

Zeitschrift: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Herausgeber: Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Band: 16 (1977-1978)

Artikel: Der falsche Saraceni : eine Anmerkung zu Thomas Manns Erzählung "Der Wille zum Glück"
Autor: Wolf, Ernest M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1052856>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der falsche Saraceni

Eine Anmerkung zu Thomas Manns Erzählung «Der Wille zum Glück»

Von Ernest M. Wolf

«*Der Wille zum Glück*», 1896 erschienen, ist eine der frühesten Erzählungen Thomas Manns. Sie gehört zu den zahlreichen Künstler-Novellen, die für das Werk Thomas Manns charakteristisch sind. Sie ist in der Tat das erste Beispiel dieser Form innerhalb des Gesamtwerks des Schriftstellers. In den anderen, bekannteren Erzählungen des Typus bei Thomas Mann sind die Künstler, die in ihnen als die Hauptpersonen auftreten, entweder Schriftsteller, wie in «*Tonio Kröger*», in «*Tristan*» und in «*Der Tod in Venedig*», oder Musiker, wie in «*Das Wunderkind*» und in «*Doktor Faustus*». «*Der Wille zum Glück*» nimmt insofern eine Sonderstellung unter den Mannschen Künstler-Erzählungen ein als sein Held, der junge Maler und Graphiker Paolo Hofmann, ein Vertreter der bildenden Künste ist.

Es ist natürlich, daß im Verlaufe einer Erzählung, in der ein Protagonist dieses Berufes im Mittelpunkt steht, viel von Künstlern und ihren Schöpfungen die Rede ist. Es wird zunächst eine Anzahl von Werken erwähnt, die von Paolos eigener Hand stammen. Daneben werden die Namen oder die Werke anderer, meistens wohlbekannter Meister genannt. Unter ihnen erscheinen beispielsweise die Fontana Trevi, Bernini, das «*Letzte Gericht*» Michelangelos und ein Gemälde von Carlo Saraceni, einem italienischen Barockmaler des frühen 17. Jahrhunderts. Mit dem letzteren Werk wollen wir uns im folgenden eingehender beschäftigen aus einem Grund, der im Laufe unserer Ausführungen klarwerden wird.

Die Erwähnung Saracenis in der Novelle erfolgt im Laufe einer Unterhaltung zwischen Paolo Hofmann und seinem besten Schul- und Jugendfreund. Paolo hält sich seit einigen Monaten in Rom auf. Hier trifft er eines abends durch Zufall diesen Freund wieder, den er vor fünf Jahren in München zum letzten Mal gesehen hat. In der Zwischenzeit haben die Freunde nichts voneinander gehört. Jeder berichtet natürlich dem anderen, was er während der Trennungszeit erlebt und getan hat. Als sich Paolo am Ende dieses langen Gespräches verabschiedet, trifft er mit seinem Freunde eine Verabredung für den nächsten Tag. Er sagt zu ihm: «Du findest mich morgen früh in der Galleria Doria. Ich kopiere mir Saraceni; ich habe mich in den musizierenden Engel verliebt. Sei so gut und komme hin»¹.

Paolo erwähnt hier nicht den Titel des Werkes von Saraceni, das er im Begriff ist zu kopieren. Als möglichen Anhaltspunkt für eine genauere Bestimmung seiner Vorlage nennt er nur eine ihrer Figuren, den «*musizierenden Engel*», der es ihm besonders angetan hat. Aber dieser Hinweis würde kaum genügen, um das Gemälde mit Sicherheit zu identifizieren, denn musizierende Engel kommen in mehreren der Werke Saracenis vor². Glücklicherweise kommt uns Thomas Mann selbst bei unserer Suche nach dem genauen Titel zur Hilfe. Auf Seite 65 seines Notizbuchs 1 aus dem Jahre 1896 findet sich zwischen Wäschelisten und einem Zitat aus Maupassant die folgende

Eintragung: «Galleria Doria, Carlo Saraceni, Rast in Ägypten, mit musizierendem Engel. Velasquez, Papst Innocenz»³.

