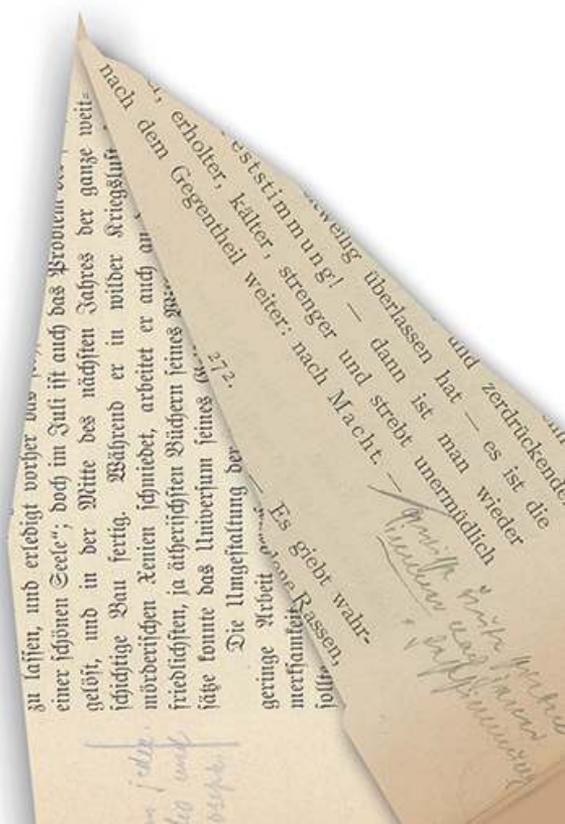


Martina Schönbacher

# Splitter- poetologie

Thomas Manns Gerda-Komplex  
zwischen Bibliothek, Frühwerk  
und »Joseph in Ägypten«



Wallstein

Martina Schönbacher  
Splitterpoetologie  
Thomas Manns Gerda-Komplex  
zwischen Bibliothek, Frühwerk  
und »Joseph in Ägypten«



Martina Schönbacher

# Splitterpoetologie

Thomas Manns Gerda-Komplex  
zwischen Bibliothek, Frühwerk  
und »Joseph in Ägypten«



WALLSTEIN VERLAG



# Inhalt

Vorbemerkung . . . . .	9
Dank . . . . .	11
Einleitung . . . . .	13
Von der Autor:innenbibliothek zum Gesamttext . . . . .	15
Splitterpoetologie zwischen Frühwerk und <i>Joseph in Ägypten</i> . . . . .	22
Begriffe, Korpus und Inhalt . . . . .	30

## I Poetologie in der Bibliothek

I.1 Grundlagen der Autor:innenbibliothek. . . . .	39
I.1.1 Reale und virtuelle Bibliothek . . . . .	39
I.1.2 Autorschaft von Bibliothek und Text . . . . .	49
I.1.3 Gendering der Bibliothek . . . . .	54
I.2 Splitterpoetologie. . . . .	61
I.2.1 Das »Guckrohr« als Theoriemetapher . . . . .	61
I.2.2 Kaleidoskopische Autorschaft . . . . .	70
I.3 »Gerda« in den Begriffen von Text- und Literaturwissenschaft . . . . .	81
I.3.1 Figurentypologie vs. Motivkomplex . . . . .	81
I.3.2 Signifikant: Prototypensemantik und Zeichentheorie . . . . .	89
I.3.3 Signifikat: »Gerda« in der Forschung . . . . .	93

## 2 Splitterbilder – Bildersplitter

2.1 Materiell: Lesespuren in der realen Bibliothek . . . . .	101
2.1.1 Der »große Mann« . . . . .	101
2.1.2 Androgyne Autorschaft. . . . .	108
2.2 Virtuell: Lektüren im Frühwerk . . . . .	117
2.2.1 Zwei Hypotexte, diskursiv angeschlossen. . . . .	117
2.2.2 <i>Das Marmorbild</i> und <i>Der kleine Herr Friedemann</i> . . . . .	126
<i>Das Marmorbild</i> im Bestand der virtuellen Bibliothek (126)	
Close Reading: Die Signifikanz des <i>Marmorbilds</i> (130)	

- 2.2.3 *Venus im Pelz* in den Texten vor dem Ersten Weltkrieg. . . 159  
*Venus im Pelz* im Bestand der virtuellen Bibliothek (159)  
 Masochismus in der realen Bibliothek: Nietzsche (165)  
 Close Reading: Die Signifikanz von *Venus im Pelz* (169)
- 2.2.4 Inventarisierung: ›Gerda‹ als Motivkomplex . . . . . 197

### 3 Kaleidoskopisch geschrieben – *Joseph in Ägypten*

- 3.1 Poetologisches: Mechaniken des Auf- und Abstiegs. . . . . 215
- 3.1.1 Mut-em-enet und Joseph als ›Gerda‹ und ›Friedemann‹ . 215  
 Erstbegegnung I: Reminiszenzen ans Frühwerk (215)  
 Erstbegegnung II: ›Gerda‹ als literarische Arabeske (224)
- 3.1.2 Symmetriebruch: ›Gerda‹ und ›Friedemann‹ . . . . . 233  
 Mann und Frau (233)  
 Aktiv und passiv (236)  
 Macht und Ohnmacht (239)
- 3.2 Diskursives: Chiasmen der ›Heimsuchung‹. . . . . 243
- 3.2.1 Geschlechtlich-individuelle ›Heimsuchung‹:  
 Terminusprägung ex post. . . . . 245  
*On myself* und *Joseph in Ägypten* (246)  
 ›Heimsuchung‹ als Terminus (249)  
 Narrativvarianten (252)
- 3.2.2 Kollektive ›Heimsuchung‹:  
 Terminusprägung im Ersten Weltkrieg. . . . . 257  
 Krieg als Heimsuchung oder Heimsuchung als Krieg? (257)  
 Vom kleinen zum ›großen Mann‹ als Repräsentant (260)
- 3.2.3 Chronologie:  
 Kaleidoskop-Drehungen . . . . . 266
- 3.3 Sexuiertes: Vom ›großen Mann‹ zur ›allgemeinen Frau‹ . . . . 277
- 3.3.1 Die »Frau« als Kollektivkörper . . . . . 278  
 Geschlechterstereotypen im Gattengespräch (280)  
 Weiblichkeit und das Gendering der Zivilisation (287)  
 Abweichung von Aschenbach (293)  
 Die »Frau« als Allegorie (299)  
 Ausartung ins Kollektiv der Damengesellschaft (303)  
 Verhunzung des Künstlers zur Vettel (308)
- 3.3.2 Mut-em-enet als Allegorie des Faschismus . . . . . 313  
 Die Blutfahne in der Damengesellschaft (314)  
 Heimgesuchter Volkskörper (317)  
 Le Bon/Freud, Ortega y Gasset und Bachofen (324)  
 Fraktale Ver-Führerin? (337)

## 4 Anschlüsse und Perspektiven

4.1 Der Dichter als Individuum . . . . .	345
4.1.1 Joseph der Erzieher. . . . .	345
4.1.2 Joseph und sein <i>Bruder Hitler</i> . . . . .	350
4.2 Dreifache Perspektive. . . . .	354
Literaturverzeichnis. . . . .	365
Abbildungsverzeichnis . . . . .	399



# Vorbemerkung

Die vorliegende Studie geht aus einem vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderten Kooperationsprojekt der Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft und des Thomas-Mann-Archivs der ETH Zürich (TMA) sowie der ETH-Bibliothek hervor (#162384).<sup>1</sup> Sie ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die unter dem Titel »Kaleidoskopisch geschrieben – ›Gerda‹ als Motivkomplex in Thomas Manns *Joseph in Ägypten*. Poetologie in der Bibliothek« im Herbst 2020 an der ETH Zürich angenommen wurde;<sup>2</sup> punktuell konnte ich neuere Forschungsbeiträge für die Publikation noch mitberücksichtigen. Die Projektarbeit, welche eine systematische Erschließung und die Digitalisierung der Lese Spuren in Thomas Manns Nachlassbibliothek mitumfasste, brachte mir das Material auf eine einmalige Weise näher: Im Vorfeld nahmen mein Kollege Manuel Bamert und ich alle dem Bibliotheksbestand zugeordneten Bücher, Broschüren und Konvolute Seite für Seite in Augenschein, um uns einen Überblick über die zu erfassenden Phänomene zu verschaffen und zu eruieren, welche der Einheiten in die Digitalisierung gehen sollten.<sup>3</sup> In einem Zeitraum von anderthalb Jahren durchblättern wir ungefähr 1,2 Millionen Seiten.

Was wir fanden, waren Gebrauchsspuren unterschiedlichster Art und Provenienz, anhand derer wir einen Einblick in die Geschichte der Bibliothek und die Praxis des Archivs gewannen und die uns erste Fragen nach Korpusbildung und -definition sowie nach der Autorschaft einer ›Autorenbibliothek‹ aufgaben.<sup>4</sup> Die theoretische Auseinandersetzung mit der

1 Darauf zurück gehen neben diversen Fachartikeln der Mitarbeitenden auch Manuel Bamerts Monographie *Stifte am Werk* (Wallstein 2021) sowie die Datenbank *Thomas Mann Nachlassbibliothek Online* des Thomas-Mann-Archivs.

2 <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000473020>.

3 Vollständig digitalisiert wurden im Projekt nur Einheiten mit Lesespuren im engeren Sinn, vgl. ETH Zürich, Thomas-Mann-Archiv: Datenbank »Thomas Mann Nachlassbibliothek Online«, 2019, <https://nb-web.tma.ethz.ch/>, 1. August 2023.

4 Vgl. dazu die Studien von Anke Jaspers (Anke Jaspers: Onkel Tommys Hütte. Erinnerungen Klaus Hubert Pringsheims an Pacific Palisades, in: Zeitschrift für Ideengeschichte XII, 2018, S. 120–127; dies.: (Frau) Thomas Manns Bibliothek? Autorschaftsinszenierung in der Nachlassbibliothek, in: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahr-

Lesespuren- und Autor:innenbibliotheksforschung<sup>5</sup> sowie mit den methodischen und technischen Anforderungen der Datenbank, die wir im Projekt erstellten, verlief in Wechselwirkung mit unseren eigenen Forschungsunternehmen. Damit korrespondierte die Erfassung und Transkription von Lesespuren und Marginalien, in Zusammenarbeit mit Anke Jaspers bei der wissenschaftlichen Erschließung und mit Katrin Keller im Digitalisierungsprojekt an der ETH-Bibliothek. Sie kam einem analogen ›distant reading‹ eines substanziellen Teils der gesamten Sammlung gleich und gab mir einen ersten Überblick über Form und Inhalt der Lesespuren. Aus beidem formierten sich meine Fragen an die Primärkorpora.

hunderts, hg. von ders. und Andreas B. Kilcher, 2020, S. 141–165; dies.: Stempel, Schilder, Signaturen. Exemplargeschichten aus der Bibliothek Thomas Manns, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 46.1, 2021, S. 264–282; dies.: Digitalisierung als epistemische Praxis. Vom Nutzen und Nachteil der digitalen Katalogisierung und Erschließung von Autor:innenbibliotheken, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 32, 2022, S. 133–154).

- 5 Der Begriff »Autor:innenbibliothek« in seiner gegenderten Form entspricht dem Gebrauch in der aktuellen Forschung und fasst sowohl die konkreten Büchersammlungen schriftstellerisch tätiger Menschen als auch ein abstraktes Konzept der Bibliothek mit Autor-Funktion. Für allgemeine Personenbezeichnungen verwende ich im Folgenden den Gender-Doppelpunkt. Formen wie »die Bibliothek eine:r Autor:in« ergeben so die möglichst inklusive grammatische Maximalform eines generischen Femininums, mit dem Menschen jeglichen Geschlechts angesprochen seien.

# Dank

Bücher schreiben sich nicht von allein.

Besonders danken möchte ich Andreas Kilcher, der mir als wissenschaftlicher Leiter des SNF-Projekts und als Betreuer von Beginn an viel Gelegenheit gab, meine Thesen im akademischen Feld zu erproben, und sich in der Abschlussphase, die in die unsichere Zeit des ersten COVID-19-Lockdowns fiel, engagiert für mich einsetzte. Was mir eine enorme Erleichterung der zuletzt schwierigen äußeren Umstände war, bedeutete Unschätzbare für meine Arbeit.

In der anregenden Umgebung der Arbeitsgruppe der Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft konnte ich mit der nötigen Freiheit meine Studie entwickeln. Als Teil des wissenschaftlichen Projektteams zugleich am TMA angesiedelt zu sein, insbesondere auch über die offizielle Projektlaufzeit hinaus Zugang zu den Archivalien zu haben, war ein großes Privileg, das ich Katrin Bedenig als der damaligen Leiterin des Archivs verdanke. Mit Katrin Keller zusammenzuarbeiten, die das Erschließungsprojekt und die Digitalisierung auf Seite des TMA leitete, war menschlich, sachlich, wissenschaftlich nichts anderes als eine reine Freude. Mein Dank gilt auch dem ganzen Kernteam des TMA, den Mitarbeitenden in der Digitalisierung an der ETH-Bibliothek und dem studentischen Erschließungsteam, das mit ausdauernder Geduld, Sorgfalt und Interesse die Lesespuren am Bildschirm erfasste.

Birgit Dahlke und Yahya Elsayge danke ich herzlich für ihr Korreferat der Dissertation. Ihre kritischen Lektüren meiner Textentwürfe sowie die inhaltlich und methodisch inspirierenden Rückmeldungen waren mehr als wertvoll – unentbehrlich die Resonanz und Ermutigung persönlicher Art. Für seine Betreuung des Manuskripts bis in die Buchform danke ich Markus Ciupke.

Innig verbunden bin ich den Menschen, die mich mit Verständnis und Anteilnahme in allen Phasen meiner Arbeit begleiteten und mir bei Tauchgängen und Höhenflügen immer wieder fester Grund waren: Meine Familie am Zürichsee, in Luzern und in Bern, meine nahen und fernerer Freund:innen dies- und jenseits verschiedener Grenzen ermöglichten die Entstehung *dieses* Buchs.

Ein *anderes* Splitterbild wäre meine Studie geworden ohne den kleinteiligen und ganzheitlichen Austausch, die wissenschaftliche Reibung und die menschliche Harmonie mit Manuel Bamert und immer Anke Jaspers.



# Einleitung

Das Ergebnis meiner praktischen Beschäftigung mit der Nachlassbibliothek Thomas Manns, der begleitenden konzeptuellen Auseinandersetzung mit Autor:innenbibliotheken sowie meiner philologischen Perspektive auf Manns Texte ist dreifach: Die vorliegende Studie erprobt erstens am Beispiel von Thomas Manns Werk und Nachlass einen literaturwissenschaftlichen Umgang mit Autor:innenbibliotheken und ihren Lesespuren. Spezifischer auf Mann bezogen, führt sie zweitens seine Schreibprinzipien von ›Leitmotiv‹ und ›Montage‹ in einem poetologischen Modell zusammen. Sie fragt unter dem Gesichtspunkt von Autorschaft nach dem Austausch zwischen Bibliothek und Werk; ebenso nach den Spiegelungen von Manns Autorpoetologie im Rezeptionsdiskurs. Drittens untersucht sie Manns Werk inhaltlich. Sie zeichnet Musterentwicklungen und Bedeutungsverschiebungen aus den frühen Erzählungen bis zum dritten Band der *Joseph-Tetralogie* nach und betrachtet die Funktion von Geschlecht in Manns Texten von dessen weiblichem ›Pol‹ her. Letztlich geht es darum, der intertextuellen Poetologie zweier Korpora – Bibliothek und Werk – nachzuspüren und damit einen Vorgang auch außerliterarischer Diskursformation sichtbar zu machen.

In den Blick kommt auf diese Weise ein Motiv- und Bedeutungskomplex, der sich in *Der kleine Herr Friedemann* (1897) um die Figur Gerda von Rinnlingen formiert und dessen Abwandlungen und Neuordnungen später in vielen von Manns Texten sichtbar werden. Insbesondere in *Joseph in Ägypten* (1936) zeigt der ›Gerda-Komplex‹ noch einmal deutlich seine ursprüngliche Verschränkung mit dem im Frühwerk etablierten Narrativ der in eine sorgsam balancierte Lebensordnung einbrechenden Leidenschaft. Nur scheinbar bleibt dieses Narrativ, das Mann später unter die ›Idee der Heimsuchung‹ fasste, im Gesamtwerk stabil. Es erfährt im dritten *Joseph*-Roman, der zwischen 1933 und 1936 in den ersten Exiljahren Manns entstand, einen bedeutsamen Wandel: In Manns Ideenwelt wird Geschlecht zum Vehikel, das in der Zeit des deutschen Faschismus eine Ehrenrettung der alten ›männlichen‹ Ideen von Deutsch- und Künstlertum erlaubt. Beobachten werde ich diesen diskurspoetologischen Vorgang am Motivkomplex, der aus dem Kontext des Frühwerks seine Konnotationen mittransportiert und im späteren Werk transformiert. Die Frage ist, inwiefern sich eine solche Entwicklung anhand der ›Autorenbibliothek‹ verfolgen lässt. Und was sich im Verhältnis von Bibliothek und Werk zeigt, gilt letztlich auch für den Versuch, es abzubilden:

Aber auch der Leser lese vorsichtig. Auch er halte die ersten Formeln noch nicht für endgültiges Resumé. Und er glaube nicht, das Buch ausgelesen zu haben, wenn er im zweiten Kapitel haltend das letzte durchblättert. – Ein Buch wie das vorliegende, Resultat von vielen Jahren, kann überhaupt erst dann als richtig gelesen betrachtet werden, wenn der Leser sich in einem Mittelpunkt angelangt fühlt, von dem aus er das Ganze wie mit einem Lidschlag zu umfassen vermag und alle Modifikationen des einen Grundgedankens gleichzeitig, gewissermaßen in durchsichtigen Plättchen einander überdeckend vor sich sieht.<sup>1</sup>

Das Zitat stammt aus der Einleitung zum ersten Band von Max Brods ›Bekenntnisbuch‹ *Heidentum Christentum Judentum* (1922). Als Thomas Mann sich bei Brod im September 1930 brieflich für dessen Artikel über den *Zauberberg* bedankt, der im August im *Prager Tagblatt* erschien, nimmt er auf die beiden Bände Bezug. Denn Brods Besprechung enthält auch eine positive Reaktion auf Manns Vorabpublikation von Fragmenten aus den *Geschichten Jaakobs*,<sup>2</sup> die zum ersten Band der *Joseph*-Tetralogie werden sollten. »Eine kleine orientalistische Handbibliothek«, schreibt Mann an Brod, diene ihm bei der »Realisierung« dieses Romanprojekts.<sup>3</sup> »Auf höhere Weise aber helfen mir zwei Bände, die sich darunter befinden, und in denen ich oft blättere: die beiden Bände Ihres religionspsychologischen Werkes.«<sup>4</sup>

Von der kleinen Handbibliothek sind in Manns Nachlass heute noch viele der Bücher erhalten, nicht jedoch die beiden Bände *Heidentum Christentum Judentum*. An das Beispiel knüpfen meine Grundfragen an: Wie lässt sich mit einer Bibliothek wie der im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich überlieferten literaturwissenschaftlich arbeiten? In welchem Verhältnis stehen in einem Text wie Manns *Joseph*-Roman die physisch erhaltenen, die sekundär belegbaren und die nichterhaltenen Hypo-, Ko- und Intertexte?<sup>5</sup> Wie überlagern sich Informationen und Textbruch-

1 Max Brod: *Heidentum Christentum Judentum*. Ein Bekenntnisbuch. Bd. I, 1922, S. 8; i. O. mit Hv.

2 Vgl. Andreas B. Kilcher: Bücher aus Büchern. Bibliothekarisches Schreiben in Thomas Manns *Josephsroman*, in: *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Anke Jaspers und dems., 2020, S. 271–292, hier S. 289.

3 Brief vom 1. September 1930 an Max Brod, Thomas Mann: *Briefe III. 1924–1932*, 2011 (GKFA 23.1), S. 848.

4 Ebd.

5 Einen Begriff von Intertextualität entwickle ich aus der Metapher des Kaleidoskops auf der Unterlage von Julia Kristevas und Roland Barthes' Intertextuali-

stücke aus den Büchern mit »höhere[n]« intertextuell-diskursiven Mustern zur »Realisierung«, also zugleich Verwirklichung und realistischen Ausgestaltung einer Geschichte? Wie schieben sich Textmotive und Gedankenfiguren als einzelne ›Plättchen‹ an- und aufeinander und zu einem ›Grundgedanken‹ zusammen? Und wie modifizieren sie diesen im Text und in dessen Wahrnehmung?

## Von der Autor:innenbibliothek zum Gesamttext

Das aktuelle Interesse an *Autorschaft und Bibliothek*<sup>6</sup> und deren Verhältnis zueinander muss sich aus der Beschäftigung mit Thomas Manns ›Autorenbibliothek‹ als Materialsammlung und als ideelles Konzept fast zwangsläufig ergeben. Auf den Prüfstand kommen beide Teile des eng gepackten Kompositums, sowohl die ›Autorschaft‹ als auch das Korpus der ›Bibliothek‹; Manns Bibliothek ist nur ein typisches Beispiel in einem vielseitig sich entwickelnden Forschungsfeld. Entsprechend erweist sich das dort geprägte Etikett der ›Autorenbibliothek‹ für den Forschungsgegenstand sowohl terminologisch wie auch konzeptuell als mehrdeutig.<sup>7</sup> Geht es um Arbeitsbücher im Regal einer schreibenden und publizierenden, also textförmiges Werk verantwortenden Person, oder um Sammlungen mit eigenem Werkcharakter? Gilt das Forschungsinteresse einer Schriftsteller:in als menschlichem Individuum oder einer abstrakten Autor-Instanz?<sup>8</sup>

tätstheorien. Wo möglich und präziser, verwende ich neben dem frühen, weiter gefassten Intertextualitätsbegriff auch Gérard Genettes Terminologie, die insbesondere auf den Bezug zwischen Hypo- und Hypertext einen konkreteren konzeptuellen Zugriff erlaubt (vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, 2015). Der kommunikationstheoretische Begriff des *Kotexts* meint in Abgrenzung zum außersprachlichen, also sozialen, historischen, situativen *Kontext* die sprachlichen Neben-Texte. Genettes Epitextualität bietet dafür kein Konzept, denn die Kotexte untereinander erhalten ihren Bezug erst durch ein drittes Ordnungskriterium wie einen gemeinsamen Stellplatz in einem Bücherregal oder in der virtuellen Bibliothek einer Autorinstanz.

