergleichbare Entwicklungen im Kunstgewerbe, die ihn in einem späteren Rückblick auf die Jahrhundertwende seine damalige negative Prognose revidieren und ein positives Fazit ziehen ließen: »[...] die Münchner Kunst hat in jener Zeit des Stillstandes und scheinbaren Niederganges einen Frontwechsel vorgenommen. Die angesammelte Kraft, die auf den Gebieten der Malerei keine sie reizenden Aufgaben mehr fand, [...] hat Architektur und Kunstgewerbe befruchtet.« München habe dadurch »seinen Ruf, die wichtigste Kunststadt Deutschlands zu sein, in jedem Sinne schön und gründlich neu befestigt.« (Hans Rosenhagen: *München 1908*, zit. nach *Die Münchner Moderne*, S. 430).

¹³⁴ Stefan George, zit. nach *Die Münchner Moderne*, S. 459.

¹³⁵ Dass Thomas Mann mit der Kritik an diesen Phänomenen nicht allein stand, zeigt auch Ludwig Thoma mit seiner auf die Münchner Wagnerfestspiele gemünzten Feststellung: »Ja, die Kunst ist eine Ware« (Thoma: *Wagnerfestspiele*. In: *Simplificissimus*, Jg. 8. 1903/04, Nr. 23, zit. nach *Die Münchner Moderne*, S. 98).

handlung ökonomisch missbrauchten Hochkunst referiert¹³⁶ und einige Seiten später auf dem nazarenischen Altargemälde der Ludwigskirche eine – im Text ungenannt bleibende, für Ortskundige aber durchaus nachvollziehbare – Variation erfährt (vgl. GD, S. 227). Beide Schwerter stehen gleichsam für die Kunstideale vergangener Epochen, in denen der »Kunststadt«-Mythos durch ein noch wahrhaft aristokratisches Kunstkönigtum der Wittelsbacher fern des kommerziellen Betriebs inauguriert worden war – durch König Ludwig I., den Erbauer der Ludwigstraße mitsamt der dortigen Nazarener-Kirche, und durch dessen Enkel Ludwig II., den Freund und Förderer Richard Wagners.¹³⁷

Dem in beiden Traditionssträngen vorgeprägten Schwert kommt damit tatsächlich die Rolle eines »reinigenden« und »rettenden« Instruments zu, dass in völliger Umkehrung der Rosenhagen'schen Untergangs-Metaphorik einen gerade im Zeichen des sinnenfrohen *Rosenszepters* eingeleiteten Niedergang aufzuhalten vermöchte. Dass es sich in dieser radikalen Konsequenz am Ende freilich nur noch als ein aus ohnmächtiger Wut geborenes Wahngemälde realisieren kann, das lediglich in der Phantasie eines »irr und ekstatisch« (GD, S. 241) gewordenen Bußpredigers über dem Odeonsplatz erscheint, mag zwar dessen militante Extrempositionen und damit das Instrumentarium von »Feuer und Schwert« relativieren, nicht jedoch die grundsätzliche Stoßrichtung einer München-Kritik, die Thomas Mann auch an anderer Stelle – von *Fiorenza* über die *Betrachtungen eines Unpolitischen* bis zum *Doktor Faustus* – wiederholt zum Ausdruck gebracht hat.

¹³⁶ Zum »Nothung-« bzw. »Schwertmotiv« als Vorwegnahme des titelgebenden Gottesschwerts vgl. Vaget: *Thomas Mann's »Gladus Dei« once again*, S. 482f. und Frühwald: *Der christliche Jüngling im Kunstladen*, S. 333f.

¹³⁷ Es darf an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass diese als Trumpf gegen die Moderne ausgespielte Kunststadt-Tradition notabene nicht nur eine historische, sondern zugleich auch eine historistische ist: der Klassizismus, die pseudo-florentinische Neo-Renaissance und die Mittelalter-Romantik unter Ludwig I. definieren sich ebenso über ihren Rückbezug auf die Vergangenheit, wie die im Werk Richard Wagners noch hinzu tretende Neubelebung der germanischen Sagen- und Mythenwelt bzw. des deutschen Mittelalters.