Wir kennen jetzt den Künstler und den Titel des Gemäldes, das Paolo kopiert⁴. Wir wissen nun auch, daß dieser Passus der Novelle auf einem wirklichen Besuch Thomas Manns in der Galleria Doria beruht, sowie daß Paolo hier Gefühle und Meinungen ausspricht, die der Anblick des Werkes in dem Schriftsteller selbst hervorrief. Wir könnten uns mit diesen Auskünften zufriedengeben und die Sache auf sich beruhen lassen, denn diese kurze Episode ist für den fernerer Ablauf der Handlung nicht weiter von Belang. Es hat jedoch eine besondere Bewandnis mit diesem Titel und diesem Werk. Das Bild, das in der Erzählung erwähnt wird und das Thomas Mann in der Galleria Doria bewunderte, ist nämlich nicht von Saraceni, sondern von Caravaggio. Aus diesem Grunde lohnt es sich vielleicht doch, länger bei dieser Stelle zu verweilen, um zu erklären zu versuchen, wie es zu dieser Namens- und Personenverwechslung von seiten Thomas Manns kam.

Der Irrtum, der hier vorliegt, beruht nicht auf einer Fehlleistung Thomas Manns oder auf seiner kunstgeschichtlichen Unbildung, sondern auf der Tatsache, daß die Zuschreibung des Werkes während einer bestimmten Zeitspanne zwischen Caravaggio und Saraceni geschwankt hat. Die älteren Biographen und Kunstschriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts hatten das Gemälde korrekt als ein Werk Caravaggios identifiziert. Die Zuschreibung an Saraceni erfolgte zuerst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie dauerte nicht allzulange und wurde schon im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wieder richtiggestellt⁵. Thomas Mann besuchte die Galleria Doria gerade zu der Zeit, als die Annahme der Urheberschaft Saracenis allgemein als richtig und gültig angesehen wurde. Er wurde auf diese Weise das Opfer eines kurzlebigen kunstgeschichtlichen Irrtums. Heute wird die Urheberschaft Caravaggios von niemandem mehr bezweifelt. Das Werk gilt jetzt allgemein als eines der unbestrittenen frühen Meisterwerke des großen und einflußreichen italienischen Barockmalers⁶.

Es ist Zeit, daß wir uns das Werk, das auf Thomas Mann einen so tiefen Eindruck machte, ein wenig genauer ansehen, besonders auch im Hinblick auf den musizierenden Engel, auf den das Notizbuch und die Stelle in der Erzählung mit solchem Nachdruck unsere Aufmerksamkeit lenken (Abbildung 1). Die Komposition zeigt vier Figuren, die in zwei Paaren gruppiert sind. Auf der rechten Bildseite sitzt Maria, die den Jesusknaben auf ihrem Schoß hält. Sie schläft, offenbar völlig erschöpft von der langen und beschwerlichen Reise, die sie hinter sich haben. Ihr Kopf mit den geschlossenen Augen ist tief auf ihre linke Schulter geneigt. Ihr rechter Arm hängt nachlässig entspannt herab. Mit dem linken umfaßt sie liebevoll stützend den Knaben, der ebenfalls schlummert. Rechts von ihr sitzt Joseph. Neben ihm liegen eine strohgewundene Weinflasche auf der Erde und ein weißes Bündel; sie bilden eines der realistischen Stilleben, die für Caravaggio kennzeichnend sind. Vor Joseph steht ein Engel, der auf einer Geige spielt. Joseph hält ihm ein geöffnetes Notenbuch hin, in das der Engel hineinschaut. Die vier Gestalten stehen und sitzen vor einem Baum, an dem der Esel festgebunden ist, der als das Reittier für die Jungfrau und das Kind

dient. Sein seelenvolles, großes Auge blickt auf den Engel. Links von der Madonna öffnet sich der Blick in eine baumbestandene, weite Landschaft, die von einem grün-blauen Abendhimmel überwölbt ist. Der Horizont wird durch eine Linie niedriger Hügel abgeschlossen. Die Farben sind kräftig-warm und dunkel gesättigt; das Licht kommt von links und erzeugt starke Schattenkontraste, wie man es von Caravaggio nicht anders erwartet.