6 Stellvertretend für eine Zusammenschau unterschiedlicher Zugänge: Stefan Höppner, Caroline Jessen, Jörn Münkner, Ulrike Trenkmann (Hg.): *Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren*, 2018.

7 Genaueres dazu in Kapitel 1.1.

8 Wo die Unterscheidung von der empirischen Person besonders hervorzuheben ist, wird von der Autorinstanz die Rede sein, ansonsten verwende ich der Lesbarkeit halber »Autor« respektive »Autor:in« als Begriff für die Einheit von Funktion und Person.

Der Umfang von Privatbibliotheken, das beobachten Einzelstudien immer wieder, nimmt im Verlauf ihrer Nutzung zu und ab.<sup>9</sup> Bücher werden gekauft, geschenkt, geliehen, verschenkt, sie werden gelesen, annotiert, verliehen, erneut bearbeitet; sie werden enteignet und restituiert, gehen verloren und werden wiederbeschafft – vieles davon auch noch nach der Archivierung der Sammlung. Was im Archiv bewahrt oder über Restitutionsverfahren und antiquarische Wiederbeschaffung zusammengefügt wird, ist in der Regel ein Kunstzustand aus den (soweit möglich rekonstruierten) Beständen unterschiedlicher Entwicklungsabschnitte. Die als Teil einer Autor:innenbibliothek archivierte Nachlassbibliothek ist ein wesentlich komplexeres Gebilde, als es die Vorstellung des von einem Menschen zurückbleibenden Bücherbesitzes zunächst implizieren mag.<sup>10</sup>

Die Frage nach der Korpusbildung der Nachlassbibliothek rüttelt unweigerlich an der Idee einer Einzelperson, welche als Bestandsbildner die Büchersammlung zu verantworten hat. Die Zusammensetzung des erhaltenen Bestands ist das Ergebnis der unterschiedlichsten personellen oder institutionellen Faktoren, die vor und nach dem Tod Thomas Manns zusammenwirk(t)en. Sich dem zu nähern, erfordert die Analyse des »Aktantennetzes im Umfeld des empirischen Autors« und die »Platzierung des Autors im kulturellen Feld«, für welche Dirk Niefanger den Begriff des »Autor-Labels« vorschlägt.<sup>11</sup> Bücher und andere mediale Einheiten ge-

9 Vgl. zum Niederschlag dieser Einsicht in der Bibliotheksforschung Wolfgang Adam: Bibliotheksforschung als literaturwissenschaftliche Disziplin, in: Literaturwissenschaft und Bibliotheken, hg. von Stefan Alker-Windbichler und Achim Hölter, 2015, S. 67–92, hier S. 70.

10 Vgl. zur Geschichte der Nachlassbibliothek Thomas Manns Jaspers: (Frau) Thomas Manns Bibliothek?; zur Zusammensetzung der Nachlassbibliothek auch Gabi Hollender, Marc von Moos, Thomas Sprecher: Die Nachlassbibliothek, in: Im Geiste der Genauigkeit. Das Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich 1956–2006, hg. von Thomas Sprecher, 2006, S. 349–361, hier S. 349. Die Konstruktion einer »Autorenbibliothek« vereinigt heterogenes Material, indem sie Einheiten verschiedener Provenienz, Funktion und Materialität – Bücher, Briefe, Notizkonvolute usw. – einander gleichstellt. Das Konzept »Autorenbibliothek« homogenisiert damit auch das Sprechen und Denken über diese »Bücher« im Nachlass.

11 Dirk Niefanger: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer), in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, 2002, S. 521–539, hier S. 539. Mit Blick auf das Werk fasst Alexander Honold prägnant die diesbezüglichen Ergebnisse der jüngeren Mann-Forschung zusammen: Hinter dem »Autor-und-Werk-Signifikanten »Thomas Mann« steht ein »in-

langten nicht nur als eigene Anschaffungen Manns, sondern auch als Geschenke, mehr oder minder erwünschte Widmungsexemplare oder als Eigentum von Angehörigen und freundschaftlich verbundenen Menschen in den Bestand. Was davon nach seinem Tod ins Archiv gegeben wurde, entschieden letztendlich seine Hinterbliebenen. Rückkäufe, Schenkungen und Zufallsfunde kamen nach der Archivierung des Nachlasses hinzu, ebenso wirkten im Lauf der Jahrzehnte unterschiedliche Zugehörigkeitskriterien in der Praxis, so dass der Bibliothek mitunter auch aus kontingenten Gründen Buchexemplare zugeschlagen wurden.<sup>12</sup>

Arbeitet man mit dieser Bibliothek, wandelt sich ein als produktives Individuum gedachter Autor immer mehr zur kollektiven Autorinstanz, während dagegen die Bibliothek selbst die Spuren eines Eigenlebens zeigt, das über den Zeitpunkt ihrer Archivierung längst fort dauert. Darin stammen die Lesespuren im engeren Sinn – stiftliche<sup>13</sup> An- und Unterstreichungen, weitere stiftliche Textmarkierungen, Marginalien – zum einen von verschiedenen Händen; das zeigen Handschriften oder Datierungen und der unterschiedliche Duktus von An- und Unterstreichungen deutlich. Sie sind zum anderen Effekte unterschiedlicher Lesemodi und bewegen sich in dem von Magnus Wieland aufgezeigten Spektrum von nicht-rezeptiv über aktiv-, selektiv- und possessiv-rezeptiv bis hin zu pro-

stitutionell, ökonomisch und medienästhetisch ausgeklügeltes Produktionssystem« (Alexander Honold: Goethe im Kontrapunkt. Autorschafts-Konzepte bei Thomas Mann, in: Goethe um 1900, hg. von Claude Haas, Johannes Steizinger, Daniel Weidner und Nicolas Berg, 2017, S. 271–288, hier S. 273 [Anm. 4]); mit Verweisen auf Stefan Börnchen, Claudia Liebrand (Hg.): Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, 2008; Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich, Gerhard Lauer (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, 2009; Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, 2012; Alexander Honold, Niels Werber (Hg.): Deconstructing Thomas Mann, 2012.

12 Wie komplex eine solche Korpusentwicklung verlaufen kann, zeichnet beispielhaft Stefan Höppner für die (proto)typische ›Autorenbibliothek‹ Johann Wolfgang von Goethes nach, vgl. Stefan Höppner: Goethes Bibliothek. Eine Sammlung und ihre Geschichte, 2022, S. 35–250.

13 Bamert führt den Begriff der Stiftlichkeit ein, um nicht-schriftliche Stiftspuren kategorisieren zu können. Er problematisiert und präzisiert auch den Begriff der Lesespur, wie ich ihn hier verwende (Manuel Bamert: Stifte am Werk. Phänomenologie, Epistemologie und Poetologie von Lesespuren am Beispiel der Nachlassbibliothek Thomas Manns, 2021, S. 66–73).

duktiv- und kreativ-rezeptiv.<sup>14</sup> Auf der Schwelle von Rezeption zu Produktion stehend,<sup>15</sup> stiften sie zwischen gedrucktem Fremdtext und handschriftlichem Eigentext eine Textstufe hybrider Urheber- und je nach Sichtweise Autorschaft.

Mögen auch Unsicherheiten bezüglich der Provenienz einzelner Bücher respektive der Urheberschaft individueller Lesespuren bestehen, so zeigt Thomas Manns Bibliothek selbst ein charakteristisches Gesicht: Die Lesespuren der Einzelbände, die bislang verschiedenen Detailstudien als ergiebige Grundlage hypertextueller Argumentationen dienten,<sup>16</sup> scheinen im Zusammenhang betrachtet ein Markierungsmuster von immer wieder gleichen Themenbündeln zu bilden, das mit den Schwerpunkten in Manns Werk korreliert. Diese, von der Forschung hinlänglich beschrieben,<sup>17</sup> umfassen beispielsweise das Ringen um den Künstlerbegriff, den Kurzschluss von Kunst und Krankheit, den Komplex um Geschlecht und Sexualität, die Idee des Deutschen und dessen Positionierung im europäischen Kontext, und immer wieder die Vorstellung des ›großen Manns‹ als Repräsentant, oft in der Figur Goethes als des deutschen ›National-schriftstellers‹.

- 14 Magnus Wieland: Materialität des Lesens. Zur Topographie von Annotations-spuren in Autorenbibliotheken, in: Autorenbibliotheken. Erschließung, Re-konstruktion, Wissensordnung, hg. von Michael Knoche, 2015, S. 147–173, hier S. 159–172. Wieland entwickelt seine Typologie verschiedener Annotati-onsmodi »materiell-deskriptiv« »zwischen zwei extremen Polen mit jeweils Marginalien, die inhaltlich einen weitgehend autonomen Status aufweisen. Der eine Pol markiert die Marginalie, die das Buch lediglich als arbiträren Schriftträger benützt und gar nichts mit dem Inhalt zu tun hat; der andere Pol markiert die Marginalie, die sich gedanklich bereits wieder so stark vom Inhalt löst, weil sie ausgehend von der Lektüre eigene Gedanken ausformuliert« (ebd., S. 158).
- 15 Das hält Davide Giuriato schon für schriftliche Lesespuren fest, vgl. Davide Giuriato: Prolegomena zur Marginalie, in: »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, hg. von dems., Martin Stingelin und Sandro Zanetti, 2008, S. 177–198, hier S. 179.
- 16 Vgl. insbesondere zur *Joseph*-Tetralogie die Studie von Elisabeth Galvan: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns »Joseph«-Roman, 1996; zu Manns Goethe-Imago Hinrich Siefken: Thomas Mann. Goethe – »Ideal der Deutschheit«. Wiederholte Spiegelungen 1893–1949, 1981; weiter z. B. Franziska Stürmer: »Leverkühn der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte«. Thomas Manns *Doktor Faustus* und die Shakespeare-Biographie von Frank Harris, 2014.
- 17 Vgl. für entsprechende Handbuchartikel z. B. Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2015.

So besteht die Bibliothek als Entität, obwohl ihr Zusammenhalt nicht von einem lesenden und schreibenden Einzelsubjekt als alleinigem Bestandsbildner der Bücher- und Mediensammlung und ihrer Lesespuren gewährleistet wird. Erkennbar ist das auf verschiedenen materiellen und immateriellen Ebenen, die sich genau dort berühren, wo Bleistiftgraphit auf Papierfaser haften bleibt: Die in den *Büchern* enthaltenen *Texte* und damit die *Diskurse*, an denen diese Texte teilhaben, verfugen sich entlang der *Lesespuren* und setzen sich zu einem sinnhaften Splitterbild zusammen. Die Bibliothek manifestiert damit das, was Roland Barthes ein »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«<sup>18</sup> nannte, und zur gleichen Zeit Julia Kristeva ein »Mosaik von Zitaten«.<sup>19</sup> Wie literaturtheoretisch aus dem Text, verabschiedet sich hier das autonom sammelnde, zitierende und schaffende Subjekt aus der nachgelassenen Sammlung.

Wer also mit einer Materialsammlung wie der erhaltenen Bibliothek eine:r Autor:in arbeitet, sieht sich, unabhängig von den eigenen disziplinären Prämissen, mit der ›Zusammengestelltheit‹ des Untersuchungskorpus konfrontiert. »Stell-Werk«<sup>20</sup> heißt dieses bei Magnus Wieland, »Werk zweiter Ordnung«<sup>21</sup> bei Dirk Werle: Gemeint ist das aus Beiträgen anderer Autorschaft ›gesammelte Werk‹, dem, so möchte ich argumentieren, komplementär und analog strukturiert das ›Gesamtwerk‹ oder – wie es noch auszuführen gilt – vielleicht treffender der weiter gefasste, auch

18 Roland Barthes: Der Tod des Autors [Original 1967], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, 2016, S. 185–193, hier S. 190.

19 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [Original 1967], in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II, hg. von Jens Ihwe, 1972, S. 345–375, hier S. 348. Dirk Werle öffnet diese literaturwissenschaftliche Perspektive auf das Material: »Die Kontexte, die hier bereitgestellt werden, sind von besonderer Art. Weder handelt es sich um reine Intertexte, insofern, wie bereits gesagt, die Bibliothek in erster Linie Bücher und nicht Texte enthält, noch handelt es sich um Aspekte des extratextuellen Kontexts im genauen Sinne, denn die Bücher enthalten ja Texte, die sich intertextuell mit den vom jeweiligen Autor verfassten Texten in Beziehung setzen lassen« (vgl. Dirk Werle: Autorschaft und Bibliothek. Literaturtheoretische Perspektiven, in: *Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren*, hg. von Stefan Höppner, Caroline Jessen, Jörn Münkner und Ulrike Trenkmann, 2018, S. 23–34, hier S. 31).

20 Magnus Wieland: Stell-Werk: Literatur im Bücherregal, in: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* 30/31, 2010, S. 27–33.

21 Werle: Autorschaft und Bibliothek, S. 30.

nichtliterarische Texte wie Briefe und Tagebücher umfassende ›Gesamtext‹<sup>22</sup> eine:r Autor:in gegenübersteht.

Die Arbeit mit der Bibliothek muss den literaturwissenschaftlichen Blick unweigerlich für die ›Zusammengeschriebenheit‹ ihres Komplements schärfen: In Thomas Manns Fall überrascht es längst nicht mehr, dass viele der im weiten Sinn intertextuellen »Zitate« seines Gesamtwerks auch in der Nachlassbibliothek zu finden sind.<sup>23</sup> Doch sind – mit Gérard Genettes Terminus – konkrete Hypotexte von Manns Werken offensichtlich nur zu Teilen in der Nachlassbibliothek erhalten; sei es, weil die Buchexemplare, die sie enthielten, das Korpus auf die eine oder andere Weise wieder verlassen, oder aber, weil sie nie dort gestanden haben.

Die Autor:innenbibliothek als Grundlage literarischen Schreibens ist etwas anderes als die nachgelassene, auch mehr als ein Maximalstand der Privatbibliothek zu Lebzeiten eine:r Schriftsteller:in – so viel belegen in der Forschungslandschaft Einzelunternehmungen implizit immer wieder, von den ersten Katalogisierungsanläufen der Nachlassbibliothek Goethes<sup>24</sup> bis hin zu heutigen Digitalisierungs- und Rekonstruktionsprojekten der Büchersammlungen verschiedener Autor:innen.<sup>25</sup> In sie gehen die ›reale‹ und die ›virtuelle‹ Bibliothek ein,<sup>26</sup> die sich darin überschneiden und, spätestens wenn man die zeitliche Achse mitbedenkt, letztlich kaum mehr scharf voneinander unterscheiden lassen. Die von Daniel Ferrer geprägten Termini behalte ich für meine Ausführungen bei. Sie erzeugen zwar eine kategorielle Überlappung, können aber genau damit die mate-

22 Eine Definition folgt unter »Begriffe, Korpus und Inhalt«.

23 Vgl. Bernd Hamacher: Intertextualität/Intermedialität, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 349–352, hier S. 349. Den Begriff des Zitats fasse ich weiter als Genette und meine nicht nur die als Ergebnis einer »wohldefinierte[n] literarische[n] Praxis« strikt identische, angeführte und als solche ausgewiesene Wiederholung einer Wortfolge aus einem anderen Text (Genette: Palimpseste, S. 18–20).

24 Höppner: Goethes Bibliothek, S. 35–250.

25 Vgl. als Beispiele: Beckett Digital Library (<https://www.beckettarchive.org/library/home/welcome>); Goethe Digital (<https://vfr.mww-forschung.de/web/goethedigital>); James Joyce Digital Library (<https://www.uantwerpen.be/en/research-groups/centre-for-manuscript-genetics/projects/joyce-digital-library/>); Ludwig Tiecks Bibliothek (<https://tieck-bibliothek.univie.ac.at/>); Nietzsche's Private Library on the Web (<https://anr.fr/Project-ANR-15-FRAL-0001>); alle abgerufen am 24. Juli 2023.

26 Daniel Ferrer: Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 30/31, 2010, S. 15–18.

riell vorliegenden und die in der Vergangenheit stattgehabten Lektüren benennen. Aus beiden, der realen und der virtuellen Bibliothek, stammen die Zitate, die sich im Gesamtwerk zum »Mosaik« zusammenfügen.

Auf Bündelung durch eine Autorinstanz oder -funktion, wie sie seit Michel Foucaults Antwort auf Barthes das Korpus der Primärtexte zusammenhält und die dafür an den geographischen, politischen, gesellschaftlichen, individual- und sozialpsychologischen Ort einer empirischen Person gebunden ist, können weder die Autor:innenbibliothek noch das Gesamtwerk verzichten. Und was Carlos Spoerhase dargelegt hat, dass nämlich ›Werk‹ und ›Autor‹ einander bedingen<sup>27</sup> und die beiden Begriffe nur in Abhängigkeit voneinander anwendbar sind, gilt auch für die Autorinstanz und den in der Bibliothek materialisierten Sammlungs-›Text‹: Sie konstituieren sich gegenseitig. In der Autor:innenbibliothek ist genau wie im Gesamttext das Abbild der Poetologie einer Autorinstanz zu finden.

Zu untersuchen sehe ich grob drei – vereinfachend als diskret gedachte – Textstufen, nämlich Hypotexte in der realen und der virtuellen Bibliothek,<sup>28</sup> deren textuell verstandene *Lektüren* im Sinn von Manuel Bamerts *Text'* (›Text strich‹),<sup>29</sup> und Manns Texte, die ihrerseits als Hypertexte, damit zugleich als potentielle Hypotexte wieder in die doppelte – reale und virtuelle – Bibliothek gelangen. So geraten die Prozessualität des Schreibens, die Lese- und Schreibinstanzen sowie die Person Thomas Mann in den Beispielanaysen an den Rand des Blickfelds, ohne es je ganz zu verlassen. Im Zentrum der Analyse stehen immer die Texte selbst.<sup>30</sup>

27 Vgl., auch mit Bezug auf die Kontroverse Foucault/Barthes und das Werk als »textuelle[s] Korrelat des Autors«, Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: *Scientia Poetica* 11, 2007, S. 276–344, hier S. 280 f.; 296–301; Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spoerhase: Zur Gegenwart des Werks, in: *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, hg. von dens., 2019, S. 3–26, hier S. 4 f.

28 Vgl. Kapitel 1.1.1. Untersuchungsgegenstand ist der geschriebene Text als eine prinzipiell immaterielle Entität, die sich im Materialtext eines Buchobjekts oder versatzstückweise in den Elementen eines Hypertexts zeigen kann.

29 Bamert bezeichnet als *Text'* den neuen (materiellen) Text, der entsteht, wenn ein bestehender Materialtext annotiert wird (vgl. Bamert: *Stifte am Werk*, S. 258–266). Eine genauere Definition der beiden Begriffe *Lektüre* und *Text'* folgt unter »Begriffe, Korpus und Inhalt«.

30 Wenn ich in der Rede über ihren Inhalt die untersuchten Texte rhetorisch personifiziere, sie also quasi für sich selbst sprechen, dann hat das mit dem Autorschaftskonzept (vgl. 1.1.2) zu tun. Vgl. zur Kritik an der Verlagerung der Autorfunktion in den Text, mit der Foucault auf Barthes' *Tod des Autors*

Betrachtet man beide Korpora, Bibliothek und Gesamttext, mit- und nebeneinander, wird deutlich, wie durchlässig sie für einander sind. Es werden Spuren ihres zirkulären, in der Chronologie betrachtet eigentlich spiraligen Austauschs sichtbar: als stiftliche Leseuren und Textentwürfe in der Bibliothek und als aus der Bibliothek stammende morphologische, diskursive, narrative Elemente – ›Splitter‹ – im Gesamttext.<sup>31</sup>

## Splitterpoetologie zwischen Frühwerk und *Joseph in Ägypten*

Von der Bibliothek auf die Seite von Manns Werk wechselnd, gilt ein Fokus der Studie dem dritten Band der *Joseph*-Tetralogie, und zwar aus werkgeschichtlichen, biographischen, materiellen und inhaltlichen Gründen: *Joseph in Ägypten* erschien 1936 und entstand als erster von Manns Erzähltexten fast vollständig im Exil, das für Mann Anfang 1933 auf einer Vortragsreise begann.<sup>32</sup> Das Thema des Romans beinhaltet gemäß der biblischen Vorlage bereits von seiner Konzeption an die Problematik des Exils und der Bewahrung innerer Identität und Integrität fernab der Heimat. Doch stand, als Mann sich an die Verschriftlichung setzte, noch keineswegs fest oder auch nur zur Debatte, dass er Deutschland tatsächlich verlassen würde. Das Werk, ursprünglich als Roman *über* ein Exil

reagiert, Britta Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?« – Über ›schwache‹ und ›starke‹ Autorschaften, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, 2002, S. 479–500, hier S. 486.

31 Letztlich, wäre von hier aus weiterzudenken, gehen die beiden Korpora in Textstufen multipler Autorschaft ineinander über, vgl. Martina Schönbächler: Marginalien in der digitalen Edition. Bemerkungen zu Text und Autorschaft am Beispiel von Thomas Manns Nachlassbibliothek, in: editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft 37, 2023, S. 12–27; dies.: Das Korpus der Autor\*in: Die ›Autorenbibliothek‹ als Ort des Stoffwechsels, in: Ressource »Schriftträger«. Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit, hg. von Martin Bartelmus, Yashar Mo-hagheghi und Sergej Rickenbacher, 2023, S. 211–225.

32 Im Februar 1933 brach Mann zu der Reise auf, von der er nicht mehr nach München zurückkehrte und die im September 1933 mit seiner Ansiedelung in Zürich endete. An *Joseph in Ägypten* arbeitete er vom Juli 1932 bis im August 1936. Vgl. zu *Lotte in Weimar* als erstem Exilroman Friedhelm Marx: *Lotte in Weimar* (1939), in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 58–66, hier S. 62.

begonnen, entwickelte sich gerade deswegen umso mehr zu einem »Exilroman«. <sup>33</sup> Um die biographische Verwerfung zu verarbeiten und abzubilden, die es für Mann bedeutete, Deutschland zurückzulassen, bot die Geschichte Josephs in Ägypten eine ideale Grundlage von im durchaus technischen Sinn tragischer Ironie. *Joseph in Ägypten* markiert werkgeschichtlich eine tiefe Zäsur sowohl innerhalb der Tetralogie als auch des Gesamtwerks. Die Umsiedelung bedeutete zudem eine nicht zu unterschätzende Disruption für die materiellen Grundlagen der Textgenese: Große Teile der Bibliothek blieben in München zurück. *Joseph in Ägypten* ist also gleich in mehrfachem Sinn ein Exil- oder vielleicht präziser ein Exilierungsroman und verdient als solcher besondere Aufmerksamkeit. <sup>34</sup>

Im Romantext fallen allerdings gerade nicht die Brüche, sondern die Kontinuitäten auf. Die Forschung widmete sich bislang der sogenannten »Heimsuchung« von Potiphars Frau Mut-em-enet, deren kontrolliert-zölibatäre Lebensweise ihrer erwachenden sexuellen Leidenschaft nicht standhalten kann. Dieses Narrativ stellt Mut-em-enet vermeintlich in ein Kontinuum von Manns Männerfiguren, angefangen prominent bei Johannes Friedemann aus einer der frühesten Novellen, *Der kleine Herr Friedemann* (1897). <sup>35</sup> Als Figur in ihrem Setting gleicht sie jedoch, das wird zu sehen sein, in vielerlei Hinsicht verblüffend genau ausgerechnet dessen »Heimsucherin« Gerda von Rinnlingen. Mit ihr teilt sie viele Merkmale der anderen frühen Frauenfiguren, aber auch einiges mit beispielsweise Diane Houpflé aus dem fragmentarisch gebliebenen letzten Roman *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) oder Rosalie von Tümmeler aus *Die Betrogene* (1953).

Damit solche Kontinuitäten im *Joseph*-Roman sichtbar werden, muss also auch auf der Seite des Primärtextkorpus das Gesamtwerk oder der begrifflich weiter gefasste Gesamttext des Autors in den Blick genommen werden. Dort beginnt sich ein zum Diskursmosaik in der Bibliothek analoges Bild zu zeigen: Textuelle Elemente heterogener Art (Lexeme, Se-

33 Jan Assmann, Dieter Borchmeyer, Stephan Stachorski: Joseph und seine Brüder II. Joseph in Ägypten. Joseph der Ernährer. Kommentar, 2018 (GKFA 8.2), S. 55.

34 Dagegen sieht Hermann Kurzke trotz »turbulent[er]« politischer Entwicklung 1933 »keinen nennenswerten Einschnitt« für das »dichterische Werk« (Hermann Kurzke: Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, 2010, S. 258).

35 Einen Überblick gibt Stephan Stachorski: Heimsuchung, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 302–303.

manteme, Figurenarrangements u. a.) fügen sich zu Clustern – Motivkomplexen<sup>36</sup> –, die immer wieder zu erkennen sind.

Die Effekte dieser Eigenheit von Manns Schreiben sind der Forschung keineswegs entgangen. Viele ihrer Aspekte sind in der Fachliteratur behandelt – bemerkenswert oft anhand von Manns eigenen Begriffen und damit in der Nachfolge des Selbstbeobachters Thomas Mann. Konzepte wie die ›Montage‹<sup>37</sup> oder das ›höhere Abschreiben‹<sup>38</sup> befassen sich eigentlich mit der Transtextualität von Manns Texten, und die von Mann ebenfalls selbst vorgeschlagene Technik des ›Leitmotivs‹ wurde sowohl innerhalb der einzelnen Erzähltexte als auch textübergreifend beschrieben. Typologien der ›heimgesuchten‹ und gerade in den frühen Novellen auch gesellschaftlich prekär situierten Künstler- und Außenseiterfiguren gibt es zahlreich; ihnen entlang sind mitunter auch die Frauenfiguren als Femmes fatales respektive fragiles kategorisiert.

Was die Forschung in Manns Texten als ›Leitmotiv‹ identifiziert, lässt sich auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner bringen: Das Leitmotiv ist eine sinntragende Einheit, die innerhalb des Texts installiert und wiederholt wird und eine gewisse Verwandtschaft mit dem literarischen Symbol aufweist.<sup>39</sup> Diesen allerdings sehr weit gefassten Begriff grenzt Johannes Odendahl auf eine operable theoretische Bedeutungsschärfe ein. Er leitet dazu die literarische Leitmotivik systematisch aus der Musiktheorie, insbesondere aus der musikalischen Leitmotivik Richard Wagners her, um einen bündigen Katalog von Kriterien für die spezifische Technik in

36 Siehe zur Erläuterung des Konzepts 1.3.1.

37 Hans Wysling: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns *Erwähltem*, in: Euphorion 57, 1963, S. 157–198; die Mann-Forschung versteht unter ›Montage‹ eine hypertextuelle Arbeitsweise und nicht lediglich die Verfung von zwei Textstücken; ausführlicher geht Kapitel 1.2.1 darauf ein. Vgl. auch Franziska Stürmer: Zitat und Montage, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 344–345.

38 Hans Rudolf Vaget: Vom ›höheren Abschreiben‹. Thomas Mann, der Erzähler, in: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004, hg. von Thomas Sprecher, 2005, S. 15–31.

39 Vgl. zu Manns eigener Einführung des Leitmotivs Børge Kristiansen: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur, in: Thomas Mann Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, 2001, S. 823–835, hier S. 829; für einen Forschungsüberblick siehe Johannes Odendahl: Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann, 2008, S. 143.

Manns Texten zu formulieren. Er charakterisiert das Leitmotiv bei Mann als ein »bilaterales, sprachähnliches Zeichen mit einer Ausdrucks- und einer Inhaltsseite«, das seine »werkimmanente, werkspezifische Bedeutsamkeit« im Akt der »Bedeutungsaufladung« erhält, »wobei der Zeichen Ausdruck einem bestimmten Kontext zugeordnet und umgekehrt mit dem werkimmanenten Zeicheninhalt verbunden wird«.40 So mit Bedeutung versehen, lässt sich das Leitmotiv innerhalb des Texts mit anderen Leitmotiven kombinieren und erlaubt es dem »Verfasser«, das erzählte Geschehen »implizit [zu] kommentieren«.41

Manns Leitmotivtechnik ist nicht nur ein »intratextuelles (bzw. zumindest werkinernes)« Stilmittel.42 Um des Effekts eines, wie Mann selbst es an Wagners »musikalische[m] Dichtertum« benennt, »Beziehungszauber[s]«43 innerhalb des Gesamtwerks willen setzt er auch »einzeltextübergreifende Selbstzitate«.44 Konzis fasst Stephan Brössel ein aktuelles Forschungsverständnis:

Im Falle literarischer Leitmotive handelt es sich [...] um einzelne Lexeme oder Phrasen, die im Zuge ihres erstmaligen Erscheinens im Text semantisch einer Figur oder Figurenkonstellation, einer Situation, einem Raum oder anderen (narrativen) Elementen zugeordnet und infolgedessen wiederholt und variiert werden und symbolisch über sich hinausweisen.45

Abzugrenzen sind sie gegen formelhafte Wiederholungen wie das in Manns Texten oftverwendete »Epitheton ornans«, denen das Moment der textspezifischen Bedeutungsaufladung fehlt, die also die Signifikat-Seite des Zeichens unbesetzt lassen; auch ist nicht jedes (literarische) Symbol

40 Ebd., S. 196, 174.

41 Ebd., S. 174.

42 Stürmer: Zitat und Montage, S. 344.

43 Thomas Mann: Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen«, in: Reden und Aufsätze I, 1974 (GW IX), S. 502–527, hier S. 520.

44 Stürmer: Zitat und Montage, S. 344. Vgl. auch z. B. Helmut Koopmann: Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns, 1988, S. 4.

45 Stephan Brössel: Leitmotiv, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 317–319, hier S. 318. Im Allgemeinen ist das Leitmotiv bei Mann an Lexeme gebunden, die aber auch über Synonyme aufgerufen werden können, ohne explizit genannt zu werden. Odendahl nennt aus *Doktor Faustus* das Beispiel »Karmesin« für das Leitmotiv »rot« (Odendahl: Literarisches Musizieren, S. 193).

ein Leitmotiv.<sup>46</sup> Ebenso zu differenzieren ist das Auftauchen ganzer Bedeutungskomplexe, die lediglich die Inhaltsseite der Zeichenhaftigkeit abdecken (›Tod‹, ›Krankheit‹, das ›Dämonische‹).<sup>47</sup> Grundsätzlich bestimmt Odendahl die Leitmotivik als eine absichtsvoll eingesetzte Kunsttechnik, die poetische Textkohäsion schafft, der Erzählung eine zusätzliche symbolische Bedeutungsebene verleiht sowie prinzipiell (gesamt-)textimmanent funktioniert.

Solche Charakteristika von Manns Texten wurden bislang weitgehend separat untersucht.<sup>48</sup> Insbesondere ›Leitmotivik‹ und ›Montage‹-Technik scheinen jedoch zwei Funktionsweisen derselben Mechanik zu sein: Während das eine die Wiederholung derselben Textoberflächenelemente im Syntagma des Gesamttexts beschreibt, begreift das andere deren transtextuelle Herkunft. In Begriffen der Zeichentheorie heißt das: An Textoberfläche heftet sich Text-›Bedeutung‹ (oder zumindest diskursives Zitat), ganz wie Signifikat an Signifikant. Textuelle Elemente transportieren einzeln oder als Cluster etwas, was man als diskursive Versatzstücke verstehen kann. Das *Textmotiv*<sup>49</sup> wird daher in meiner Betrachtung einen Zitatbegriff weitestgehend ersetzen; es ›zitiert‹ sehr ähnlich einen (sprachlichen) Kontext mit, wie Kristeva es mit Bezug auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität beschreibt.<sup>50</sup> Als Einflussforschung in einem engeren Sinn kann dieser Zugang nicht gelten; »strenge methodische

46 Denn als solches müsste es im Text beweglich sein und in verschiedener Kombination auftreten. Das Haus der Familie Buddenbrook, so Odendahls Beispiel, kann also zwar symbolische Bedeutung, aber keine leitmotivische Funktion haben (ebd., S. 195). Odendahl setzt seine eigene hier der Begriffsverwendung Helmut Koopmanns entgegen, vgl. Helmut Koopmann: Die Entwicklung des »intellektualen Romans« bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von »Buddenbrooks«, »Königliche Hoheit« und »Der Zauberberg«, 1980, S. 61.

47 Odendahl schlägt dafür den Begriff des ›Motivs‹ vor (Odendahl: Literarisches Musizieren, S. 196).

48 »Leitmotiv und Zitat« dienen gemäß Børge Kristiansens älterem Handbuchartikel zwar beide dem Ausdruck von »Unzuverlässigkeit« empirischer Wirklichkeitsdarstellung, doch sieht Kristiansen sie nicht in der unmittelbaren Verbindung, die ich vorschlagen möchte (Kristiansen: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann, S. 833); bei Blödorn und Marx im *Thomas Mann Handbuch* 2015 erhalten dann *Zitat und Montage* sowie *Leitmotiv* zwei separate Einträge.

49 Genaueres dazu in 1.3.1.

50 Das »literarische Wort« – oder Textmotiv – ist polyvalent, »nicht ein Punkt (nicht ein feststehender Sinn)«, sondern »eine Überlagerung von Text-Ebenen« (Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 346; Hv. i. O).

Unterscheidungen wie etwa zwischen Intertextualitätsforschung und Diskursanalyse« wären daher »wenig hilfreich«. <sup>51</sup> Er führt vielmehr dahin, dass Interdiskursivität zur Angelegenheit der Poetologie wird: Poetologische Analyse bedeutet »systematische Auseinandersetzung mit Dichtung einerseits und [...] Beschäftigung mit der Gemachtheit sozialer Wirklichkeit andererseits«. <sup>52</sup>

Aus dieser Perspektive ist es möglich, ganze Texte und Textkorpora nach Roman Jakobsons poetischer Sprachfunktion zu beschreiben. Grob gesagt erscheinen deren beide Prinzipien – Selektion und Kombination – in der Mann-Philologie bislang unter den so noch nicht definierten Begriffen: auf der (textchronologisch-horizontalen) Achse die ›Leitmotivik‹; auf der (intertextuell-vertikalen) Achse die ›Montage‹.

Die poetische Sprachfunktion bestimmt Jakobson als Projektion des Äquivalenzprinzips von der vertikalen Achse der Selektion auf die horizontale Achse der Kombination. <sup>53</sup> Diese Grundregel lässt sich aus dem semantisch und morphologisch kleinstteiligen Gedichtvers auf den Gesamttext einer Autorinstanz ausweiten. Hier wie dort lautet die Frage: Was wird aus welchem Paradigma ausgewählt, und wie wird es kombiniert? Sammlungen von in mindestens einem Aspekt äquivalenten Elementen, aus denen einzelne ausgelesen und im Text kombiniert sind, können kategorial sehr unterschiedlich angelegt sein. Selektionsparadigmen bilden im Zusammenhang meiner Studie beispielsweise einzelne Hypotexte (ein ägyptologischer Bibliotheksband voller historischer Fakten), diskursive Kataloge von Geschlechterstereotypen (informiert aus einschlägigen Texten), oder auch der bisherige Gesamttext des Autors (Manns Texte sind durchzogen von Selbstzitatzen aus Werken, Tagebüchern usw.).

51 Bernd Hamacher: Hat sich der Vorhang »zu einem sehr neuen Stück« gehoben? Zum Innovationsanspruch der jüngsten Thomas-Mann-Forschung, in: Mann\_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns, hg. von Julian Reidy und Ariane Totzke, 2019, S. 13–27, hier S. 22. Vgl. zum – insbesondere im Zug von Korpusdigitalisierungen aktualisierten – Konflikt zwischen Einfluss- und Intertextualitätsforschung Dirk Van Hulle: The Intertextual Condition, in: The New Joyce Studies, hg. von Catherine Flynn, 2022, S. 123–137.

52 Armen Avanesian, Jan Niklas Howe: Einleitung, in: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, hg. von Armen Avanesian, Jan Niklas Howe und Rüdiger Campe, 2014, S. 7–13, hier S. 7 f.

53 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Bd. 1, hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, 2007/2008, S. 155–216, hier S. 170.

Von Hypotexten im exakten Sinn kann nur in spezifischen Fällen die Rede sein. Zudem impliziert die transtextuelle Sichtweise mitunter eine Nähe zur Autorintentionalität, wie sie auch die Definitionen der Leitmotivtechnik teilweise explizit mitenthalten. Mit Blick auf die Mann-Forschung stellt Bernd Hamacher fest, dass lange mit einem nach Genette »strukturalistische[n] Theoriedesign« von Intertextualität gearbeitet wurde, das nicht dekonstruktivistisch ausgerichtet, sondern »auf die Rekonstruktion vom Autor markierter Typen von Inter- bzw. Transtextualität fokussiert« ist.<sup>54</sup> Weder ist es jedoch mein Ziel, mich auf bewusst eingesetzte Techniken zu beschränken, noch die »intertextuelle Fundsache«, mit Moritz Baßler gesprochen, zum »integralen Bestandteil einer vereinheitlichenden hermeneutischen Paraphrase« zu machen.<sup>55</sup> Wo eine Öffnung sinnvoll ist, verlasse ich daher auf der *intertextuell*-vertikalen Achse Genettes Terminologie zugunsten eines umfassenderen Begriffs, bezogen bei den frühen poststrukturalistischen Theorien. Denn von der in Genettes Hypertextualität inhärenten Chronologie abgesehen geht es auch um die Synchronizität von Texten, die den einen mit dem anderen über die »gemeinsame[] Teilhabe an einer literarischen Kultur mit bestimmten dominanten Diskursen« in Verbindung setzt.<sup>56</sup> Solche Teilhabe aktualisiert sich im Lektüreakt – des lesenden Autors sowie de:r forschenden Beobachter:in von doppelter Bibliothek und Gesamttext. Die Notwendigkeit unterschiedlicher Begrifflichkeiten zeigt also ein methodologisches Problem von inter- oder transtextuellen Untersuchungen allgemein; nämlich die Schwierigkeit, zwischen der Intertextualität auf der Produktions- und auf der Rezeptionsebene zu trennen.<sup>57</sup>

Anderweitig wird die Diachronie relevant. An *Joseph in Ägypten* arbeitete Mann über mehrere Jahre, unter sich ständig und stark verändernden persönlichen und politischen Umständen. Dass er den Text, soweit belegt, fast ohne spätere Eingriffe von vorn bis hinten niederschrieb, ist als Annahme zwar mit dem Caveat behaftet, dass eine Auswertung des Verlagsarchivs diesen aktuellen Forschungsstand noch erweitern könnte. Im Fall

54 Hamacher: Hat sich der Vorhang »zu einem sehr neuen Stück« gehoben?, S. 22. Vgl. Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, S. 348.

55 Moritz Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank*, in: *Deconstructing Thomas Mann*, hg. von Alexander Honold und Niels Werber, 2012, S. 15–27, hier S. 18. Vgl. die Gegenüberstellung von Quellenkritik und Intertextualität bei Dirk Van Hulle: *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*, 2022, S. 85.

56 Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität, S. 20.

57 Vgl. Van Hulle: *The Intertextual Condition*.

datierbarer Texte und Textpassagen lassen sich Bedeutungsverschiebungen aber auch unter diesem Vorbehalt mit dem Entstehungskontext parallel lesen. Die einzelnen Stadien der Textgenese und ihr jeweiliger Kontext lebensweltlicher sowie textueller Art (zur gleichen Zeit geschriebene Tagebücher, Briefe, Essays usw.) stehen so ebenfalls in einem synchronen Bezug, der wiederum Jakobsons vertikaler Achse entspricht. Das Neuarrangement von Motivkomplexen und Narrativen von Text zu Text ist dagegen diachron, also auf der horizontalen Achse zu beobachten.

Als nützlich für mein Verständnis des autorfunktional gebündelten Ineinandergreifens von Bibliothek und Gesamttext wird sich die Metapher des Kaleidoskops erweisen, die Diachronie und Synchronie sowie Beobachtungen der Form mit Erkenntnissen des Inhalts verbindet. Damit steht sie für eine Poetologie, die im Mindesten die obengenannten Zugänge der Mann-Forschung in sich zu vereinigen vermag und deren Relevanz im besten Fall über Manns Textkorpus hinaus in die Literaturtheorie reicht. Sie zu diskutieren heißt, zu reflektieren, was der Romantext *Joseph in Ägypten* selbst schon auf den Punkt bringt. Denn von der Regel, dass die Forschung Manns Selbstbeobachtung reproduziert, bildet die Kaleidoskop-Metapher keine Ausnahme:

Wiederkehr ist Abwandlung, und wie im Guckrohr ein immer gleicher Bestand an farbigen Splittern in immer wechselnde Schauordnungen fällt, so bringt das spielende Leben aus dem Selben und Gleichen das immer Neue hervor, die Sohnes-Sternfigur aus denselben Teilchen, aus welchen der Lebensstern des Vaters sich bildete. Die Guckunterhaltung ist lehrreich; denn in wie andere Ordnungen werden dem Sohne die Splitter und Steinchen sich fügen, die Jaakobs Lebensschaubild ergaben, – um wieviel reicher, verwickelter, aber auch schlimmer werden sie fallen! Er ist ein späterer, heiklerer »Fall«, dieser Joseph, ein Sohnesfall, leichter und witziger wohl als der des Vaters, aber auch schwieriger, schmerzlicher, interessanter, und kaum sind die einfachen Gründungen und Muster des väterlichen Vor-Lebens wiederzuerkennen in der Gestalt, worin sie wiederkehren in seinem. Was wird zum Beispiel darin aus dem Rahel-Gedanken und -Vorbild werden, der holden und klassischen Lebens-Grundfigur, – welch eine vertrackte und lebensgefährliche Arabeske!<sup>58</sup>

58 Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder II. Joseph in Ägypten. Joseph der Ernährer*, 2018 (GKFA 8.1), S. 854 f.

## Begriffe, Korpus und Inhalt

Statt von Poetik zu sprechen, verwende ich den damit oft austauschbar gebräuchlichen Begriff der *Poetologie* – aufgrund seiner der Morphologie geschuldeten Mehrdeutigkeit als ›Lehre von der Dichtkunst‹ und zugleich ›vom Dichter‹.<sup>59</sup> Beziehen soll er sich erstens auf die in Manns Texten selbst explizit dargelegte Autorpoetik; zweitens auf die tatsächliche Machart der Texte, mithin die ihnen immanente Poetik; und drittens im Austausch von Bibliothek und Gesamttext auch auf die Autorinstanz selbst. Dabei geht es mir weniger um die theoretische Auseinandersetzung mit Autorschaft und Trans- oder Intertextualität als um einen Versuch methodischer Wechselseitigkeit: Das splitterpoetologische Modell von Bibliothek und Autorschaft ermöglicht philologische und diskursanalytische Einsichten, während umgekehrt das Modell erst anhand der inhaltlichen Untersuchung zu gewinnen ist. Die beiden Fragen nach dem Wie und dem Was beinhalten lediglich zwei Perspektiven auf denselben Sachverhalt und lassen sich grundsätzlich nicht voneinander losgelöst stellen. Die intertextuelle Analyse anhand der realen und der virtuellen Bibliothek ist damit immer zugleich auch eine poetologische und umgekehrt.