Von dem dunkler getönten Hintergrund des Baumes und der Landschaft hebt sich die helle Gestalt des Engels ab. Sein Körper ist ganz in Licht getaucht. Dadurch wird er zum kompositorischen Mittelpunkt der Szene und zur Hauptfigur der Menschengruppe. Man kann gut verstehen, daß Paolo sich in den Engel «verliebt». Er ist eine schlanke, androgyne Jünglingsfigur von großem Liebreiz. Obwohl er dem Betrachter den Rücken zukehrt, sehen wir sein Gesicht im Profil, weil er den Kopf nach links wendet, um die Musik von Josephs Notenblatt abzulesen. Von den Schultern wächst ihm ein großes, dunkelgefiedertes Flügelpaar. Der anmutige Körper ist zum größten Teil unbekleidet, aber ein weißes Tuch ist um seine Körpermitte und die Hüften drapiert und fällt in weitem Schwung bis auf den Boden vor seine bloßen Füße. Das Licht, das auf ihm gesammelt ist, scheint nicht so sehr auf ihm zu ruhen, als vielmehr von ihm auszustrahlen⁷. Er ist ein später Abkömmling der musizierenden Engelsfiguren, die wir aus den berühmten «Engelskonzerten» in van Eycks «Genter Altar» und in Grünewalds «Isenheimer Altar» kennen.

Was diesen Fall von kunsthistorischer «mistaken identity» noch besonders verwickelt macht, ist die Tatsache, daß es wirklich ein Gemälde mit einer Darstellung der «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» von der Hand Carlo Saracenis gibt. Das Werk befindet sich im Kloster der Kamaldulenser in Frascati (Abbildung 2). Es wird allgemein als eines der besten Beispiele der Kunst Saracenis angesehen und erfreute sich lange einer beträchtlichen Beliebtheit⁸. In Saracenis Werk erscheinen drei Engel, von denen zwei nebeneinander stehen und singen. Text und Musik lesen sie von einem Notenblatt ab, das sie in ihren Händen halten. Es gibt also nicht nur *einen* Engel in Saracenis Bild, zu dem Paolo sich hingezogen fühlen könnte. Durch diese Tatsache allein schon scheidet dieses Gemälde als die mögliche Vorlage für die Anspielung in «*Der Wille zum Glück*» aus. Trotz dieser offenbaren Unterschiede, die das Gemälde Saracenis von dem Caravaggios aufweist, besteht eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken. Diese Übereinstimmungen beruhen darauf, daß Saracenis «Ruhe auf der Flucht» von der etwas älteren Darstellung des gleichen Themas durch Caravaggio beeinflusst ist⁹. Wie das Verhältnis der beiden Werke zueinander auch immer sein mag, Saracenis Bild war nie in der Galleria Doria. Thomas Mann kann es deshalb dort nicht mit dem Caravaggios verwechselt haben. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte dafür anzunehmen, daß er es je zu Gesicht bekommen hat.

Mit der Eliminierung dieses Gemäldes als Gegenstand von Paolos Kopierarbeit ist die kleine «comedy of errors», in die Thomas Mann hier unwissentlich verwickelt wurde, jedoch noch nicht ganz zu Ende. Es gibt noch ein zweites Werk Saracenis, das mit dem Anspruch auftritt, als vermutliches Modell für Paolo in der Galleria Doria gedient zu haben. Es handelt sich um ein Gemälde mit dem Titel «Die heilige

Cäcilia mit dem Engel». Der Versuch, es mit dem Werk Saracenis zu identifizieren, das Paolo kopiert, wird von Werner W. Riemer in seiner englischen Übersetzung von «*Der Wille zum Glück*» gemacht¹⁰. In einer Anmerkung zu dem Saraceni-Passus in seiner Übersetzung sagt Riemer: «Mann seems to refer to Saraceni's painting 'St. Cecilia and the Angel', although there the angel merely holds his instrument and remains passive» (a. a. O., S. 8). Riemer nimmt die Behauptung Paolos, daß er einen Saraceni kopiert, für bare Münze und kommt so auf den Holzweg. Die Einzelheit, die ihn auf die falsche Fährte führt, ist natürlich die Figur des Engels, dessen Anwesenheit innerhalb des Werkes sehr in die Augen fällt und auf den ja schon der Titel verweist. Aber Riemer ist sich bewußt, daß es mit seiner Identifikation des Gemäldes als die wahrscheinliche Vorlage Paolos nicht ganz seine Richtigkeit haben kann. Er fügt seiner Vermutung gleich selbst hinzu, daß die Kennzeichnung eines «musizierenden Engels» nicht auf die Figur in Saracenis «Heiliger Cäcilia» zu passen scheint. Mit dieser Bemerkung hat der Übersetzer durchaus recht, wie selbst ein nur cursorischer Blick auf das Werk bestätigen kann (Abbildung 3). Der Engel in diesem Gemälde Saracenis musiziert nämlich nicht. Er singt weder, noch spielt er ein Instrument. Er steht seitlich von der sitzenden Heiligen, die eine Laute zupft oder stimmt. Die rechte Hand des Engels umspannt den oberen Teil des Griffbretts eines Cellos. Aber er stützt das Instrument nur, um es aufrecht zu halten. Er spielt es nicht. Seine rechte Hand, die beim Spielen den Bogen halten müßte, deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die Heilige. Der Bogen selbst steckt unbenutzt auf der Vorderseite des Cellos, zwischen dem Klangkörper und den Saiten. Der Engel kann daher in keiner Weise als «musizierend» angesehen werden. Diese Diskrepanz im Verhalten des Engels würde allein schon genügen, dieses Werk Saracenis als Kandidaten für dasjenige auszuschneiden, das Paolo beim Kopieren vor seinen Augen hat.