Soll ein ›Gerda-Komplex poetologisch-diskursanalytisch beobachtet werden, muss sich das Primärtextkorpus der Untersuchung grundsätzlich an der Diachronie ausrichten. Dafür den Begriff des *Gesamttexts* einzuführen, ist insofern sinnvoll, als dieser es erlaubt, das Korpus wesentlich über das ›Werk‹ hinaus zu erweitern. *Text* meint hier ähnlich zum »Idealtext«, wie ihn Johnny Kondrup definiert, eine »immaterielle Entität«, die in der »Beziehung« ihrer »Zeichen zueinander« besteht und »sich mehr oder weniger verzerrt in einem oder mehreren Realtexten ›inkarniert«.<sup>60</sup> Realtexte sind die konkreten, aber ebenfalls immateriellen Zeichenfolgen

59 Der Begriff der *Poetologie* ist in Abgrenzung von der normativen Konnotation gebildet, die der *Poetik* als Lehre der Dichtkunst eignet (vgl. Stephan Lieske: Poetik, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von Ansgar Nünning, 2008, S. 577–579). Wilfried Barner verruft den Neologismus zwar als »ein morphologisch hybrides und sachlogisch fehllleitendes Lexem«, das nach den Regeln der deutschen Wortbildung *nicht* auch die ›immanente Poetik‹ bezeichne, die ebenfalls unter diesem Begriff verhandelt wird (Wilfried Barner: Poetologie? Ein Zwischenruf, in: Scientia Poetica 9, 2005, S. 389–399, hier S. 398, 389). Dessen ungeachtet ist der Poetologiebegriff literaturtheoretisch – je nach Zugang – als Synonym oder Differenzterminus zur Poetik fest verbucht.

60 Johnny Kondrup: Text und Werk – zwei Begriffe auf dem Prüfstand, in: editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft 27, 2013, S. 1–14, hier S. 2.

unterschiedlicher Drucke oder Abschriften. Sie manifestieren sich im Materialtext, der im Fall von Büchern in der zeichenförmigen Drucker-schwärze auf den Papierseiten besteht.<sup>61</sup> Kondrups editionsphilologische Definition erlaubt es allerdings nicht, »von einem Gedicht, einem Roman, einer Novelle als von einem Text zu sprechen«, weil diese in verschiedenen Varianten oder › Fassungen‹ und daher als unterschiedliche Idealtex-te vorliegen können.<sup>62</sup> Er schlägt hierfür einen Werkbegriff vor, der sich für meine Untersuchung nicht eignet. Für deren Vorgehen ist es gerade zentral, zwischen ›Texten‹ oder ›Textfassungen‹, den Vor-, Zwischen- und Parallelstufen von Novellen, Romanen und Essays und den-jenigen von Briefen, Tagebüchern und Notizen oder gar den *Lektüren* (s. u.) Manns nicht kategoriell zu unterscheiden, obwohl sie im Grad ihrer Vergesellschaftung und damit ihrer Werkförmigkeit variieren.

Dass Text- und Werkbegriff einander nicht ersetzen können, argu-mentieren Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase.<sup>63</sup> Sie schlagen vor, das ›Werk‹ nicht als Ergebnis eines intimen Schreibprozesses oder eine »mehr oder weniger ›fixierte‹ Schriftlichkeit, sondern als eine ›vergesellschaftete‹ Textualität« zu verstehen:

Werkförmig werden Texte also erst, wenn sie in kollektive Kommuni-kationskreisläufe eingespeist werden und in die kulturellen Institutionen einer mehr oder weniger kollaborativ arbeitenden Kultur Eingang fin-den. Der Werkbegriff ist also ein Konzept, das nicht nur abstrakt auf einen bestimmten literaturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand verweist, sondern vielmehr ein Konzept, das auf ein komplexes Gefüge an sozialen Institutionen, Interaktionspraktiken und Verhaltensnor-men verweist, die überhaupt erst Werkförmigkeit ermöglichen.<sup>64</sup>

Damit ist der Begriff über seine Verwendung in unterschiedlichen Praxis-feldern (literaturwissenschaftlichen, editorischen, juristischen) von einem ontologischen Textbegriff abgegrenzt. Die Frage lautet nicht mehr, »was das Werk eigentlich und überhaupt sei, sondern wo das Werk gebraucht wird und welche Funktionen es dort übernimmt.«<sup>65</sup> In einer Studie über

61 Erst eine Abweichung in der Zeichenfolge, ein Satzfehler beispielsweise, nicht aber eine Abschrift oder Umschrift in ein anderes Zeichensystem ergibt dem-nach einen neuen (Real-)Text.

62 Kondrup: Text und Werk, S. 3.

63 Danneberg, Gilbert, Spoerhase: Zur Gegenwart des Werks, S. 4; vgl. Spoer-hase: Was ist ein Werk?, S. 290–296.

64 Danneberg, Gilbert, Spoerhase: Zur Gegenwart des Werks, S. 19.

65 Ebd., S. 24.

den Werkbegriff, seine Verwendung und seine Theoretisierung in der literaturwissenschaftlichen Praxis bezeichnet Spoerhase diejenigen »Teile der textuellen ›Überlieferung‹«, die sich durch ihre Werkförmigkeit auszeichnen, als »Opus«, während er den »Werkausgaben als Editionstypen, die tendenziell alle ›Opera‹ eines Autors inkorporieren«, den Begriff des »Œuvre« vorbehält.<sup>66</sup> Als *Werk* oder *Einzelwerk* benenne ich für meine Zwecke in Anlehnung an diese Überlegungen das ›Opus‹, anhand der von Spoerhase vorgeschlagenen Kriterien von »Titel, Veröffentlichung, Autorabsicht oder Geschlossenheit«.<sup>67</sup> Der Begriff deckt sich problemlos mit dem intuitiv-impliziten Gebrauch vieler literaturwissenschaftlicher Studien. *Gesamtwerk* meint entsprechend die Summe dieser Werke (Opera) zusammen.

Der *Gesamtext* soll alles beinhalten, was von einer Autorinstanz überliefert oder (potentiell) rekonstruierbar ist und in einem textlinguistischen Sinn Textgestalt hat. Er ist die Summe aller wie oben definierten Texte, unabhängig von ihrer jeweiligen Zuordnung zu einer Textsorte. Je nach Textbegriff kann sich der Gesamtext mit Spoerhases »Überlieferung« als der »Gesamtheit aller textuellen Überbleibsel« eines Autors decken.<sup>68</sup> Dazu gehören in meinem Sinn explizit auch Entwürfe, Notizen und Marginalien, sowie die Lektüren (s. u.) von Texten Dritter.<sup>69</sup> Ein solcher Begriff von Gesamtext macht es möglich, das Korpus wesentlich über das Gesamtwerk hinaus festzulegen. Er transzendiert die Werkförmigkeit und erlaubt es, Gattungsgrenzen sowie die Unterscheidung zwischen fiktionalen und faktualen Texten letztlich aufzulösen.<sup>70</sup> Um die Entwicklung von Motivkomplexen und Denkfiguren von Text zu Text

66 Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 286.

67 Ebd., S. 289.

68 Ebd., S. 286.

69 ›Gesamtext‹ ist so irgendwo zwischen Spoerhases ›Patrimonium‹, womit er Überlieferung und Nachlass meint, und ›Text‹ angesiedelt, vgl. ebd., S. 289: »Die schriftliche ›Überlieferung‹ eines Autors ist noch nicht der von ihm produzierte ›Text‹. Erst die Festlegung der Zeichenreihenfolge in einer verbindlichen Leseordnung (›Verfestigung‹ durch ›Linearisierung‹) läßt die schriftliche Überlieferung den Status eines Textes gewinnen. [...] Ausgehend von diesem Explikationsvorschlag würden ›Entwürfe‹ oder ›Projekte‹ als Überlieferung, deren Zustand vom Autor nicht ›fixiert‹ wurde, noch keinen Textstatus erreichen; ›Privates‹ wie Briefe, Tagebuchaufzeichnungen oder Merkzettel würden als Texte, deren ›Veröffentlichung‹ nicht vorgesehen war, dagegen keinen Werkstatus erhalten.«

70 Spoerhase zeigt, dass die literaturwissenschaftliche Interpretationspraxis vom Werkstatus eines Texts oder Textkorpus abhängt (ebd., S. 300–313).

aufzuzeigen, ist es unumgänglich, private und für Lesende intendierte, literarische und essayistische, publizierte und unpublizierte Texte, Briefe, Notizen und Tagebücher gleichwertig nebeneinanderzulegen und in ihren Bezügen zueinander darzustellen. Gattungsgrenzen sowie die kategorischen Unterscheidungen zwischen Fiktionalität und Faktualität verlieren auch insofern ihre Relevanz, als eine Novelle, ein Essay und ein Brief nach denselben poetologischen Prinzipien aufgebaut sein können.

Wie eng Textsorten- und Werkkonzepte vom Begriff der Autorschaft abhängen – und umgekehrt –, zeigt beispielhaft die Autorschaft von Briefen. Hat Michel Foucault Privatbriefen einen »Schreiber«, nicht aber einen »Autor« zugestanden, so wirft Alexander Košenina daran anknüpfend zurecht die Frage nach der Unterscheidung oder dem Übergang zwischen frühen ›Schreiberbriefen‹ und »reiferen Autorenbriefen« und ihrer »Zugehörigkeit zum literarischen Œuvre« auf.<sup>71</sup> Tagebuchartig<sup>72</sup> verfasste Briefe verlassen vielleicht nie die Schublade de:r Schreiber:in oder werden vertraulich als Privatbriefe versandt. Als Teil von Geschäftskorrespondenzen, als offene Briefe an Personen des öffentlichen Lebens gerichtet, nehmen sie an Spoerhases Kriterien von »Titel, Veröffentlichung, Autorabsicht oder Geschlossenheit« gemessen an Werkförmigkeit zu, bis sie als Briefsammlungen in Buchform erscheinen und letztlich wie oder als literarische Texte rezipiert werden. Oder aber sie bilden im Vornherein schon textuelle Vorstufen späterer literarischer Werke.

Die Frage nach dem Werkstatus kann den Blick für die Machart von Texten verstellen. Für meine Studie gebe ich daher die Unterteilung des Textkorpus in diskrete Textsorten mit – potentiell – binärem Werkstatus auf, wenn sie auch für Untersuchungen der Literarizität ihre Berechtigung hat.<sup>73</sup> Während Kondrups Textbegriff im Fall von Notizen, Briefen und Tagebüchern also unproblematisch genug ist, bezieht sich *Text* gemäß des literatur- und nicht editionswissenschaftlichen Anspruchs meiner Analyse im Folgenden zusätzlich auch auf ›werkförmigere‹ textuelle

71 Alexander Košenina: »Der wahre Brief ist seiner Natur nach poetisch«. Vom Briefschreiber zum Autor – am Beispiel Hofmannsthals, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, 2002, S. 241–257, hier S. 242–247; vgl. für Manns unterschiedliche Konzeptualisierung der eigenen Briefe auch Veget: Vom »höheren Abschreiben«, S. 15.

72 Für Tagebücher selbst lassen sich analoge Überlegungen wie für Briefe anstellen.

73 Sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch; zur Literarizität vgl. Tilmann Köppe, Simone Winko (Hg.): Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung, 2013, S. 32 f.

Erzeugnisse wie Novellen und Romane, die in der Fassung von Werkausgaben vorliegen.

Als *Text'* definiert Bamert den neuen Text, der entsteht, wenn eine Leseinstanz ihre Lesespuren in einem meistens, aber nicht zwingend gedruckten Ausgangstext hinterlässt. Der Drucktext wird durch die Lesespuren modifiziert und ließe sich – in Kondrups Terminologie – als neuer Realtext eines bisweilen neuen Idealtexts begreifen. Je nachdem, ob die Lesespuren von gleicher Autorschaft sind wie der im vorliegenden Materialtext materialisierte Idealtext (autograph), oder ein fremder Text (allograph) annotiert wurde, ist der so entstandene neue Real- und zugleich Idealtext (*Text'*) auch einer anderen (multiplen) Autorinstanz zuzuordnen.<sup>74</sup> Bamert selbst unterscheidet allerdings nicht zwischen einem Material- und einem Real- oder gar Idealtext, in seinem Textverständnis hat Text und also auch Text' immer eine materielle Komponente. Ich bezeichne daher je nach Verwendung Text' und den darin verwirklichten Idealtext als *Lektüre*. Wenn der Autor Thomas Mann Johann Wolfgang von Goethes *Dichtung und Wahrheit* allograph oder auch den eigenen *Zauberberg* autograph ›mit dem Bleistift liest‹, dann sind die so entstandenen neuen Texte also Manns Lektüren der beiden Ausgangstexte.<sup>75</sup> Doch materialisiert sich nicht jeder Lektüreakt auf dem Papier; von hier aus weitergedacht konstituieren ›immaterielle Lesespuren‹ (s. u.) quasi einen ›Text'‹, auf den sich physisch nicht zugreifen lässt.<sup>76</sup>

Angesichts des Gesamttexts liegt auf der Hand, dass eine abschließende Beobachtung des ›Gerda‹-Komplexes ohne Korpusbeschränkung quantitativ nicht zu bewältigen wäre, was dem Zweck des Unterfangens jedoch keinen Abbruch tut. Die Idee ist es, qualitative Thesen in einigen griffi-

74 Zur Auto- und Allographie von Marginalien vgl. Claudine Moulin: Endozentrik und Exozentrik. Marginalien und andere sekundäre Eintragungen in Autorenbibliotheken, in: Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren, hg. von Stefan Höppner, Caroline Jessen, Jörn Münker und Ulrike Trenkmann, 2018, S. 227–240, hier S. 234. Vgl. weiterführende Überlegungen zu Bamerts *Text'* bei Schönbacher: Marginalien in der digitalen Edition.

75 Vgl. zum Modus von Manns Lektüre ›mit dem Bleistift‹ Bamert: Stifte am Werk, S. 191–196; dort mit Verweisen auf diverse Tagebucheinträge.

76 Gespeichert ist dieser allerdings (zunächst) auch physisch, im Gehirn der Leser:innen, was tief in die Gebiete von Neurophysiologie und Kognitionswissenschaft führt. Ins Frageinteresse rücken damit seine Bindung an konkrete Individuen und seine zeitliche Stabilität; ebenso sein in der Forschungsperspektive zwingend (re-)konstruktiver Charakter.

gen Beispielen zu illustrieren und mit jedem weiteren zu plausibilisieren; um Falsifikation kann es in einer solchen Argumentation nicht gehen.

Inhaltlich steht im Zentrum der Studie der dritte Band der *Joseph*-Tetralogie, *Joseph in Ägypten* (1936), aus dem einfachen Grund, dass all meine Beobachtungen von dort ausgehen und dorthin zurückführen. Sie stützen sich auf ausgewählte Erzählungen des Frühwerks, namentlich vor allen *Gefallen* (1894), *Der kleine Herr Friedemann* (1897), *Der Bajazzo* (1897) und *Luischen* (1900). Von den Texten einer frühen bis mittleren Schaffensphase werden *Fiorenza* (1905), *Königliche Hoheit* (1909) und *Der Tod in Venedig* (1912) gestreift. Dazu kommen noch Essays und Vorträge, insbesondere *Gedanken im Kriege* (1914) und *On myself* (1940), auch Radioansprachen, Tagebücher und Briefe. Nicht berücksichtigen kann ich *Der Zauberberg* (1924) und *Unordnung und frühes Leid* (1925), die sich für Anschlussstudien unbedingt lohnen würden.<sup>77</sup> Im Spätwerk gälte mein Ausblick vor allem Manns letzter Novelle *Die Betrogene* (1953) und den spät entstandenen Passagen der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), die sich hier beide auch nicht im Untersuchungskorpus unterbringen lassen. Auf *Doktor Faustus* (1947) ist immerhin ein Seitenblick möglich.

Diese Auswahl ist insofern zu hinterfragen, als sie sich auf die edierten Texte und auf der Seite der Nachlassbibliothek größtenteils auf die digitalisierten Einheiten beschränkt. Das geschieht zum Teil aus Praktikabilitätsgründen und schließt einiges an Materialien und Exzerpten aus; ein Umstand, der als eine Auswirkung der Digitalisierung auf die Forschungspraxis mitreflektiert werden sollte. Immerhin sei dazu angemerkt, dass die Edition und Digitalisierung von Primärtexten und Bibliothekskorpus neue Perspektiven des Distant Readings eröffnet, indem sie die Buchgrenzen in der Bibliothek aufhebt und diese als ein Gesamtkorpus – als Sammlungs-›Text‹ – lesbar macht. In dieser Perspektivierung marginalisiert sie notwendig die nichterschlossenen Texte. Für mein Vorgehen ist das insofern unproblematisch, als mir die Arbeit im Digitalisierungsprojekt einen Überblick über die physischen Nachlassbände und die Gesamtheit der Marginalien erlaubte und davon abgesehen die Studie selbst als exemplarisch angelegt ist. Der Gefahr einer ›Entzeitlichung‹ der Texte, die ihre ausschließliche Wahrnehmung im Rahmen der Gesamterkaufgabe

77 Vgl. zu *Unordnung und frühes Leid* Martina Schönbachler: Franz Seitz' *Unordnung und frühes Leid* – re-vidiert, in: Thomas Mann produktiv rezipiert. Zum Fortleben von Autor und Werk, hg. von Anke Jaspers und Nicole Matern [im Druck].

bergen würde,<sup>78</sup> entgeht indessen schon mein Frageinteresse, indem es die Chronologie grundlegend miteinbezieht.

Kapitel 1 gibt zugleich die Basis und bereits eine Synthese der Studie. Darin ist über Methodik, materielle und theoretische Hintergründe sowie die über Thomas Manns Werk hinausgehenden poetologischen Einsichten der Studie etwas zu erfahren, von denen die Analysen in den Folgekapiteln informiert sind. Es ist so angelegt, dass seine einzelnen Teile oder auch das gesamte Kapitel von Leser:innen, die sich vor allem für die inhaltliche Textanalyse und deren diskursanalytische Ergebnisse interessieren, übersprungen werden können. 1.1 enthält eine Beschreibung der Bibliothek: als reales Konvolut mit seinen Eigenheiten; als theoretisches Konzept mit seinen Unschärfen; und als Komplement von Manns Gesamttext, das dessen ›Zusammengeschriebenheit‹ sowohl inhaltlich entspricht, als auch in den Lesespuren das gegenderte Konzept von Autorschaft aufweist, welches in Manns Texten als Idee androgynen Dichtertums auftaucht. Darauf folgt in 1.2 die Herleitung und Erläuterung der poetologischen Grundlage der Untersuchung. Als Modell für Autorschaft ist das Kaleidoskop zugleich Ergebnis meiner Analyse des Materials und strukturiert umgekehrt insbesondere die Detaillektüren in Kapitel 2 und 3. Zum einen hilft es, das textuelle Korpus eine:r Autor:in und die Autor:innenbibliothek zusammenzudenken, und zwar beide in der Synchronie ihrer Intertextualität sowie in der Diachronie ihrer Korpusentwicklung. Zum anderen soll es auch polar gegeneinanderstehende Konzeptionen von Autorschaft miteinander vermitteln: die Vorstellungen eines planvoll schaffenden Individuums und die Autorlosigkeit im intertextuellen Raum. Autorschaft erscheint so in der Ambivalenz zwischen autonom handelndem menschlichen Subjekt und sich verselbständigender Materialsammlung.

Kapitel 2 macht die Probe aufs Exempel, ob und wie sich die Herkunft von Textmotiven und die Zusammensetzung von Motivkomplexen aus Lektüren ergeben, die in der realen Bibliothek eingesehen und in der virtuellen rekonstruiert werden können. Dazu ist zunächst Kapitel 2.1 der realen Bibliothek eingeräumt, wo sich die für meine Betrachtung wichtigen Fugenlinien zwischen motivischen und konzeptuellen ›Splittern‹ anhand einiger Lesespuren exemplarisch aufzeigen lassen. Es soll meinen Zugang zum Material veranschaulichen und zugleich den Hintergrund entfalten, vor dem ich meine Überlegungen entwickle; die Androgynie von ›Künstlertum‹ und die Aneignung des ›großen Mannes‹ in Manns

78 Spöerhase: Was ist ein Werk?, S. 319 f.

Poetologie sowie deren Produktion und Reproduktion im Material der Bibliothek.

Die Risiken mitbedacht, die die Digitalisierung mit sich bringt, ermöglicht sie doch methodisch neue Zugriffe, indem sie Wissensorganisation und -aneignung grundsätzlich umfunktioniert.<sup>79</sup> Im Fall meiner Studie ergeben sich aus den *Distant Readings* – Wortmaterialsuchen in den Volltexten – sowohl von Werk, Bibliothek und Marginalien wieder Ansatzpunkte für analog längst erprobte Vorgehensweisen. Das zeigen die *Close Readings* in Kapitel 2.2, wo es darum geht, den ›Gerda‹-Komplex intratextuell in den frühen Erzählungen Manns auszuarbeiten und intertextuell in seinem Entstehungskontext sichtbar zu machen. Konkret geht es um Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* (1818) und Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870), die beide in der Mann-Forschung bislang nur am Rand Beachtung gefunden haben.<sup>80</sup> Die Komponenten des ›Gerda‹-Komplexes abschließend zu determinieren, wäre im gegebenen Theorierahmen jedoch weder möglich noch sinnvoll. Statt »Sinnbegrenzung (*clôture*)« soll ›Gerdas‹ Umriss einen Beitrag zur »Sinnöffnung« leisten.<sup>81</sup>

Kapitel 3 ist der Frage gewidmet, welchem Wandel der Komplex im Spätwerk unterliegt, oder anders gesagt, welche neuen Muster sich daraus ergeben. Ein *Close Reading* zeigt in Kapitel 3.1.1 zunächst seine erneute Ausprägung in *Joseph in Ägypten*. Die anschließende Beobachtung in Kapitel 3.1.2 ist von der These geleitet, dass im Lauf der Romanhandlung die beiden zentralen Figuren, Joseph und Mut-em-enet, einen Rollentausch vollziehen. Vor dem Hintergrund des Geschlechterdiskurses im Frühwerk und Manns Selbstidentifikation mit Goethe im Spätwerk rückt damit ein bislang blinder Fleck der Forschung ins Bild: nämlich eine Umkonnotierung des vielbesprochenen Narrativs der ›Heimsuchung‹, die mit dessen ebenfalls noch nicht hinterfragtem Wechsel von den Männerfiguren im Frühwerk auf die Frauenfiguren im Spätwerk einhergeht.

Es zeigt sich, dass der Roman mit den frühen Erzählungen in enger Beziehung steht und sich dieser Rollentausch auf der Kontrastfolie der früheren Texte besonders deutlich hervorhebt. Der Romanepisode um

79 Vgl. Bernhard J. Dotzler: Literaturwissenschaftliche Mediologie der Bibliothek, in: Literaturwissenschaft und Bibliotheken, hg. von Stefan Alker-Windbichler und Achim Hölter, 2015, S. 49–65, hier S. 62–65; vgl. auch Jaspers: Digitalisierung als epistemische Praxis, S. 136.

80 Vgl. dazu die beiden Überblicke in den Kapiteln 2.2.2 und 2.2.3.

81 Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität, S. 18; Hv. i. O.

Mut-em-enet ›unterliegt‹ als Hypotext *Der kleine Herr Friedemann*: Die Novelle bildet das Palimpsest, das mit Josephs Aufstieg an Potiphars Hof und Mut-em-enets geschlechtlicher ›Heimsuchung‹ überschrieben ist, und wird mittels dieser Überschreibung gleichsam zurückgenommen oder entschärft. Was *Der kleine Herr Friedemann* als Skript an männlicher, sexueller, schriftstellerischer, gesellschaftlicher Versagensangst mitführt, wird in einer chiasmischen Neucodierung überwunden. Die Frage auf textanalytischer Ebene lautet hier: Auf welche Weise überkreuzen sich die Trajektorien der beiden Figuren und wie ist diese Überkreuzung im Kontext des weiteren Werks zu lesen?

Kapitel 3.2 verfolgt einen zweiten Chiasmus. Dieser betrifft das Mannsche Narrativ der ›Heimsuchung‹, das *On myself* zum »Grundmotiv« des »Gesamtwerks« erklärt und das unbestritten von den frühesten Erzählungen an ein prominentes oder womöglich das wichtigste Ordnungsmuster für die Figuration von individualistischen Konflikten – ›Künstler‹-, Außenseiter-, Versager-Geschichten – darstellt. Die Frage, *was* genau hier von Mann und auch der Forschung in diesen Status erhoben ist, gehe ich mittels einer Relektüre der Texte und Briefe seit der Zeit des Ersten Weltkriegs nach. Zu beobachten ist, dass eigentlich von drei unterschiedlichen Narrativvarianten die Rede ist, die mit ihrer späten Benennung in *Joseph in Ägypten* (von *On myself* nur zitiert) austauschbar werden. Nationales Kollektiv und repräsentatives Individuum wechseln unter dem terminologischen Schirm der ›Heimsuchung‹ die Plätze: Handelten die frühen Erzählungen mittels zweier Motivkomplexe ›Gerda‹ und ›Friedemann‹ vom individuellen ›Einbruch der Leidenschaft‹ in die wohlgeordnete Lebensordnung einer individuellen ›Künstler‹-Figur, so erzählt *Joseph in Ägypten* nur scheinbar die gleiche Geschichte noch einmal.

Diese Entwicklung mittels einiger Kontextlektüren zu interpretieren, unternimmt schließlich Kapitel 3.3, wo zeitgenössische Faschismustheorie und Johann Jakob Bachofens Kulturstufenmodell die diskursiven Anschlüsse liefern. Der Geschlechterwechsel des Grundmotivs, so zeigt sich, rettet ein männlich-repräsentatives Individuum vor der ›Heimsuchung‹ durch den Faschismus, ohne dass die deutsche Gesamtheit durch die Beschwörung eines ›anderen‹ Deutschland aufgegeben würde. – Oder eben doch, denn die Integration des ›guten‹ und des ›bösen‹ Deutschland erfolgt mittels des alten Musters der Polarisierung des *einen* und des *anderen* Geschlechts.

# I Poetologie in der Bibliothek

## I.1 Grundlagen der Autor:innenbibliothek

### I.1.1 Reale und virtuelle Bibliothek

Thomas Manns ›Handbibliothek‹ zum *Joseph*-Roman hat innerhalb des Korpus der Nachlassbibliothek im Thomas-Mann-Archiv einen gewissen Sonderstatus. Geschuldet ist dieser unter anderem der Überlieferung mehrerer Literaturlisten, anhand derer die Zusammensetzung der in der Nachlassbibliothek erhaltenen Bände beurteilt wird. Allerdings sind gerade die Aufzählungen, die Mann zur »bereitwillig[en] Auskunft« über die Quellen der Tetralogie im Nachhinein selbst erstellte,<sup>1</sup> hinsichtlich ihrer Vollständigkeit mit Vorsicht zu bewerten, denn auch an anderer Stelle hat Mann nachweislich gerade die wichtigsten seiner Einflüsse gern verschwiegen.<sup>2</sup> Gegenüber dem Literaturwissenschaftler Eberhard Hilscher verkündete er auf dessen Nachfrage am 8. September 1953 gar brieflich:

Was besonders die Hilfswerke zum »Joseph« angeht, so ist die kleine Bibliothek einschlägiger Werke mythologischen, ägyptologischen, orientalistischen Inhalts, die sich damals zusammenfand, aufgelöst und zerstoßen, und ich weiß kaum noch etwas davon zu nennen[.]<sup>3</sup>

Seine verschiedenen Auskünfte scheinen dabei nach Kriterien unter anderem der Respektabilität der beigezogenen Quellenliteratur selektiv gewesen zu sein. Ein Vergleich seiner Quellenangaben schon nur mit den Bearbeitungsspuren in den erhaltenen Bibliotheksbänden zeigt,<sup>4</sup> dass in

- 1 Eine Zusammenstellung von Manns eigenen Auflistungen geben Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder II. Kommentar*, S. 98–100.
- 2 Vgl. z. B. für den verschwiegenen Einfluss von Albert Bielschowskys zwei Bänden über *Goethe. Sein Leben und seine Werke* (1905) auf Manns Goethe-Essays Yahya Elsägh: Einleitung, in: *Thomas Mann: Goethe*, hg. von dems. und Hanspeter Affolter, 2019, S. 7–58, hier S. 37 f.; für Felix A. Theilhabers *Goethe. Sexus und Eros* (1929) als unterschlagene Hauptinspiration für *Lotte in Weimar* vgl. ders.: *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen*, 2004, S. 316–325.
- 3 Brief vom 8. Oktober 1953 an Eberhard Hilscher, zitiert nach Eberhard Hilscher: *Thomas Mann. Leben und Werk*, 1965, S. 197 f.; Mann gibt zunächst Auskunft über einige Titel und wiegelt dann ab: »Ich weiß vom Joseph und wie er zustande kam fast nichts mehr.«
- 4 Bearbeitungsspuren sind in gleich zwei identischen erhaltenen Exemplaren zu finden; TMA-Signaturen: 2417, 2417A.

Manns Auflistungen beispielsweise Dmitri Mereschkowskij's Band über *Die Geheimnisse des Ostens* trotz seiner erwiesenermaßen »fundamentalen Bedeutung« für die *Joseph-Tetralogie* fehlt.<sup>5</sup> Vielleicht jedoch gerade deswegen: »Offenbar«, so vermutet jedenfalls der Kommentar der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (GKFA), »war er [Thomas Mann] sich der fehlenden wissenschaftlichen Seriosität dieser [in seinen Materialmappen] unter ›Mystisches‹ verbuchten Quelle bewusst.«<sup>6</sup> Getrost darf man also annehmen, dass Mann bei der Preisgabe seiner Vorlagen und -bilder auf die Wahrung seiner öffentlichen und halböffentlichen Persona bedacht war.

Zusammen mit brieflichen Äußerungen aus der Zeit belegt eine Skizze des Bibliotheksstands in der ersten gemeinsam mit seiner Ehefrau bezogenen Münchener Wohnung bereits seine Wertung von gewisser Literatur, die er gleichwohl besaß und in seiner Bücherwand verzeichnete: »Schund«.<sup>7</sup> Darüber, was da 1905 unter diesem Rubrum auf Fußbodentiefe im Regal gestanden haben mag, ist leider nur zu spekulieren. Denn nicht nur bleibt unklar, welche Bände in der Exilierung verloren gingen oder nach der Enteignung durch das nationalsozialistische Regime nicht restituiert wurden, sondern Mann selbst bewies bei all seinen Umzügen, dass er nur wenig Sentimentalität kannte, wenn es darum ging, Bücher zu entsorgen. Dass er sich außerdem nicht scheute, gerade frühe Aufzeichnungen, Zeit- und – extrapoliert man aus der Art, wie er seine erhaltenen Tage- und Notizbücher führte – auch Lektürezeugnisse mutwillig zu vernichten, zeigt seine Verfahrensweise mit »alte[n] Tagebücher[n]«, die er im Mai 1945 verbrannte.<sup>8</sup>

Von Manns also einesteils lückenhaften, andernteils filtrierte Selbstzeugnissen abgesehen ist im Archiv aber auch eine Bücherliste aus der

5 Jan Assmann, Dieter Borchmeyer, Stephan Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph. Kommentar*, 2018 (GKFA 7.2), S. 100.

6 Ebd.

7 Vgl. den Brief vom 22. Dezember 1903 an Samuel Fischer, Hedwig Fischer, Dierk Rodewald (Hg.): *Briefwechsel mit Autoren*, 1989, S. 404; eine Abbildung der Skizze ist zu finden bei Hans Wysling (Hg.): *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, 1994, S. 176 f.

8 Eintrag vom 21. Mai 1945, *Thomas Mann: Tagebücher 1944–1946*, 1986, S. 208. »Zumindest dreimal hat sich Thomas Mann – und zwar nicht spontan, sondern in einem Akt bewußter Loslösung – von der Dokumentation einer für ihn abgelebten Zeit getrennt«, das erste Mal schon 1896 (Inge Jens, Walter Jens: *Die Tagebücher*, in: *Thomas Mann Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, 2001, S. 721–741, hier S. 721).

Schreibmaschine von Ida Herz erhalten, die seit 1925 Manns Bücherbestand bibliothekarisch betreute. Als Thomas und Katia Mann 1933 von einer Vortragsreise unerwartet nicht mehr nach Deutschland zurückkehrten und sich am Zürichsee niederließen, bewahrte Herz »71 [...] Bücher und zehn Zeitschriftenhefte« vor der Beschlagnahmung aus der Münchener Villa.<sup>9</sup> Sie sandte sie Mann, der auf die Emigration nicht vorbereitet gewesen war, unter Beilegung dieser Liste in die Schweiz nach. Das »Joseph-Manuskript des 3. Bandes nebst dem Material« und »viel Lektüre« hatte Erika Mann ihrem Vater schon zuvor überbracht.<sup>10</sup> Paradoxiertweise tragen damit gerade die Umstände der Exilierung der Bibliothek, die ihren Gesamtbestand schmerzlich und schwer rekonstruierbar dezimierten, zu einer ziemlich genauen Vorstellung der zu dieser Zeit unentbehrlichen Arbeitsliteratur bei. Denn in jener Bücherlieferung, die auf Manns brieflich belegten Wunsch zustande kam,<sup>11</sup> befanden sich auch wichtige Arbeitsbücher zum *Joseph*-Roman; wobei die Bände I und II der Tetralogie im Juni 1932 zwar noch nicht publiziert, aber bereits abgeschlossen waren. Die von Herz erstellte Liste der aus der Münchener Bibliothek geretteten Bücher muss sich also im Speziellen auf die Arbeit an Band III beziehen, *Joseph in Ägypten*, mit dessen Niederschrift Mann zur Zeit jener denkwürdigen Vortragsreise gerade erst begonnen hatte.

Die in der Thomas-Mann-Forschung neben biographisch orientierten Lektüren sehr traditionelle Quellenphilologie im strengeren Sinn hat die Bände der Nachlassbibliothek punktuell immer wieder und zum Teil ausführlich in Betracht genommen. Gerade die *Joseph*-Tetralogie ist in dieser Hinsicht, das zeigt auch die 2018 erschienene Edition der *GKFA*, sehr gut aufgearbeitet.<sup>12</sup> Dass sich die Forschung bereits früh mit Manns Quellenliteratur für die *Joseph*-Romane befasste,<sup>13</sup> lässt sich auf vier Umstände hauptsächlich zurückführen: Erstens wurden die Bücher dieser innerhalb des Nachlassbestands kleinen »Bibliothek für sich«, die nach

9 Hollender, Moos, Sprecher: Die Nachlassbibliothek, S. 352.

10 Eintrag vom 15. März 1933, Thomas Mann: Tagebücher 1933–1934, 1977, S. 6.

11 Hollender, Moos, Sprecher: Die Nachlassbibliothek, S. 352.

12 Vgl. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I*. Kommentar, S. 97–199. Für einen Überblick der älteren quellenphilologischen Studien vgl. Franka Marquardt: *Erzählte Juden. Untersuchungen zu Thomas Manns Joseph und seine Brüder* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, 2003, S. 79–82.

13 Z. B. Herbert Lehnert: *Thomas Manns Vorstudien zur Josephstetralogie*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 7, 1963, S. 458–520; ders.: *Thomas Manns Josephstudien*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 10, 1966, S. 378–405.

Manns Ausweis »das gesamte mythologisch-orientalistische Material zum ›Joseph‹«<sup>14</sup> enthält, offenkundig bearbeitet. Sie schieben sich daher mit einer attraktiven Fülle von Lesespuren beinahe zwangsläufig in den Fokus einer quellenphilologisch-positivistisch interessierten Literaturwissenschaft.<sup>15</sup> Oder anders gesagt, wo derart offensichtlich viel zu holen ist, wird dementsprechend ausgiebig geforscht. Zweitens sind in den gut 2000 Seiten der Tetralogie, die über einen Zeitraum von mehr als anderthalb Jahrzehnten entstanden sind, Mythen, Märchen, Philosophie- und Biographiebruchstücke, Selbstzitate und historische Fakten zu einer bis dahin bei Mann ungekannten Opulenz auf-›montiert‹, womit die Quellenforschung sowohl auf Seite der erhaltenen Arbeitsmaterialien als auch auf der Textseite ein besonders anregendes Feld vorfindet. Drittens setzte Mann selbst mit der erwähnten Auskunftsfreudigkeit die Forschung – wie so oft und in vielerlei anderer Hinsicht auch<sup>16</sup> – auf die eigene Fährte. Die rein materielle Voraussetzung einer solchen Forschungsrichtung ist viertens aber, dass der *Joseph*-Bestand wie oben angesprochen in der turbulenten Geschichte von Manns Privatbibliothek zu einem erfreulich

- 14 Hollender, Moos, Sprecher: Die Nachlassbibliothek, S. 252, verweisen auf eine Selbstaussage Manns in *Die Entstehung des Doktor Faustus* (Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus, in: Reden und Aufsätze III, 1974 (GW XI), S. 145–301, hier S. 155): »Am Morgen nach diesem Abschluss [von *Das Gesetz*, 14. März 1943] erst räumte ich das gesamte mythologisch-orientalistische Material zum ›Joseph‹, Bilder, Exzerpte, Entwürfe, verpackt zur Seite. Die Bücher, die ich zum Zwecke gelesen, blieben, eine kleine Bibliothek für sich, auf ihren Fächern.« Der Schluss, den Hollender et al. ziehen, dass nämlich »Literatur und Material zum Joseph vollständig erhalten« geblieben seien, ist aber schon mit Blick auf die zitierte Stelle um den Qualifikator ›mythologisch-orientalistisch‹ einzugrenzen. Das schließt, je nach Begriffweite, eine ganze Reihe allein der als solche mit »Einigkeit« identifizierten Quellen aus, vgl. Eckhard Heftrich: *Joseph und seine Brüder*, in: *Thomas Mann Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, 2001, S. 447–474, hier S. 453. Eine detaillierte Aufstellung der belegbaren Parallelektüren Manns während seiner Arbeit an der Tetralogie gibt Bernd-Jürgen Fischer: *Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹*, 2002, S. 43–59.
- 15 Als »besonders groß« schätzt Heftrich die an die Materialfülle gebundene Versuchung ein, die »Arbeit daran zum Selbstzweck« zu machen. Er räumt aber ein, dass »gerade beim *Joseph* die Quellenkenntnis als unverzichtbare Basis zureichender Interpretation evident« sei (Heftrich: *Joseph und seine Brüder*, S. 453).
- 16 Vgl. dazu Bernd Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«. *Thomas Mann und Goethe – Eine lebenslange Auseinandersetzung in neuer Beleuchtung*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 29, 2016, S. 87–100, hier S. 95–100.

großen Teil überdauert hat und als späte, dem Autor wichtige Arbeitsgrundlage einer Untersuchung überhaupt zur Verfügung stand und steht.

Zu bedenken ist, dass das Arbeitskonvolut zum *Joseph* aus teilweise kontingenten Gründen erhalten blieb; unter anderem, weil Mann zum Zeitpunkt seiner Exilierung noch an der Tetralogie arbeitete und sich die Materialien aus diesem rein praktischen Grund nachsenden ließ. Auch folgte nach dem Abschluss von Band IV nur noch ein, in diesem Fall geplanter, großer Umzug, derjenige aus den USA in die Schweiz zurück.<sup>17</sup> Zumindest die Wahrscheinlichkeit, aus logistischen Gründen aussortiert zu werden oder unterwegs verloren zu gehen, lag für die *Joseph*-Bücher daher entsprechend tiefer als für ältere Bestände.<sup>18</sup> In seiner bloßen Erhaltung und Erforschbarkeit liegt also die Gefahr, die Wichtigkeit des *Joseph*-Konvoluts für Mann und dessen Werk gegenüber anderen Arbeitsbüchern und -materialien zu überbewerten. Zugleich lenken die Einzigartigkeit dieses Teilbestands und das Bewusstsein für die darin liegende Trugschlussgefahr aber den Blick auf die Lücken, welche die Nachlassbibliothek aufweist, notgedrungen aufweisen muss.

Solchen Lücken und ihrem Verhältnis zum erhaltenen Bestand beizukommen, bieten sich Daniel Ferrers Begriffe der realen und der virtuellen Bibliothek eine:r Autor:in an, die ich für die Mann-Bibliothek heuristisch übernehme.<sup>19</sup> Ferrer, in seinem eigentlich methodologischen Zugang, spricht im ersten Fall von einem »ensemble de *volumes* ayant appartenu à un auteur, [...] résulte d'une sédimentation historique de diverses stratégies de conservation« und im zweiten von einem »ensemble de références intertextuelles attestées dans les documents de genèse [...], dessi-

17 Dort vorläufig nach Erlenbach und 1954 dann nach Kilchberg. Zur Zusammensetzung und der Geschichte der kalifornischen Bibliothek vgl. Stefan Keppler-Tasaki: Goethe in Kalifornien. Thomas Mann und die Weimarer Ausgabe, in: Goethe-Jahrbuch 136, 2019, S. 199–213, hier S. 199–206.

18 Mitzubedenken ist bei solchen Überlegungen jedoch der schwer berechenbare Faktor von Manns unterschiedlicher Wertschätzung einzelner Bücher, die demgemäß mittransportiert wurden oder nicht. Ob aus dem Münchener Bestand, der nicht auf der Liste von Ida Herz verzeichnet ist, Bücher in den USA zurückgeblieben sind, ist nicht nachzuvollziehen. Von den – je nach Zählung der mehrbändigen – 73 Titeln auf der Liste fehlen heute mindestens 16 im Katalog der Nachlassbibliothek.

19 Daniel Ferrer: Introduction. »Un imperceptible trait de gomme de tragacante ...«, in: Bibliothèques d'écrivains, hg. von Paolo D'Iorio und dems., 2001, S. 7–27, hier S. 15–18; ders.: Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles; vgl. auch Wieland: Materialität des Lesens, S. 154. Für grundlegende Diskussionen über diese Konzepte danke ich Anke Jaspers.

nant en creux un corpus de *titres*«. <sup>20</sup> Dass Ferrers Definition eine zeitliche Dimension zwar implizit enthält, aber nicht explizit mitberücksichtigt, führt in ihrer konkreten Verwendung zu einem Problem der begrifflichen Überlappung. Dabei geht es nicht darum, dass Bände der realen Bibliothek zugleich der virtuellen angehören können und umgekehrt die reale Bibliothek weder alles Gelesene enthält noch zwingend vollständig gelesen wurde – genau diesem Umstand beizukommen dienen die beiden Termini. Sondern es stellt sich die Frage nach der Überschneidung der beiden Konzepte: In welchem Verhältnis sind historische, möglicherweise nicht erhaltene Stände der materiellen Bibliothek und die virtuelle Bibliothek zu sehen? Und was ist diesbezüglich die reale Bibliothek im Unterschied zur Nachlassbibliothek? Überlagern sich in Letzterer verschiedene zeitliche Ausdehnungen der ersten? So wird augenfällig, dass sich die virtuelle und die reale Bibliothek nicht erst in der Praxis, sondern bereits in der Theorie kaum trennscharf voneinander abgrenzen. Beide beinhalten zudem einen Werkbegriff – ›Bände‹ enthält bei Ferrer die reale, ›Titel‹ die virtuelle Bibliothek – dessen Grad von Vergesellschaftung für die Phänomene in meinem Fokus nicht von Belang ist. Dessen ungeachtet und ohne eine exakte Definition der damit bezeichneten Korpora zu erzwingen, sind die Begriffe dennoch gut geeignet, um hier im vorliegenden Fall von materiell verstandenen – *Text'* – und immateriell rekonstruierbaren *Lektüren* in der realen und virtuellen Bibliothek zu sprechen. <sup>21</sup>

Zur heutigen Nachlassbibliothek müssten genaugenommen auch die Exemplare gerechnet werden, die derzeit extern stehen, wie beispielsweise einige der in der Zeit des Nationalsozialismus enteigneten. <sup>22</sup> Zudem enthält sie mehr als den ehemaligen Buchbesitz des Schriftstellers; so viel geht allein aus den Publikationsdaten der Einheiten hervor, die dem Korpus im Thomas-Mann-Archiv zugerechnet sind: Eine geringe Anzahl davon ist erst nach Thomas Manns Tod erschienen. Aus unterschiedlichen Gründen lässt sich die Nachlassbibliothek also der realen Bibliothek

20 Ferrer: *Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles*, S. 15.; Hv. i. O.

21 Van Hulle verwendet die Begriffe der ›extant‹ und der ›virtual library‹. Ersteres meint »all the books from an author's personal library«, die noch vorhanden sind (Van Hulle: *Genetic Criticism*, S. 29). Sie ist mit der ›Nachlassbibliothek‹ also nicht zwingend deckungsgleich; in gewissen Fällen fällt es schwer, zu eruieren, welche der erhaltenen Bücher tatsächlich dazugehören. Van Hulle's ›virtual library‹ umfasst alles, was »can be reconstructed thanks to notes, diaries or letters«, und ist so also enger gefasst als die Sammlung von Lektüren in meinem Sinn; doch öffnet sich auch sie sich in Richtung der aus dem (Gesamt-)Text selbst rekonstruierbaren Transtextualität (vgl. ebd., S. 76–86).