Wenn Thomas Mann seinen Paolo einen «falschen» Saraceni abkonterfeien läßt, so muß gesagt werden, daß er für diesen Irrtum nicht verantwortlich gemacht werden kann. Der Schriftsteller war kein Kunstgelehrter vom Fach. Er hatte keinen Grund, die Zuschreibung an Saraceni zu bezweifeln, die er entweder im Katalog der Galleria Doria oder in den Reiseführern und Kunsthandbüchern vorfand, bei denen er sich Auskunft holte. Solche Zweifel waren umso weniger von ihm zu erwarten, als weder die Galleria Doria noch die Kunst- und Reiseführer die Attribution an Saraceni als abweichend von einer älteren Überlieferung und damit als ungesichert oder auch nur kontrovers kennzeichneten. Thomas Mann wurde hier also «schuldlos schuldig», wie Rilke von unserer Urmutter Eva sagt.



Abbildung 1, Caravaggio: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Galleria Doria Pamphili, Rom



Abbildung 2, Carlo Saraceni: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Kamaldulenser-Kloster, Frascati



Abbildung 3, Carlo Saraceni: Die Heilige Cäcilia mit dem Engel. Galleria Nazionale, Rom

Anmerkungen

Michael Mann: Thomas Mann und Mozart

- 1) Thomas Mann: *Lebensabriß*, 1930 (FA XI, 129–139).
- 2) J.G. von Herder: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*.
- 3) Vincent Novello: *The Mozart Pilgrimage*, 1820.
- 4) Hans Wysling: *Thomas Mann heute*, 1976, S. 64ff.

Reinhart Zorn: Versuch über Mozart

Dieser Beitrag erschien zuerst in den Acta Mozartiana Heft III/IV 1972 der Deutschen Mozart-Gesellschaft e.V. und wurde vom Autor für den Neudruck ergänzt. Dem Verfasser standen die folgenden Ausgaben zur Verfügung, nach denen auch zitiert wird:

Thomas Mann: *Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*. Ausgabe in einem Band. S. Fischer 1967.

Thomas Mann: *Das essayistische Werk*. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hg. von Hans Bürgin in «Moderne Klassiker Fischer Bücherei», 1968 (abgekürzt MK).

Thomas Mann: *Briefe*. 3 Bände. Hg. von Erika Mann. I: 1889–1936. II: 1937–1947. III: 1948–1955 und *Nachlese*. S. Fischer 1961, 1963, 1965 (abgekürzt *Briefe*).

Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910–1955. Hg. von Inge Jens. Neske 1960.

Erika Mann: *Das letzte Jahr*. Bericht über meinen Vater. S. Fischer 1956.

Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich 1958ff. (abgekürzt Blätter).

Das Thomas Mann-Buch. Hg. von Michael Mann. Fischer Bücherei 710.

- 1) *Briefe* III, S. 418.
- 2) Blätter Nr. 10, S. 61.
- 3) S. 65.
- 4) *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*. Zusammengestellt von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. S. Fischer 1965, S. 255 (abgekürzt *Chronik*).
- 5) Alfred Einstein: *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*. S. Fischer 1968.
- 6) *Briefe* III, S. 418.
- 7) Bei Alfred Einstein: «filtrierte» Kunst; Ausg. 1947, S. 187; Ausg. 1953, S. 159; Ausg. 1968, S. 146.
- 8) Alfred Einstein: Ausg. 1953, S. 137; Ausg. 1968, S. 127.
- 9) Alfred Einstein: Ausg. 1947, S. 502; Ausg. 1968, S. 397.
- 10) Alfred Einstein: Ausg. 1947, S. 47; Ausg. 1968, S. 29.
- 11) Alfred Einstein: Ausg. 1953, S. 271ff.; Ausg. 1968, S. 250.
- 12) Alfred Einstein: Ausg. 1953, S. 272; Ausg. 1968, S. 251.
- 13) Alfred Einstein: Ausg. 1953, S. 7; Ausg. 1968, S. 376.
- 14) *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 764; vgl. *Chronik*, S. 192.
- 15) *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 713 und S. 745.
- 16) Brief an S. Fischer v. 15. 7. 1906, *Briefe* III, S. 451.
- 17) MK 114, S. 209 und Blätter Nr. 9, S. 21.
- 18) Im Thomas-Mann-Archiv Zürich.
- 19) Zürich: Pan-Verlag.
- 20) Alfred Einstein; Vorwort zur Ausg. 1968, S. 7.

- 21) Alfred Einstein: Ausg. 1968, S. 523.
- 22) Paul Nettl: *W. A. Mozart*. Fischer Bücherei 106, S. 165.
- 23) Paul Nettl, a.a.O.: S. 173.
- 24) Paul Nettl, a.a.O.: S. 174.
- 25) Blätter Nr. 5, S. 11.
- 26) *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 707.
- 27) *Thomas Mann an Ernst Bertram*, Anmerkungen, S. 211.
- 28) Brief an Elisabeth Zimmer v. 6. 9. 1915, *Briefe I*, S. 123.
- 29) *Chronik*, S. 43.
- 30) Brief an Hedwig Fischer v. 24. 6. 1915, *Briefe I*, S. 122. Vgl. Klaus Mann: *Der Wendepunkt*. Fischer Bücherei 560/561, S. 49f.
- 31) Alfred Einstein: Ausg. 1968, S. 368f.
- 32) Erika Mann: *Das letzte Jahr*, a.a.O., S. 67.
- 33) Thomas Mann an Lavinia Mazzucchetti, 10. 8. 1955, *Briefe III*, S. 418f. – Original im Thomas-Mann-Archiv Zürich ausgestellt.
- 34) Die englische Ausgabe scheint nicht mehr vorhanden zu sein; das Thomas-Mann-Archiv besitzt sie jedenfalls nicht.
- 35) Thomas Mann an Hermann Ströle, 17. 7. 1955, *Briefe III*, S. 412f.
- 36) MK 119, S. 259.
- 37) *Briefe I*, Anmerkungen, S. 443f.
- 38) Eine Bemerkung Thomas Manns findet sich im Brief an Ernst Bertram v. 4. 12. 1919: «Das Andante (sc. der «Frühlingssonate»), das ich selbst früher zu spielen versuchte...» *Thomas Mann an Ernst Bertram*, S. 86. Und Klaus Mann berichtet: «Früher einmal hat er Violine gespielt; aber das war vor unserer Zeit, in einer prähistorisch-legendären Epoche.» *Der Wendepunkt*, a.a.O., S. 24.
- 39) Brief an Erika Mann v. 7. 6. 1954, *Briefe III*, S. 346. Vgl. auch den Brief an Klaus Mann v. 18. 4. 1934: «Bibi könnte ihm [Heinrich Mann] Mozart mit Plattenorchester-Begleitung vorspielen, was er sehr hübsch macht.» *Briefe III*, S. 471.
- 40) *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 738.
- 41) Thomas Mann an Bruno Walter, 16. 8. 1944, *Briefe II*, S. 386.
- 42) Alfred Einstein, Ausg. 1968, S. 160.
- 43) Bruno Walter, «Erinnerung an München», aus seiner Autobiographie: *Thema und Variationen*, abgedruckt in Blätter Nr. 9, S. 6.
- 44) Alfred Einstein: Ausg. 1968, S. 304.
- 45) *Chronik*, S. 67 und S. 116.
- 46) *Doktor Faustus*, S. 107.
- 47) *Chronik*, S. 59. Vgl. auch *Thomas Mann an Ernst Bertram*, 2. 2. 1922, S. 108 und Anmerkungen, S. 252f.
- 48) *Doktor Faustus*, S. 107.
- 49) *Chronik*, S. 226.
- 50) *Briefe III*, S. 453. Vgl. auch «Für Bruno Walter», Blätter Nr. 9, S. 19ff., insbesondere S. 21: «... wie er ... im Freundeskreis spielend, singend und redend einen Akt Mozart expliziert...».
- 51) *Doktor Faustus*, S. 84.
- 52) *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 750.
- 53) *Doktor Faustus*, S. 297.
- 54) «Für Bruno Walter», Blätter Nr. 9, S. 20.