22 Vgl. dazu Jaspers: *Stempel, Schilder, Signaturen*, S. 268.

nicht ohne weiteres gleichsetzen. Da meine konkrete Untersuchung aber exemplarisch bleibt, genügt es für sie, als die reale Bibliothek des Autors Thomas Mann näherungsweise die heute in Zürich erhaltenen Bände zu betrachten. Das sind die rund 4300 Einheiten, die im Rahmen des 2019 abgeschlossenen Digitalisierungsprojekts integral gesichtet wurden.<sup>23</sup>

Wichtiger wird dagegen der Begriff der virtuellen Bibliothek. Darunter verstehe ich in obiger Anlehnung an Ferrer die im Prinzip nicht – zumindest nicht vollständig – rekonstruierbare Gesamtheit aller *Texte* (statt: »titres«), welche Mann zu einem bestimmten Zeitpunkt tatsächlich rezipiert hat. Sie wächst nach dieser Auffassung im Lauf des Leser-Lebens stetig an, schließt Nichtliterarisches von Zeitungen bis Briefkorrespondenzen mit ein und umfasst auch Bücher, die nie Manns Eigentum waren. Je nach Weite des angesetzten Textbegriffs kann sie auch noch wesentlich umfassender gedacht werden.

Auf den Bestand der virtuellen Bibliothek als eine theoretische Größe lässt sich nur aus Hinweisen schließen, die im Idealfall in der Form von Lektürezeugnissen aus Briefen, Tage- und Notizbüchern oder Zeugnissen Dritter zu gewinnen sind. Schwieriger zu interpretieren sind Indizien, die nicht mehr erkenntlich werden lassen, um welche Lektüren es sich tatsächlich gehandelt haben könnte – erinnert sei an jenes 1905 in der Bibliotheksskizze unter »Schund« eingeplante Material. Besonders vexiert hier der Umstand, dass die inhaltlich so abgewerteten Lektüren offenbar wichtig und unentbehrlich genug waren, um ihren Platz in der neu-sortierten Bibliothek behaupten zu können und derart verzeichnet zu werden. Gerade in ihrem Fall gibt es also gute Gründe, anzunehmen, dass sie tatsächlich gelesen wurden.

Nicht ist mit der virtuellen Bibliothek die Rede von einer Rekonstruktion von Manns historischem Buchbesitz, digital oder beispielsweise als Sammlung von Doubletten der Originalexemplare.<sup>24</sup> Die Zusammenstellung von Exemplaren aller Buchausgaben, die Mann einmal besaß oder deren Eigentümer er einmal war, würde zudem auch als solche keinen jemals dagewesenen Zustand reproduzieren, sondern alle historischen Korpusstände zu einer künstlichen Maximalausdehnung aufaddieren. Zu ei-

23 Vgl. zu Bestand und Erhebungsprozess genauer Bamert: *Stifte am Werk*, S. 9–130.

24 Vgl. einen dahingehenden Begriff von virtueller Bibliothek bei Sabine Seelbach: *Virtuelle Benediktinerbibliothek Millstatt* (2021), in: KONDE Weißbuch. Hg. von Helmut W. Klug unter Mitarbeit von Selina Galka und Elisabeth Steiner im HRSM Projekt »Kompetenznetzwerk Digitale Edition«, <https://www.digitale-edition.at/o:konde.p23>, 26. Juli 2023.

nem gewissen Zeitpunkt längst verlorene oder aussortierte Bücher kämen auf diese Weise neben Neuzugängen zu stehen, die mit ihnen nie zum gleichen Zeitpunkt in Manns Lebensspanne Teil seiner Büchersammlung waren. Das ist wohl gemerkt, nach inzwischen bald siebzigjähriger Geschichte und der zwischen Manns Familie und den wechselnden Archivverantwortlichen verlaufenen Bestandsbildung, zum Teil auch in der heutigen *Nachlassbibliothek* der Fall. Sie als die ›reale Bibliothek‹ zu behandeln, bedeutet also einerseits, den Kollaps von deren zeitlicher Dimension (vgl. 1.1.2), andererseits auch für die bestandsbildende Instanz ein heterogenes Kollektiv zuzulassen.

Diese reale Bibliothek bildet keinesfalls einfach eine Teilmenge der virtuellen Bibliothek. Sie setzt sich in Manns Fall zu einem substantiellen Teil auch aus Buchexemplaren zusammen, die er zumindest vermutlich, aber auch aus solchen, die er sogar mit Gewissheit nicht gelesen hat: Bände, deren Seiten zu Teilen oder integral nicht aufgeschnitten sind, die also rein materiell ihren Status als ungelesen ausweisen. Das gilt allerdings nur für die spezifischen Einzelexemplare, deren Materialität ihre Ungelesenheit belegt.<sup>25</sup> Dass Mann die in ihnen enthaltenen Texte unbekannt waren, folgt daraus längst nicht zwingend.

In der Nachlassbibliothek stehen diverse Werkausgaben, von denen vermutet werden darf, dass Mann in ihnen kaum gelesen hat; obgleich sie von Autor:innen stammen, die ihm bekanntermaßen sehr wichtig waren.<sup>26</sup> Dagegen sind viele Exemplare nicht erhalten, in denen er mit den Texten dieser Autor:innen überhaupt bekannt wurde, beispielsweise seine frühe Reclambibliothek,<sup>27</sup> aus der in Kapitel 2.2 Joseph von Eichen-

25 Vermutungsgründe für die Ungelesenheit von Büchern reichen vom Fehlen von Gebrauchsspuren über späte Erscheinungsdaten bis zur an druckneuen Bänden beim ersten Blättern einmaligen Beobachtung, dass Seiten infolge des frischgebliebenen Buchschnitts noch zusammenhängen. Das materielle Indiz der Ungelesenheit ging in letzteren Fällen durch die Datenerhebung des Erschließungsprojekts verloren, wurde jedoch dokumentiert. Einen Extremwert auf diesem Wahrscheinlichkeitsspektrum markieren Bände, die zur Gänze gar nicht aufgeschnitten sind.

26 Zu Manns Sammlerbewusstsein und dem Bestreben, seine Bibliothek zu vereinheitlichen, sich also ganze Werkausgaben von geschätzten Autoren (das grammatische Maskulinum ist hier nicht fehl am Platz) anzuschaffen, vgl. Bamert: *Stifte am Werk*, S. 275–277.

27 Vgl. Renate Böschstein: Eichendorff im Werk Thomas Manns, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 47, 1987, S. 31–52, hier S. 34. Teilweise unausgewertete Bände mit Lesespuren Thomas Manns finden sich auch in anderen Beständen, beispielsweise in den Nachlässen von Katia Mann und Golo Mann.

dorffs *Das Marmorbild* in den Blick kommt. Im maximalen Abstand zu den in der realen Bibliothek erhaltenen Prunk-Gesamtausgaben, gemessen sowohl an seiner Prestigetragfähigkeit als auch der Wahrscheinlichkeit seiner Rezeption, steht aber der nicht erhaltene, vielleicht teilweise auch gar nie als Eigentum besessene Bücher-›Schund‹ der virtuellen Bibliothek. Darunter zu zählen ist mutmaßlich der zweite Text, von dem in Kapitel 2.2 die Rede sein wird, Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*.

Ein weiteres Beispiel für gelesenen Text in (zunächst noch) ungelesenem Buch böte Friedrich Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse*. Dieser Text ist in Manns Nachlass nur in einem Band der Nietzsche-Gesamtausgabe erhalten, dessen Erscheinungsdatum jünger als die ersten Lektürezeugnisse ist.<sup>28</sup> Solche Beobachtungen werfen Fragen zum Umgang mit der realen Bibliothek auf, die in der Untersuchung eher mitgetragen als beantwortet, wohl aber immer mitbedacht werden müssen: Lassen sich die Publikationsdaten der realen Bände nur dann als *Termini post quos* für Manns Lektüren handhaben, wenn es sich um Erstveröffentlichungen handelt? Und welche Aussagekraft in der Beziehung zwischen Hyper- und potentiellen Hypotexten kommt den Lesespuren oder deren Abwesenheit tatsächlich zu?<sup>29</sup> Wenn ich also mit den Mustern der Lesespuren argumentiere, dann immer unter dem Vorbehalt, dass diese Muster vielleicht teilweise nicht materiell ersichtlich sind. Dennoch möchte ich die Annahme aufrechterhalten, dass, *was* materiell an Lesespuren erhalten ist, durchaus auf die Art und Weise eines Umgangs mit Gelesenem schließen lässt.

Derselbe Umgang zeigt sich dann in der Übernahme von textuellen Bruchstücken aus Hypotexten der virtuellen Bibliothek, die als solche klar erkenntlich sind. Diese Bruchstücke könnte man vielleicht als ›immaterielle Lesespuren‹ verstehen; in etwa, was Wieland den stiftlichen ›Inskriptionen‹<sup>30</sup> in der Bibliothek als unmarkiert bleibende ›Impressionen‹ ge-

28 Exzerpte von 1895 finden sich in Thomas Mann: Notizbücher 1–6, 1991, S. 51–56; vgl. dagegen das Erscheinungsjahr des Nachlassbands: Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. Die Genealogie der Moral. Erste Abteilung. Bd. VII, 1899, TMA-Signatur: 621:7. Zu bedenken ist, dass Mann wichtige der nach 1933 enteigneten Bücher durch Neukäufe ersetzte.

29 Vgl. Wieland: *Materialität des Lesens*, S. 155; jüngst auch Van Hulle: *Genetic Criticism*, S. 143 f.

30 Vgl. Uwe Wirth: *Lesespuren als Inskriptionen*. Zwischen Schreibprozessforschung und Leseprozessforschung, in: *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, 2020, S. 37–63.

genüberstellt, die aus den gelesenen Texten im Werk zu finden sind.<sup>31</sup> Im Fall materieller Lesespuren stellt es sich als nicht ganz trivial heraus, sie ohne den Bezug zum Gesamttext zu deuten. Es bleibt zunächst unklar, ob sie überhaupt, und welcher Art sie allenfalls eine Verbindung zu einem – welchem? – anderen Text herstellen. Vermeintliche Fahrten aus den Textlektüren führen mitunter in keinen Ko- und nicht in den Hypertext, in diesem Fall also Manns Gesamttext. Umso leichter ist es jedoch, sie aufzuspüren: Man durchblättert die Bücher. Immaterielle Lesespuren sind im Unterschied dazu im Vornherein nur indirekt aus Textabgleichen rekonstruierbar; ihre Bezüge liegen dann dafür gleich offen: gemeinsame Textmotive können intertextuelle, im engeren Sinn auch transtextuelle Anschlüsse zu erkennen geben, und sie verbinden mindestens zwei Texte. So verstanden, erweisen sich immaterielle Lesespuren genauso als Phänomene der realen wie der virtuellen Bibliothek, zudem als Erscheinungen der Intertextualität.<sup>32</sup> Das wird sich beispielsweise anhand von Manns Vorlage für die Namen der Prostituierten in *Fiorenza* (2.2.4) illustrieren lassen: In Jacob Burckhardts *Die Cultur der Renaissance in Italien*<sup>33</sup> sind in einer Auflistung zwar zwei Namen unterstrichen, im Text von *Fiorenza* steht dann aber gerade einer der nicht markierten. Der Blick ins Material der Nachlassbibliothek zeigt dort also, warum eine Argumentation mit solchen immateriellen Lesespuren in der oder Rezeptionsspuren aus der virtuellen Bibliothek nicht nur legitim, sondern in gewissen Fällen auch unerlässlich ist.

- 31 Wieland stellt die Frage, »ob analog zur Unterscheidung von Daniel Ferrer zwischen *bibliothèque matérielle* und *bibliothèque virtuelle* auch zwischen *inscriptions matérielles* und *inscriptions virtuelles* unterschieden werden müsste, um damit gerade den Lektüreeinflüssen, die sich nicht materiell belegen lassen, zumindest in der Theorie mitzuberücksichtigen. Man könnte auch von latenten und manifesten Inskriptionen sprechen« (Magnus Wieland: *Border Lines – Zeichen am Rande des Sinnzusammenhangs*, in: *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, 2020, S. 64–89, hier S. 88; Hv. i. O.). Dagegen lehnt Höppner es ab, etwas anderes als materiell in Büchern vorfindliche Phänomene als Lesespuren zu klassifizieren (Höppner: *Goethes Bibliothek*, S. 269). Van Hulle wiederum lässt ›reading traces‹ sowohl materiell im gelesenen Buch als auch immateriell im publizierten Text zu; im idealsten Fall verlinkt durch ›traces of tracelessness‹ (Van Hulle: *Genetic Criticism*, S. 127–130, 143).
- 32 Zum Problem der theoretischen Debatte um ›Einfluss‹ vs. ›Intertextualität‹ im Bezug auf die intertextuellen ›Spuren‹, die in der *Rezeption* ersichtlich werden, vgl. Van Hulle: *The Intertextual Condition*, S. 124–140.
- 33 Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Bd. I, 1899, TMA-Signatur: 5021, S. 374.

### I.I.2 Autorschaft von Bibliothek und Text

Begrifflich wird im deutschsprachigen Forschungsfeld die ›Autorenbibliothek‹ bislang kaum gegen beispielsweise die ›Privat- oder ›Gelehrtenbibliothek‹ abgegrenzt, was einerseits einer Polyvalenz der bezeichneten Materialsammlungen selbst und andererseits der Heterogenität der Forschungsperspektiven darauf geschuldet ist.<sup>34</sup> Das kristallisiert sich auch an einer Unschärfe des Begriffs aus: Bislang trifft man in der deutschsprachigen Forschung mehrheitlich die vage im generischen Maskulinum gehaltene Bezeichnung ›Autorenbibliothek‹. Um lediglich eine, je nachdem durchaus unterschiedlich veranschlagte Funktion oder das Autor-Label anzusprechen, wäre – bislang unüblich – ›Autor-Bibliothek‹ geeigneter. Gerade aus archivpraktischer Perspektive, für die Rede von Bücherbesitz und -benutzung empirischer Personen ist dagegen eine gegenderte Variante der exaktere Terminus.

Meinen Überlegungen lege ich eine Arbeitsdefinition zugrunde, deren Umständlichkeit vielleicht schon besagt, dass das letzte Wort der Theorie noch nicht gesprochen sein kann. Sie ist hier auf meinen Zweck der Untersuchung einer ›Einzel-Bibliothek‹<sup>35</sup> zugeschnitten: Die Autor:innenbibliothek ist ein unter einem Autor-Label<sup>36</sup> gebündeltes Konvolut, das sich aus zwei unterschiedlich konzeptualisierten, sich überlappenden Teilen zusammensetzt: einem materiellen, von (zumeist mehr als) einer empirischen Person teilgelesenen, und einem – theoretisch nie vollständig – zu rekonstruierenden, teilerhaltenen Korpus. In ihr setzen sich in konkreten Büchern und anderen Medieneinheiten enthaltene (materielle) Texte und damit die (immateriellen) Diskurse, an denen diese Texte teilhaben, zu einer Gesamtheit zusammen, die ihre Entsprechung im unter demselben Autor-Label erscheinenden Gesamttext hat. Die Vorstellung vom »Werk zweiter Ordnung«<sup>37</sup> aufgreifend, verstehe ich die Autor:innen-

34 Vgl. z. B. die Beiträge in Höppner, Jessen, Münkner, Trenkmann: Autorschaft und Bibliothek; sowie Anke Jaspers, Andreas B. Kilcher (Hg.): Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, 2020.

35 In heuristischer Abgrenzung von als ›Paar- oder ›Familien-Bibliotheken‹ gehandelten und weiteren Kollektiv-Konvoluten.

36 Das gilt so für die Bibliotheken, die einzelnen Autor:innen zugeordnet und demgemäß benannt werden. Für Bibliotheken von Arbeits- und/oder Lebensgemeinschaften ist das nicht unbedingt der Fall, beispielsweise die »Privatbibliothek Christa und Gerhard Wolf«, die nicht unter einem Einzel-Label stehen kann.

37 Werle: Autorschaft und Bibliothek, S. 30.

bibliothek damit wie einleitend erwähnt als Komplement zum Gesamtwerk und -text einer Autorinstanz. Die Autor:innenbibliothek steht mit Autorschaft und Werk im Verhältnis gegenseitiger Bedingung.<sup>38</sup>

Das real-virtuelle Doppelkonzept ermöglicht es, die Lesespuren als intertextuelle Verfügungslinien im Material und zugleich eingebettet in ihren weiteren, immateriellen Kontext zu verstehen. Schon der reale Teil des Korpus ist allerdings wie gesehen ein überaus komplexes Gebilde – um von dessen stetem Weiterwandel *nach* seiner Archivierung hier einmal zu schweigen und dafür an die einleitende Beobachtung seiner regen Dynamik *davor* zu erinnern: In der Nachlassbibliothek stehen sowohl die zu Manns Lebzeiten unterschiedlichen Korpusumfänge der Bibliothek als auch die Lesespuren all dieser Momentanzustände physisch und synchron zusammen; überlagert als Projektion entlang der zeitlichen Achse. In den Räumen der Bibliothek versammeln sich die stiftlich gelesenen Druckfassungen von Hypotexten und von Manns eigenen (Hyper-)Texten, in die sie eingegangen sind. Diese selbst sind Hypotexte später entstandener Texte und teilen sich die Regale mit Sekundärtexten *über* diese Hypertexte, die wiederum mit dem Stift rezipiert wurden.<sup>39</sup>

Zeitliche Information ist aus einem solchen End-›Stand‹ in der Regel kaum mit aussagekräftiger Genauigkeit und jedenfalls nicht ohne weiteres zu gewinnen. Die meisten der Bücher enthalten immerhin ihre Publikationsjahre, die, wenn keine datierten Widmungen oder Besitzvermerke den Zeitpunkt ihrer Eingliederung in die reale Bibliothek anzeigen, dafür grobe Termini post quos liefern. Für die Lesespuren, deren Träger die Bücher sind, gelten diese zeitlichen Koordinaten natürlich genauso. Davon abgesehen lassen sie oft nur Annahmen der allgemeinsten Art zu. Versteht man allerdings mit Kristeva den Bezug zwischen Texten nicht chronologisch, wie ihn Genettes Hypertextualität impliziert, sondern spatial-synchron, so dass Bezüge zwischen Texten in unterschiedlicher zeitlicher Richtung denkbar sind, dann materialisiert die Bibliothek genau dieses Konzept von Intertextualität.<sup>40</sup>

Im realen Teil der Bibliothek sind die Texte über ihre tatsächliche Materialität miteinander in Verbindung: Zitate des einen Texts stehen handschriftlich neben dem Drucktextblock des anderen; inhaltlich nicht offensichtlich bezügliche Texte sind einander vermittelt marginaler Ver-

38 Siehe dazu auch den Ausblick in 4.2.

39 Zu diesem ›Ge-Stell‹ im Sinn Martin Heideggers vgl. Wieland: Stell-Werk: Literatur im Bücherregal, S. 30.

40 Zur Bibliothek als »Raum des Wissens« bei Foucault vgl. Dotzler: Literaturwissenschaftliche Mediologie der Bibliothek, S. 56.

schlagwortung zugeordnet (handschriftliche Etiketten Mann'scher Vorstellungen – »Goethe«, »Nietzsche«, »J« usw. – finden sich an zahlreichen Seitenrändern);<sup>41</sup> Texte unterschiedlichen Ursprungs sind in Sammelbänden oder Werkausgaben buchstäblich zusammengebunden; Einzelbände, seien sie gelesen oder ungelesen, stehen physisch in einem als solches von anderen Büchern abgegrenzten, geordneten Konvolut – der ›Thomas Mann Nachlassbibliothek‹ – neben- und zueinander.<sup>42</sup>

Außer Frage bleibt, dass der Forschung die Buchexemplare der realen Bibliothek bereits zum großen und wohl auch zum interessanteren Teil gut bekannt sind, war die Nachlassbibliothek doch der wissenschaftlichen Nutzung schon bald nach der Gründung des Archivs zugänglich. Auf die Gesamtheit der intertextuellen Verknüpfungen in Form der Lesespuren bot die Sichtung aller Bände der Nachlassbibliothek im Rahmen des Digitalisierungsprojekts jedoch eine einmalige, nicht nach bestimmten Frageinteressen bereits selektive Perspektive. Der Verfremdungseffekt der Digitalisierung öffnet zugleich ein neues Bewusstsein für die Materialität der geschriebenen und gedruckten Texte<sup>43</sup> und ermöglicht eine Erweiterung des Gesichtsfelds, so dass sich in den Spuren selbst deren eigene Gesetzmäßigkeiten zeigen. Nicht einfach *dass*, sondern *wie* ein ›schreibender Leser‹<sup>44</sup> sich in der Bibliothek bewegt, machen im realen Korpus erst die größeren Muster der Lesespuren sichtbar.