- 55) Brief an Dr. Oskar Jancke v. 3. 5. 1954, *Briefe* III, S. 335 f.
- 56) Karl Barth, Gespräch mit Roswitha Schmalenbach im Rahmen der Sendereihe «Musik für einen Gast», Schweizer Radio, 10. 11. 1968.
- 57) Karl Barth: *Kirchliche Dogmatik*, Band III, S. 337 ff.
- 58) Thomas Mann an Otto Basler, 10. 1. 1948, Blätter Nr. 5, S. 7.
- 59) Thomas Mann an Max Rychner, 1. 7. 1950, Blätter Nr. 7, S. 19.
- 60) Brief an Bruno Walter v. 15. 9. 1946, *Briefe* II, S. 505 und Blätter Nr. 9, S. 35.
- 61) Die Abwendung von Wagner unter Berufung auf Mozart vollzieht sich erst, eine Generation später, bei Klaus Mann. In einer Schilderung der «Zauberflöte» heißt es: «Wie brutal und bombastisch, wie indiskret und vulgär, wie langweilig erscheint Richard Wagners «Musikdrama» neben dieser magisch-amüsanten, heiter-profunden Kunst.» *Der Wendepunkt*, a. a. O., S. 386.
- 62) «Richard Wagner und der «Ring des Nibelungen»», Vortrag gehalten am 16. 11. 1937 in der Aula der Universität Zürich. MK 114, S. 233.
- 63) Thomas Mann an Hermann Ströle, 14. 7. 1955, *Briefe* III, S. 413.
- 64) Vgl. Thomas Mann an Bruno Walter, 1. 3. 1945, *Briefe* II, S. 415 f. und Blätter Nr. 9, S. 28 f.
- 65) «Ja, die Musik, mehr als irgendein anderes Attribut, scheint essentiell zu seinem Wesen zu gehören.» Klaus Mann: *Der Wendepunkt*, a. a. O., S. 24.
- 66) Vgl. Thomas Mann an Bruno Walter, 1. 3. 1945, *Briefe* II, S. 415 f. und Blätter Nr. 9, S. 30.
- 67) Blätter Nr. 9, S. 20.
- 68) Alfred Einstein: *Ausg.* 1968, S. 108.
- 69) Alfred Einstein: *Ausg.* 1968, S. 157.
- 70) Vermutlich der von Peter Pütz herausgegebene Band: *Thomas Mann und die Tradition*, eine Aufsatzsammlung, die 1971 erschien.
- 71) Alfred Einstein: *Ausg.* 1968, S. 376.
- 72) *Doktor Faustus*, S. 108: «Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muß es mir vorkommen, als ob fast alle, nein alle Mittel und Konventionen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten?»
- 73) Vgl. das Kapitel «Von Mont-kaws bescheidenem Sterben» in: *Joseph und seine Brüder*. Durchgesehene Ausgabe in einem Band. S. Fischer 1975, S. 723.
- 74) Vgl. *Die Entstehung des Doktor Faustus*, S. 764: «Die Zusage hatte ihren Sinn.» Nämlich: «Das der «Dial Press» gegebene Versprechen, für eine Ausgabe des kleineren Romans Dostojewskis eine Einleitung zu schreiben.»
- 75) Erschienen bei Gustav Weiland Nachf., Lübeck 1970.
- 76) MK, S. 131.
- 77) MK 116, S. 400.
- 78) MK 116, S. 400.
- 79) *Joseph und seine Brüder*, a. a. O., S. 595.
- 80) *Joseph und seine Brüder*, a. a. O., S. 342.