41 Hier nur einige aussagekräftige Beispiele: Die Marginalie »Nietzsche« tritt nicht nur innerhalb des Erwartungshorizonts von Bänden mit den Themenkreisen ›Wagner‹ oder ›Schopenhauer‹ auf, sondern auch z. B. in Karl Theodor Bluth: *Medizingeschichtliches bei Novalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Medizin der Romantik*, 1934, TMA-Signatur: 4999 F, S. 45, 48 (S. 51 dann auch »Schopenhauer«); oder ähnlich anachronistisch und in bekannter Verbindung (»Schopenhauer u. Nietzsche?«) in Heinrich Heines *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (Heinrich Heine: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, 1923, TMA-Signatur: 585:5, S. 320). »Goethe« verknüpft Kotexte wie z. B. M. A. Aldanoff: *Das Rätsel Tolstoi*, 1928, TMA-Signatur: 4258, S. 110, 116; Edgar Dacqué: *Urwelt, Sage und Menschheit. Eine naturhistorisch-metaphysische Studie*, 1924, TMA-Signatur: 4979, S. 242, 250; und Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. Bd. 1. *Gestalt und Wirklichkeit*, 1918, TMA-Signatur: 4701:1, S. 533.

42 Zur symbolischen Ordnung in der materiellen Bibliothek vgl. Dotzler: *Literaturwissenschaftliche Mediologie der Bibliothek*, S. 52.

43 Vgl. Wieland: *Materialität des Lesens*, S. 148; Jaspers: *Digitalisierung als epistemische Praxis*, S. 136.

44 Vgl. Wieland: *Materialität des Lesens*, S. 147; Almuth Grésillon: *Lire pour écrire: Flaubert lector et scriptor*, in: *Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900. Vergleichende Perspektiven*, hg. von Alfred Messerli und Roger Chartier, 2000, S. 593–608, hier S. 593.

Lässt sich daraus die Art extrapolieren, wie mit den Texten des virtuellen Korpus umzugehen ist, dann erlaubt es die doppelte Konzeptualisierung der Bibliothek, trotz und mit der Fokussierung auf die Materialität auch die in der realen Bibliothek nicht erhaltenen frühen Hypotexte als Grundlage für eine inhaltliche Argumentation zu berücksichtigen. Statt in der bekannten Quellenliteratur hängenzubleiben, kann eine Analyse so die verlorenen Lektüren der virtuellen Bibliothek miteinbeziehen.

Wenn Autorschaft in meiner Studie thematisch wird, hängt das damit zusammen, dass sich ohne sie weder die doppelte Bibliothek noch ein Gesamttextkorpus sinnvoll fassen lässt. Dabei geht es erstens darum, das Primärtextkorpus in sich selbst zu organisieren und nach außen gegen andere Textkorpora abzugrenzen.<sup>45</sup> Zweitens situiert Autorschaft die Entstehung von Texten an einem historischen Ort und in einem gesellschaftlichen, politischen, diskursiven Kontext,<sup>46</sup> in dem die Evolution von Motivkomplexen erst von Bedeutung ist. An die empirische Person heften sich Instanzen wie der ›Werkautor‹, ›Briefeschreiber‹, ›Tagebuchschareiber‹, ›Essayist‹ und ›Bibliotheksannotator‹; im äußersten Fall sind sie nur verschiedene ›Schreiber‹ nach Barthes' Konzept, die ihre Existenz lediglich im Akt des Schreibens finden und nicht darüber hinaus bewahren. Doch bleibt Thomas Mann der Mensch, dessen Biographie diese einzelnen erst zu einer Autorinstanz bündelt, chronologisiert und strukturiert. Drittens organisiert Autorschaft so auch die Autor:innenbibliothek und ihren Bezug zum Gesamttext. Sie löst sich hier allerdings von der empirischen Person so offensichtlich, wie Thomas Mann nicht alleiniger Bildner der (realen) Bibliothek ist. Der Blick in die Büchersammlung des Nachlasses

45 Spoerhase problematisiert die Konzeption des ›Œuvres‹ und wirft die Frage auf, warum nur der empirische Autor eine Werkkontinuität gewährleisten können soll, da sich auch andere einheitsstiftende Prinzipien denken lassen (Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 312 f.). Eine solche Abgrenzung ist hier aber deswegen einsichtig, weil eine für Manns Texte spezifische Poetologie zu beobachten ist. Für eine nur diskursanalytische Aussage müsste es genügen, Texte aus einem ähnlichen kulturellen und historischen Umfeld zu analysieren (vgl. ebd., S. 304 f.; Niefanger: Der Autor und sein Label, S. 539), während für eine nur formale Analyse Gattungs- und Traditionsrichtungen oder ästhetische Programme das Korpus definieren könnten.

46 Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven, in: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hg. von dens., 1999, S. 3–35, hier S. 20; vgl. auch Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, 2007, S. 7.

macht das unmittelbar evident, wenn auch Thomas Manns Schreibhand die engsten der materiellen Bezüge zwischen den Büchern gestiftet hat. Gleichwohl bilden die darin enthaltenen Texte (und damit Diskurse sowie Interdiskurse) ebenso einen soziohistorischen Moment (räumlich, zeitlich, kulturell) ab wie die Werk-Texte. Handle es sich also bei der Trägerschaft der Autorfunktion um einen momentanen ›scripteur‹, ein Kollektiv von Familienmitgliedern und Mitarbeitenden unter dem Autor-Label ›Thomas Mann‹, ein an seinen Rändern kontingentes Netzwerk von Freund:innen, Berater:innen, Bücherschenker:innen, oder aber eine Institution wie das TMA – genau wie den Gesamttext bündelt sie auch das doppelt konzeptualisierte Bibliothekskorpus.

Auch ein »bloße[r] Schnittpunkt von Diskursen«,<sup>47</sup> nach dem die Autorinstanz aus der Sichtweise der Intertextualität aussieht, muss sich also historisch, sozial, biographisch verorten lassen. Den ›Autor‹ als »Angelpunkt für die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte«<sup>48</sup> bestehen zu lassen und den von ihm konstituierten Gesamttext dennoch als hyper- und intertextuelles Gefüge vom schaffenden Individuum losgelöst zu sehen, ist freilich kein Widerspruch und im Fall Thomas Manns erst recht angebracht. Denn die Autorschaft von Manns Texten ist einer Form von hypertextueller Kreativität als Gegenprogramm zu einer »naturalog und organizistisch argumentierenden Genieästhetik« verpflichtet.<sup>49</sup> Mein Ansatz vertritt in diesem Sinn also durchaus die ›Rückkehr des Autors‹ – nicht als »Reaffirmation biografistischer Erklä-

47 Jannidis, Lauer, Martinez, Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern, S. 14.

48 Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, 2016, S. 198–229, hier S. 202; vgl. Clemens Peck, Norbert Christian Wolf: Poetologien des Posturalen 1918–1933/38. Einleitung, in: Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit, hg. von dens., 2017, S. 9–25, hier S. 10.

49 Bernd Hamacher: Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann, in: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, 2008, S. 29–50, hier S. 34, 48 f. Vgl. dazu mit Bezug auf die *Joseph*-Romane Aglaia Kister: »Aus dem Selben und Gleichen das immer Neue«. Wiederholung und Differenz in Thomas Manns Josephsromanen, 2020, S. 71–95. Kister beobachtet streckenweise die ›selben‹ Phänomene wie meine Studie, liest sie aber nicht ›gleich‹, sondern als poststrukturalistische Verweisentgrenzung im Sinn Jacques Derridas. Insbesondere eine Lesart der *Joseph*-Romane als Absage an die Genieästhetik vgl. ebd., S. 117–132.

rungsmodelle«, sondern als die »je situativ und historisch erklärungsbedürftige Konstruktion kultureller und sozialer Praxis«, als welche Clemens Peck und Norbert Christian Wolf sie in ihrem einschlägigen Sammelband einleiten.<sup>50</sup>

In seiner 2018 erschienenen Untersuchung des Verhältnisses von Autorschaft und Materialität der Bibliothek kommt Werle noch zum Befund, dass bislang weder »die Kategorie des Autors eine wichtige Rolle in der literaturwissenschaftlichen Bibliothekstheorie«, noch die »Bibliothek eine wichtige Rolle in der Theorie der Autorschaft« spiele.<sup>51</sup> Das meine Studie leitende Verständnis von Autorschaft wurzelt in genau dem Feld zwischen Bibliotheks- und Literaturtheorie, das Werle von genieästhetischen bis postmodernen Literaturkonzeptionen absteckt.<sup>52</sup> Es entkoppelt die Poetologie von Manns Texten von der Person des Schriftstellers und Bibliotheksbildners und verschaltet sie stattdessen mit der doppelten Bibliothek. Für deren virtuellen Teil, der sich ohnehin nur über Manns textuelle Zeugnisse vermittelt zu erkennen gibt, bleibt das freilich eine rein theoretische Aussage. Der reale Teil aber, hier angenähert in Manns Nachlassbibliothek, lässt sich so zusammen mit den Spuren, die der ›lesende Schreiber‹<sup>53</sup> Mann in seinen Büchern hinterlassen hat, als Materialisierung dieser Poetologie lesen.

### 1.1.3 Gendering der Bibliothek

Manns doppelte Bibliothek spiegelt eine Konzeption von Lesen als ›weiblich‹-rezeptiv und Schreiben als ›männlich‹-produktiv, wie sie sich an und in Manns Texten zeigt. Ein frühes Beispiel dafür bietet die Erzählung *Tristan* (1903), wo das Lesen einerseits über seine weibliche Konnotation marginalisiert, andererseits aber über seine Rezeptivität als für den litera-

50 Peck, Wolf: Poetologien des Posturalen 1918–1933/38, S. 11. Vgl. zur Rückkehr des Autors programmatisch den Sammelband von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, 1999; zum Überleben des Autors in der Praxis vgl. Steffen Martus: Die Praxis des Werks, in: Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase, 2019, S. 93–129.

51 Werle: Autorschaft und Bibliothek, S. 29.

52 Vgl. Dirk Werle: Literaturtheorie als Bibliothekstheorie, in: Literaturwissenschaft und Bibliotheken, hg. von Stefan Alker-Windbichler und Achim Hölter, 2015, S. 13–26.

53 Zu Manns ›bibliothekarischer‹ Schreibpraxis der »Zirkulation von produktivem Lesen und rekursivem Schreiben« vgl. Kilcher: Bücher aus Büchern, S. 281.

rischen Produktionsprozess unabdingbar erscheint. Sich als ›Autor‹ zu etablieren gelingt derweil der Instanz, die den Text hervorbringt.<sup>54</sup>

Ein solches Gendering stammt aus den »Kernbeständen der europäischen Kulturgeschichte«, zu denen Christian Begemann zufolge die Imagination der »Entstehung kultureller Leistungen in Analogie zur natürlichen Prokreation« gehört.<sup>55</sup> Diese erlaubt es unter anderem, den ästhetischen Paradigmenwechsel am Übergang von der Regelpoetik zur Genieästhetik ins Auge zu fassen. Denn sie vermag sowohl die geniale Neuschöpfung von Kunst als ›Selbstzeugung und Selbstgeburt‹<sup>56</sup> des Künstlers, mithin eine »Sexualisierung des künstlerischen Schaffensaktes« zu konzeptualisieren, als erst recht auch die regelpoetische Fortführung kultureller Arbeit in einer genealogisch zu denkenden Väter-, Vorbilder- oder Vorläuferlinie.<sup>57</sup> Der »verwaste Säugling«<sup>58</sup> Detlev Spinell ist in *Tristan* als Vertreter eines zeitgenössischen Jugendkults konzipiert, der sich in den literarischen Bewegungen um 1900 niederschlägt und den Birgit Dahlke als Verlust der Bindung an eine Traditionslinie auch auf der »Ebene der Autorpositionen« feststellt.<sup>59</sup> Die falsch verstandene ›Männlichkeit‹, die sich der äußeren Inspiration verweigert, verkümmert in der Figur Spinell zur emaskulierten Reproduktions- und Produktionsunfähigkeit. In Manns Selbstvorstellung mag dagegen seine, Manns eigene, Materialverarbeitung der Tradition des poeta doctus folgen, und auch in der Theorie avancierte er immerhin zum Handbuchbeispiel eines solchen.<sup>60</sup>

54 Vgl. genauer Martina Schönbachler: »und las in seinem eigenen Roman«. Zur Selbstlektüre als literarischer Denkfigur bei Thomas Mann und E. T. A. Hoffmann, in: Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität, hg. von Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte, 2020, S. 201–220.

55 Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, 2002, S. 44–61, hier S. 45. Zur Analogie von ›geistiger‹ und ›natürlicher‹ Schöpfung vgl. Thomas Mann: Lotte in Weimar, 2003 (GKFA 9.1), S. 91.

56 Torsten Hoffmann, Daniela Langer: Autor, in: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. I. Gegenstände und Grundbegriffe, hg. von Thomas Anz, 2007, S. 131–170, hier S. 145; zum »Imaginationsmuster« von »Zeugung und Geburt«, das eine »signifikante Zäsur am Umbruch von der Regelpoetik zur Genieästhetik« zeigt, siehe Begemann: Der Körper des Autors, S. 44 f.

57 Ebd., S. 56, 44.

58 Thomas Mann: *Tristan*, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1), S. 319–371, hier S. 328.

59 Birgit Dahlke: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900, 2006, S. 100 f.

60 Vgl. Hoffmann, Langer: Autor, S. 142 f.

Damit sind in Manns Texten die selbstbezogene Originalschöpfung und die gelehrte Wiederholung des schon Bekannten – ›in Spuren wandeln‹ oder ›höheres Abschreiben‹ heißt letzteres bei Mann – als zwei Pole gegeneinandergesetzt, in deren Spannung sich künstlerische Kreativität abspielt. Verabschiedet man aber, aus der Vorstellungswelt von Manns Texten einmal herausgetreten, die Intentionalität aus diesem Konzept des Abschreibens, so wird es unter poststrukturalistischer Perspektive verständlicher. Die zwei konzeptuellen Pole sind so der eine von romantischer Genieästhetik,<sup>61</sup> welche die autonome Schöpferkraft des Dichters postuliert, und der andere von autorloser Intertextualität besetzt.

Hamacher versteht Manns Programm der kreativen Vereinigung von Gegensätzen im Zug einer ideengeschichtlichen Reaktion auf das Originalitätspostulat der Genieästhetik. Unter dem Stichwort einer »postgenialen Kreativitätsästhetik« beschreibt er Manns kunstvolle Neukombination des bereits Vorhandenen im Sinn von ›schwacher Kreativität‹.<sup>62</sup> Die ›Inspiration‹ von Manns Werk ist damit keine geniale Eingebung, sondern das Ergebnis fleißiger Lektüre.<sup>63</sup>

Die Nachlassbibliothek selbst demonstriert in ihren individuellen Bänden diese Funktionsweise literarischer Kreativität, deren Bedingung die Rezeptivität ist. Die erhaltenen *Lesespuren* lassen sich dort als inter- und auch im engeren Sinn hypertextuelle Knotenpunkte<sup>64</sup> und zugleich als

- 61 Für ein romantisch-zeitgenössisches Gegenprogramm »zwischen imitatio und inventio« vgl. Cornelia Zumbusch: Clemens *Maria* Brentanos *verwilderter Roman von Maria*: Geschrieben, um sich selbst zu lesen?, in: »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, hg. von Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, 2008, S. 115–132, hier S. 127 f.
- 62 Hamacher: *Zauber des Letzten – Zauber des Ersten?*, S. 34. Eine Historisierung der Konzepte von ›starker‹ und ›schwacher‹ Autorschaft gibt Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?«. ›Stark‹ wird das »autonomieästhetische[] Autor-Individuum[]« erst im 18. Jahrhundert, während noch in der frühen Neuzeit erst die »intertextuelle Referenz gegenüber den Autoritäten« eine ›starke‹ Autorschaft begründete und »Originalität« innerhalb dieses Systems eine Positionsschwächung bedeutete (ebd., S. 482).
- 63 *Lektüre* kann hier in dem oben definierten engen Sinn des gelesenen (Real-) Texts, aber auch in einem viel weiteren Sinn verstanden werden, der mit Kristevas Konzept des Genotexts korrespondiert.
- 64 Zur Bibliothek als Diskurskreuzung vgl. Wolfgang Adam: Bibliotheken als Speicher von Expertenwissen. Zur Bedeutung von Privatbibliotheken für die interdisziplinäre Frühneuzeit-Forschung, in: *Repräsentation, Wissen, Öffentlichkeit. Bibliotheken zwischen Barock und Aufklärung*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Jürgen Wolf, 2011, S. 61–69.

Spuren einer *Schreib*praxis entziffern. Die Bibliothek zeigt sich unter solchem Blickwinkel auf zwei Ebenen als das materielle Medium des poetologischen Programms einer Autorinstanz:<sup>65</sup> auf einer inhaltlichen Ebene in den erstens impliziten und zweitens expliziten Poetiken des eigenen Werks und der Hypotexte, wo sich nachverfolgen lässt, in welchem und wessen Gedanken- und Formengut Mann sein dichterisches Selbstverständnis gefunden (und wiedergefunden) hat, sowie auf einer materiellen Ebene in den Spuren der auktorialen ›Einschreibung‹ in die Nachlassbücher.<sup>66</sup>

Je nach Weite des gewählten Blickwinkels bilden diese Spuren nämlich unterschiedliche Muster ab, aus denen zwei gegenläufige Bewegungsrichtungen abzuleiten sind – und denen nicht zufällig zwei zentrale Strömungen der Mann-Forschung folgen. Auf einzelne Bände fokussiert, bilden die Stiftspuren der Nachlassbibliothek zu großen Teilen vor allem die Aufnahme von Detailwissen des poeta doctus ab. In einer solchen quellenphilologischen Perspektivierung sind sie als Lesezeichen, als rezeptiv zu deuten und weisen *aus* den Bibliotheksbüchern *ins* Werk. Ins Grobe vereinfacht wird die Übereinstimmung ersichtlich: Die Quellenforschung folgt diesen Spuren. Manns Büchersammlung ist so gesehen ein Speicher fremden Wissens und Gedankenguts, das als äußere Inspiration und als Arbeitsmaterial im Prozess literarischer Kreativität dienen kann.

Zugleich legen jedoch die Lesespuren des Gesamtbestands im Nachlass die Linien, entlang derer die gedruckten Inhalte der Bibliothek sich in einer eigenen Weise verbinden und die auf eine zweite, jener ersten gegenläufige poetologische Tendenz schließen lassen. Die Biographik, die beobachtet, was Børge Kristiansen Manns ›maskenhaften Realismus‹<sup>67</sup> nennt, kann dieser umgekehrten Bewegung folgen. Denn indem die Lesespuren auch die in Manns Texten ausgedrückten Lebenskonflikte und die einschlägigen Werkthemen markieren, projizieren sie den Autor auf das Material.<sup>68</sup>

65 Zur materiellen Medialität der Bibliothek vgl. Dotzler: Literaturwissenschaftliche Mediologie der Bibliothek, S. 51 f. Zur Medialität der Bibliothek auch Nikolaus Wegmann: Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrini-schen Zeitalter, 2000, S. 298–302.

66 Siehe dazu auch z.I.

67 Kristiansen: Das Problem des Realismus bei Thomas Mann, S. 827.

68 Vgl. zu Manns Programm der Selbstdarstellung mittels lebensweltlicher Detailtreue ebd., S. 824–827. Welche Faktoren dabei genau auf die Entstehung der Lesespuren gewirkt haben und welche Schlüsse also aus ihrer An- oder Abwesenheit gezogen werden können, steht noch auf einem anderen Blatt, vgl. dazu Manuel Bamert: Gelesenes Gedrucktes. Textzentrierte Erklärungs-

Was dann in Form von An- und Unterstreichungen, Ausrufe- oder Fragezeichen und kritischen oder affirmativen Marginalien sichtbar wird, ist gerade nicht oder nicht nur die Markierung und Spur einer Aufnahme fremden Gedankenguts ins Werk. Sondern es ist auch ein Wiederfinden des bereits Eigenen, Gewussten oder Gewollten, dessen Bewegung *aus* dem (Gesamt-)Text *in* die Bibliothek gerichtet ist. Das Lesen im Fremden ist zugleich ein Lesen im Eigenen, ein Auslesen des Eigenen aus dem Fremden oder darüber hinaus ein aktives Hineinlesen des Eigenen ins Fremde. Die Gegenläufigkeit zum klassischen Weg von der Quelle ins Werk ist dabei in der Extremform solcher Marginalien besonders offensichtlich, die auf zum Zeitpunkt der Lektüre bereits abgeschlossene Werktexte verweisen.<sup>69</sup>

Um das zusammenzufassen: Die Auswahl der annotierten Texte und die Aussonderung der markierten Textstellen erzeugen im Positiv und im Negativ die Momentaufnahme einer Autorinstanz, die sich und ihre Poetologie ›schwacher Kreativität‹ in der Gesamtheit einer individuellen Büchersammlung idiosynkratisch abbildet. Diese Abbildung oder Inskription in die Bibliothek ist Ergebnis eines rezeptiven, zugleich auf die Produktion ausgerichteten Lesens mit dem Stift, womit der Autor sich seine Bücher »zu eigen« macht. Nach den Prinzipien von *imitatio* und *aemulatio*, gerade vermittelt einer ›schwach kreativen‹ Zusammenstellung des schon Vorhandenen, bringt er sein Werkkorpus hervor. Erfüllt ist damit, was alternative Autorschaftskonzeptionen schon an der Schwelle zum 19. Jahrhundert vorwegnehmen konnten.<sup>70</sup> Weder, so Britta Herrmann, »verschwindet das Subjekt in der Sprache[,] noch bildet es den alleinigen Ursprung des Textes.«<sup>71</sup> Der Text geht aus der Interaktion des Fremden mit dem Eigenen, aus »›passiver‹ und ›aktiver‹ Autorschaft (Lesen – Beobachten – Schreiben)« hervor.<sup>72</sup>

ansätze zur Entstehung von Lesespuren, in: *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, 2020, S. 90–109.