Ernest M. Wolf: Der falsche Saraceni

1) XI, 41. Ich zitiere diese und alle übrigen Stellen aus *Der Wille zum Glück* nach Thomas Mann: *Das erzählerische Werk*. Taschenbuchausgabe in zwölf Bänden. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1975. Die einzelnen Bände dieser Ausgabe werden mit römischen, die Seiten mit arabischen Ziffern bezeichnet.

- 2) Vgl. Alfred Moir: *The Italian Followers of Caravaggio*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1967. Bd. 1, S. 49.
- 3) Ich habe Herrn Dr. Hans Wysling und Fräulein R. Hintermann vom Thomas-Mann-Archiv in Zürich für die Herstellung und Überlassung eines Abdrucks dieser Notizbuchseite zu danken.
- 4) Thomas Mann gibt in seiner Eintragung den Titel in einer etwas verkürzten Form. Voll ausgeschrieben lautet er entweder «Rast auf der Flucht nach Ägypten» oder «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten».
- 5) Für einen kurzgefaßten Überblick über die Geschichte der Zuschreibung des Werkes vgl. R. Guttuso und A. O. della Chiesa: *L'Opera Completa del Caravaggio*. Mailand: Rizzoli 1968. S. 88. Die Schwankungen in der Bestimmung der Urheberschaft lassen sich auch in den Reiseführern verfolgen. Ein Baedeker von 1897, ein Jahr nach Thomas Manns Besuch in der Galleria Doria, gibt ohne Zögern Saraceni als den Schöpfer des Bildes an (vgl. Karl Baedeker: *Central Italy and Rome*. Leipzig: K. Baedeker Verlag 1897. S. 192). In einer zwölf Jahre später erschienenen Auflage des Buches wird die Eintragung ausdrücklich verbessert und lautet jetzt: «Caravaggio (not Saraceni), *Repose on the Flight into Egypt*» (vgl. Karl Baedeker: *Central Italy and Rome*. New York: Charles Scribner's Sons 1909. S. 240).
- 6) Stefano Bottari in: *Caravaggio*. New York: Grosset and Dunlap 1971, bezeichnet es als «one of Caravaggio's masterpieces» (S. 7). Guttuso nennt es «questa tela mirabile» (a.a.O., S. 88).
- 7) Bellori in seiner wohlbekanntenen Beschreibung des Gemäldes sagt: «l'angelo è bellissimo.» (Zitiert in Guttuso, a.a.O., S. 88.) Bottari führt diesen Passus von Bellori ebenfalls an und fügt dann hinzu: «Bellori is right to draw attention to the beauty and purity of the angel. In a century when angels were highly popular, when artists vied with each other over their angels, it was Caravaggio who painted the most perfect of all», a.a.O., S. 15. An einer früheren Stelle hat er schon mit folgenden Worten auf den Engel hingewiesen: «The angel, moulded by the light and swathed in white drapery, seems to personify truth and beauty» (S. 7).
- 8) Zur Beurteilung des Werkes vgl. Moir, a.a.O., Bd. 1, S. 48–50. Als Beweis für die Popularität des Bildes in seiner Zeit weist er auf die Existenz einer verhältnismäßig großen Anzahl früher Kopien in verschiedenen Sammlungen in Italien und in mehreren anderen Ländern Europas hin (a.a.O., Bd. 2, S. 101).
- 9) Vgl. Moir, a.a.a.O., Bd. 1, S. 49.
- 10) Vgl. Werner W. Riemer: *An Untranslated Short Story: Thomas Mann's «Der Wille zum Glück»* in: *Studies in the Humanities*. Indiana University, Pennsylvania, Bd. II, 1. Herbst-Winter 1970/71, S. 1–10.

Bildvorlagen:

- 1) Caravaggio, «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» aus: Renato Guttuso, *L'opera completa del Caravaggio*. Mailand: Rizzoli Editore 1967.
- 2) Carlo Saraceni, «Ruhe auf der Flucht nach Ägypten» aus: Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting*. London: Phaidon 1969.
- 3) Carlo Saraceni, «Die Heilige Cäcilia mit dem Engel» aus: J. Dupont und F. Mathey, *The Seventeenth Century*. Genf: Albert Skira 1951.