69 Vgl. auch Jaspers: *Digitalisierung als epistemische Praxis*, S. 150.

70 Zu viel älteren Modellen des Autors als »Sammler, Bastler und Arrangeur« vgl. Sandro Zanetti: *Intertextualität* [Poeticon. Online-Lexikon für poetische Verfahren], <http://www.poeticon.net/intertextualitat/>, 16. Mai 2020.

71 Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?«, S. 489; vgl. Foucault: *Was ist ein Autor?*, S. 216.

72 Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?«, S. 489.

Eine solche Vorstellung von Autorschaft, noch einmal mit Herrmann festgestellt, reicht bis in ein »Feld des *gender trouble* im 18. Jahrhundert« zurück, wo die Propagatoren des Genies »zwischen männlich-starken und unmännlich-schwachen Autoren« unterschieden.<sup>73</sup> Sie ist sozialhistorisch als Teil und Ausdruck der ›Erfindung des Individuums‹ sowie der damit einhergehenden ›Polarisierung der Geschlechtscharaktere‹ und der Festbeschreibung der Subjektposition als männlich zu verstehen.<sup>74</sup> Auch moderne Antworten auf Michel Foucaults Frage *Was ist ein Autor?* sind daher, wie Barbara Thums darlegt, »wesentlich von der kulturellen Codierung und Zeitsignatur« der Genieästhetik markiert, die Foucaults Thesen »ihre historische Verankerung« verleiht<sup>75</sup> – und, kulturpolitisch, Konvoluten wie der ›Thomas Mann Nachlassbibliothek‹ ihre Überlieferung und institutionelle Erhaltung erst gewährleistet.

Manns Nachlassbibliothek (Bücher und weitere Einheiten in der Gesamtheit von Textkorpus und Lesespuren) sowie die Lesespuren selbst (als Zeichen produktiven Lesens an der Kippstelle von Lesen und Schreiben) sind mithin die materielle Versinnlichung einer gegenderten Poetologie mannweiblichen Dichtertums, die sich inhaltlich sowohl in Manns Werken als auch in den Texten der Bibliothek wiederholt ausdrückt. ›Die Bibliothek‹ steht hier also gerade nicht lediglich als vage »Allegorie« für die Intertextualität oder das kulturelle Gedächtnis, wie Werle das in den entsprechenden Teilgebieten der Literaturtheorie beobachtet.<sup>76</sup> Von der dichterischen Zweigeschlechtlichkeit werden in der Nachlasssammlung

73 Ebd., S. 499; Hv. i. O.

74 Fotis Jannidis: Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ›Bildung‹ am Beispiel von Goethes »Dichtung und Wahrheit«, 1996, S. 43–45; Karin Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. Ersterscheinung 1976, in: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, 2012, S. 19–49; Johann Gottlieb Fichte: Deduction der Ehe [1796], in: Zur Rechts- und Sittenlehre, hg. von Immanuel Hermann Fichte, 1845, S. 304–318; vgl. einen Forschungsüberblick zur Problematisierung der weiblichen Subjektposition im Autorschaftsdiskurs bei Birgit Dahlke: Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik, in: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, 2010, S. 767–773, hier S. 769.

75 Barbara Thums: Wandernde Autorschaft im Zeichen der Entsagung: Goethes *Wanderjahre*, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, 2002, S. 501–520.

76 Werle: Literaturtheorie als Bibliothekstheorie, S. 19 f.

alle Schattierungen und Übergangsstufen sichtbar. Sie enthält sowohl die Hypotexte mit den stiftlichen Inskriptionen werkproduktiver Rezeption als auch die daraus hervorgegangenen Hypertexte; ›weiblich‹-rezeptive Spuren eines auf Produktivität ausgerichteten Lesens mit dem Stift überlagern sich darin bis zur Ununterscheidbarkeit mit den Wiederfundspuren des eigenen, ›männlich‹-produktiven Schreibens in den Ideen der Hypotexte.<sup>77</sup> Quasi hinterrücks schreibt sich damit eine poststrukturalistische Autorinstanz wieder in die genealogische Abfolge der ›stark‹ Kreativen und ›großen Männer‹ ein.<sup>78</sup>

77 Monika Schmitz-Emans fasst Genie und Arrangeur unter dem Überbegriff des *poeta creator* zusammen, der sich auf Manns Autorschaftskonzept gut anwenden ließe (Monika Schmitz-Emans: Entwürfe und Revisionen der Dichterinstanz – *poeta vates, poeta imitator, poeta creator*, in: Handbuch Sprache in der Literatur, hg. von Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning, 2017, S. 205–235).

78 Vgl. zum Konzept des ›großen Mannes‹ bei Thomas Mann Dirk Werle: Große Männer. Zur Entfaltung einer Topik in Thomas Manns essayistischen Schriften, in: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, 2008, S. 243–265. Dass der »Autor, der den epischen Riesenteppich der *Buddenbrooks* zu knüpfen fähig war und derweil gleichsam mit *Tonio Kröger* schwanger [!] ging«, in genau dieser Nachfolge auch rezipiert wird, belegt beispielhaft Vagets Studie *Vom höheren Abschreiben*: »schwerlich aus Schwäche« greife ein »solcher Autor« die »starke Hand« seiner Vorgänger, sondern im Gegenteil, »aus Stärke« nehme er es »mit den Hervorbringungen der Konkurrenten« auf (Vaget: *Vom höheren Abschreiben*«, S. 23). Vaget überführt damit seine Beobachtung der »Intertextualität« von Manns Texten (ebd., S. 16) wieder in die Vorstellung der ›genialen‹ Selbstgeburt des Künstlers. Manns »Monumentalwerke« erscheinen bei ihm also geradewegs »zur Größe »emporgeschichtet« (ebd., S. 31). Vgl. auch Kurzkes Beschreibung des »Prinzip[s] der Montage« im Zeichen der die Quellen überragenden »Leistung« (Kurzke: *Epoche – Werk – Wirkung*, S. 291–294) sowie diverse frühere Studien, z. B. den Sammelband von Georg Wenzel (Hg.): *Vollendung und Grösse Thomas Manns*. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters, 1962. Kister dagegen liest die Wiederholungsstrukturen der *Joseph*-Romane als »zutiefst modern« und als Ausdruck postmoderner Subjektivierung (Kister: »Aus dem Selben und Gleichen das immer Neue«, S. 61, 117–142).

## I.2 Splitterpoetologie

### I.2.1 Das »Guckrohr« als Theoriemetapher

Wiederkehr ist Abwandlung, und wie im Guckrohr ein immer gleicher Bestand an farbigen Splittern in immer wechselnde Schauordnungen fällt, so bringt das spielende Leben aus dem Selben und Gleichen das immer Neue hervor[.]<sup>79</sup>

Autopoetologisch reflektiert die Erzählstimme von *Joseph in Ägypten* die eigene Erzählung und zugleich das »Prinzip der Montage«, wie ihr empirischer Autor Mitte der 1940er Jahre sein Verfahren der Textkompilation benannte.<sup>80</sup> Als Erzählprinzip ist zu diesem Zeitpunkt die Wiederholung von Motiven und Narrativen in Manns Prosa fest etabliert, die insbesondere in der *Joseph*-Tetralogie als die zyklische Repetition mythologischer Muster auch intradiegetisch thematisch wird. Im fiktionalen Raum des zitierten dritten Bands bedarf die hintersinnige Annäherung von Erzählstimme und Schriftsteller, von Autopoetologie des Texts und Autorpoetik daher weder einer Erklärung, noch erfordert die schon in seiner Grammatik steckende Unschärfe des zitierten Vergleichs eine Rechtfertigung.

Doch lohnt die asymmetrische Gleichsetzung zweier Vorgänge einen analytischen Blick: der *intransitiven* Anordnung der Splitter korrespondiert das *transitive* Hervorbringen des immer Neuen. Der erste Vorgang vollzieht sich ohne äußere Veranlassung durch ein absichtsvoll handelndes Agens und mithin nach den Gesetzen von Gravitation, Beschaffenheit des Guckrohrs und Zu-»Fall« gleichsam von selbst, während klares Subjekt und Akteur des zweiten das spielende Leben ist. Was sich hier mit poetisch lizenzierte Unschärfe andeutet, lädt zu literaturtheoretischem Weiterfragen ein: Können intransitives »Fallen« und transitives Hervorbringen ineinander überführt werden? Lässt sich das »spielende Leben« auch mit theoretischem Anspruch durch eine kompilierende Autorinstanz ersetzen? Nimmt man die Analogie von optischem Instrument und Autorinstanz ernst, stellt sich auch die Anschlussfrage von selbst: Wer guckt? – Zeigen wird sich, dass die Beobachtungsposition auf Seite sowohl der Produktion als auch der Rezeption und literaturwissenschaftlichen Inter-

79 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 854.

80 Brief vom 30. Dezember 1945 an Theodor Adorno, Thomas Mann: *Briefe 1937–1947*, 1963, S. 471.

pretation liegen kann. Im Zentrum stehen aber Eigenheiten des Texts selbst: Als Theoriemetapher<sup>81</sup> integriert das Kaleidoskop die Synchronie eines aus zeichenhaften Bruchstücken zusammengefügt Textbilds<sup>82</sup> und die Diachronie seiner Neuordnung.

Anstelle des Abrisses einer Kulturgeschichte des Kaleidoskop-Vergleichs oder allein schon seiner Verwendung in der Literaturwissenschaft sei hier nur so viel zusammengefasst: Seit seiner Patentierung im frühen 19. Jahrhundert<sup>83</sup> entwickelte sich das Kaleidoskop vom populären physikalischen Spielzeug rasch zur Metapher in Literatur, Kulturtheorie und Soziologie. Während im 19. Jahrhundert vor allem die Beweglich- und damit Vergänglichkeit des kaleidoskopischen Bilds oder auch seine Mechanik konzeptuelle Anschlussmöglichkeiten boten,<sup>84</sup> hat die Bedeutung der Metapher sich seither derart erweitert, dass oft schlicht noch die Komponente von Vielfalt und Facettenreichtum im gebräuchlichen Vordergrund steht. Zumeist geht es um Wechselhaftigkeit, Buntheit und

- 81 Die Metapher ist Teil des Forschungsgegenstands, vgl. Warren Shibles: Die metaphorische Methode, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48, 1974, S. 1–9, hier S. 1; vgl. die kognitiv-linguistische Seite der Metapherntheorie bei George Lakoff, Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, 1980. Vgl. weiter Joseph Vogl: Robuste und idiosynkratische Theorie, in: *KulturPoetik* 7, 2007, S. 249–258, hier S. 254; ders.: Poetologie des Wissens, in: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, hg. von Armen Avanesian, Jan Niklas Howe und Rüdiger Campe, 2014, S. 145–164; zur Funktionalität (Erklärung, kognitive Erschließung, Kreativität) von Metaphern im wissenschaftlichen Gebrauch vgl. übersichtlich Ulla Fix: Denkstile, Metaphern und wissenschaftliches Schreiben, in: *Epoche und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*, hg. von Benjamin Specht, 2014, S. 42–58.
- 82 Zur ›Bildung‹ versus der bloßen ›Zusammensetzung‹ vgl. Kapitel 2.1.2. Um eine Sammlung von poetologischen Selbstäußerungen Thomas Manns soll es im Weiteren nicht gehen, vgl. dafür Sabina Becker: Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas Manns, in: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, 2009, S. 97–121, hier S. 98.
- 83 Patent des schottischen Physikers David Brewster 1817; zur Verbreitung und Erfolgsgeschichte des Instruments vgl. Marit Grøtta: Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19<sup>th</sup> Century Media, 2015, S. 74–76; Helen Groth: Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an »Age of Things«: David Brewster, *Don Juan*, and »A Lady's Kaleidoscope«, in: *English Literary History* 74, 2007, S. 217–237, hier S. 217–220.
- 84 Vgl. z. B. Grøtta: Baudelaire's Media Aesthetics, S. 88; auch Groth: Kaleidoscopic Vision and Literary Invention, S. 217 f.

Bedeutungsfülle, wenn im übertragenen Sinn von Kaleidoskopen die Rede ist. Der Begriff kann zur Veranschaulichung einer ganzen Reihe von Aspekten einer Sache dienen, wobei die Analogien jedoch kaum je besonders streng gehalten werden: Oftmals reicht in den Vergleichen als *Tertium comparationis* eine der genannten Eigenschaften einzeln völlig aus. Weil es mir aber um wesentlich mehr als einen punktuellen rhetorischen Vergleich geht, ist vorweg zu klären, wie ein solches Guckrohr als Gegenstand vor seiner Metaphorisierung überhaupt beschaffen ist.

Ein klassisches Kaleidoskop besteht aus einem Rohr, in das mehrere Längsspiegel so eingelegt sind, dass sie entlang ihrer Kanten in einem bestimmten Winkel aufeinandertreffen und ein an den Grundflächen offenes Hohlprisma bilden. Die Winkel sind üblicherweise von der Anzahl der Spiegel bestimmt. Bei den bekanntesten Modellen sind es drei Spiegel, die als Grundfläche ein gleichseitiges Dreieck mit 60-Grad-Winkeln bilden, doch gibt es Konstruktionen mit anderen Spiegelflächenzahlen und Winkeln. Am einen Rohrende befindet sich ein Guckloch zur Beobachtung des Bilds im Rohrinernen, auf dem anderen sitzt ein drehbarer Kopf, der zwischen einer äußeren trüben und einer inneren klaren Glasplatte bewegliche Partikel enthält. Dreht man nun den Kopf des horizontal gehaltenen Geräts in stetiger Bewegung um die Längsachse des Rohrs, ordnen sich die Partikel aufgrund der Schwerkraft kontinuierlich unterschiedlich an. Achsensymmetrisch gespiegelte Bildfragmente setzen sich so zu einem musterhaften, bewegten Gesamtbild zusammen.

Kaleidoskope sind auch mit einer klaren Linse anstelle des äußeren, getrübten Glases denkbar.<sup>85</sup> Abbilder der außerhalb liegenden Hintergründe, auf die das Instrument gerichtet ist, werden so gebündelt und erzeugen zusammen mit den instrumenteigenen Partikeln das Bildmuster, wobei die Partikel selbst ihre unverbundene Integrität behalten. Ob aber mit oder ohne Hintergrund, die Bewegung des Bilds lässt sich als eine zeitliche Aneinanderreihung von infinitesimalen stillgestellten Einzel-Fällen auffassen.

Die Anordnung der Bildfragmente resultiert aus der Bauart des Geräts, nämlich dem Öffnungsgrad der Spiegelwinkel und der Zahl der Spiegelachsen. Zusammen mit Schliff, Farbe und Trübung der Linse bestimmt sie wesentlich die Beschaffenheit der einzelnen Gesamtbilder. Zwar kommen die losen Partikel in der Ebene des Glases von Fall zu Fall nicht nur

85 Bei einem Teleidoskop ist das der Fall, dem aber dafür die beweglichen Partikel fehlen.

nebeneinander zu liegen, sondern können sich gelegentlich übereinanderverschieben und ganz oder teilweise verdecken, wobei transparente Partikel Mischfarben hervorbringen. Die Bilder, die ein einzelnes Kaleidoskop erzeugt, gleichen sich aber aufgrund von Bauweise und Befüllung insofern, als doch ihr Farb- und Formcharakter über eine gewisse Variabilität nicht hinausgelangt. Das »immer Neue« entsteht so im realen optischen Instrument nur innerhalb der Gegebenheit des »Selben und Gleichen«.

Ein illustratives Beispiel für die frühe Affinität des Kaleidoskops zur Konzeptualisierung von Autorschaft stammt aus dem 19. Jahrhundert: Der Flaneur in Charles Baudelaires Essay *Le peintre de la vie moderne* (1863) ist imaginiert als »kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie.«<sup>86</sup> Allerdings scheint die Metapher hier noch vor allem die Temporalität, die Flüchtigkeit des Bilds fassen zu sollen und gerade nicht das Gleichbleiben oder neue sich Fügen seiner fixen Bestandteile.<sup>87</sup> Auf Textseite validieren Baudelaires 1869 erschienene Prosa Gedichte die Analogie des rezipierenden Flaneurs mit dem optischen Instrument. Sie präsentieren sich als eine Sammlung von Textstücken, die als in sich zwar geschlossene Fragmente, aber in beliebiger Kombination gelesen werden können und sollen.<sup>88</sup> In der Rezeption lässt sich so aus vorgefundenen Versatzstücken ein eigener Text und damit Textsinn immer wieder neu generieren, worin Baudelaire die Verwirklichung einer »prose poétique, musicale sans rythme et sans rime« sieht.<sup>89</sup> Diese Vorstellung einer Musikalisierung von Prosa ist in Baudelaires Notizen selbst wieder auf den Begriff des Kaleidoskops gebracht,<sup>90</sup> was bildliche und

86 Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, 1885, S. 65; vgl. Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, 1999, S. 94.

87 Hermann Doetsch: *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, 2004, S. 154 f.

88 Marie Maclean: *Narrative as Performance. The Baudelairean Experiment*, 1988, S. 44.

89 Charles Baudelaire: *À Arsène Houssaye*, in: *Petits Poèmes en prose*, 1869, S. 1–3, hier S. 2: »Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?« Zum Konzept bei Baudelaire vgl. Maclean: *Narrative as Performance*, S. 43 f.; zu den »musikalischen Strukturen« und der »Rhythmik« von Manns Prosa vgl. Rüdiger Görner: *Musik*, in: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 251–252, hier S. 251.

90 Vgl. Maclean: *Narrative as Performance*, S. 44.

musikalische Metaphorik in einer Weise überlagert, die schon dem Patenteigner des optischen Instruments nicht fremd war: Der ›Erfinder‹<sup>91</sup> des Kaleidoskops, David Brewster, verglich die sich in der Drehung wandelnden Farben und Formen des kaleidoskopischen Bilds mit den »successions of musical sounds« und führte die Analogie von Farben- und Klangharmonien detailreich aus.<sup>92</sup>

Thomas Mann agierte schon früh als sein eigener Beobachter und Kommentator und steuerte aktiv die Rezeption seiner Texte. Bereits 1901 benannte er im Umfeld seines Erstlingsromans *Buddenbrooks* die ›Leitmotiv‹<sup>93</sup>-Technik als Charakteristikum seiner Prosa und brachte diese damit selbst auf die musiktheoretischen Begriffe, die an die Kaleidkope Brewsters und Baudelaires konzeptuell anschließen und auf die er auch viel später noch zurückgriff: Von den »Leitmotive[n] im Einzelwerk« ist bei ihm auch 1940 in seinem Vortrag *On myself* noch die Rede, und, das »Gesamtwerk« textübergreifend zu einer Großkomposition organisierend, vom darin immer wieder anklingenden »Grundmotiv«, das darin die gleiche Rolle spiele wie die Leitmotive im »Einzelwerk«.<sup>94</sup>

In der Methodik und dem Diskurs der Thomas-Mann-Forschung haben solche Äußerungen Manns nachhaltige Spuren hinterlassen.<sup>95</sup> Viele der Begriffe für formale und inhaltliche Konzepte, die mit erkenntnisreichen Ergebnissen als Untersuchungskategorien an seine Texte herange-

91 Auch hier handelt es sich strenggenommen um eine Wieder-Findung, das Spiegelprinzip des Kaleidoskops beschreibt Giambattista Della Porta als bereits den »Alten« der Antike bekannt, vgl. Giambattista Della Porta: *Magia Naturalis*. Nach dem vermehrten/ in XX Büchern bestehenden lateinischen Exemplar/ ins Hochdeutsche übersetzt/ an vielen Orten verbessert/ und mit neuen Kupffern und Figuren gezieret. Bd. 1 [Original 1558], [1715], S. 945 f.

92 David Brewster: *Treatise on the Kleidoscope*, 1819, S. 71; vgl. ebd., S. 129–134; vgl. Grøtta: *Baudelaire's Media Aesthetics*, S. 74. Grøttas Analyse der Kaleidoskop-Metapher bei Baudelaire zielt dementsprechend auf die Bewegung und Flüchtigkeit der Bilder und bricht die beiden kaleidoskopischen Prinzipien herunter auf »montage and movement« (ebd., S. 100).

93 Schon als Diktat für dessen *Buddenbrooks*-Besprechung im Brief vom 26. November 1901 an Otto Grautoff, *Thomas Mann: Briefe I. 1889–1913*, 2002 (GKFA 21), S. 180.

94 Thomas Mann: *On myself*, in: *Nachträge*, 1974 (GW XIII), S. 127–169, hier S. 135.

95 Problematisiert ist das z. B. bei Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«, S. 87–90. Zur Rezeptionssteuerung vgl. Friedhelm Marx: »Lauter Professoren und Docenten«. *Thomas Manns Verhältnis zur Literaturwissenschaft*, in: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, 2009, S. 85–96.

tragen wurden – ›Montage‹, ›Leitmotiv‹, ›höheres Abschreiben‹,<sup>96</sup> Autor-›Maske‹,<sup>97</sup> ›Heimsuchung‹,<sup>98</sup> ›imitatio Goethe's‹<sup>99</sup> –, entstammen Manns Selbstobservation.<sup>100</sup> Wie noch zu sehen, gehen sie zum Teil auch der einschlägigen Literatur- und Intertextualitätstheorie voraus.<sup>101</sup>

Die Zirkularität solcher Kategorienübernahme in der Forschung birgt natürlich das Risiko, dass sie nur ›das Selbe und Gleiche‹ zutage fördert, was der Exeget seiner eigenen Texte absichtsvoll und oft seinerseits erst nachträglich benannt hat. Dass das die Texte selbst durchaus verdecken kann und ihnen nicht immer gerecht wird, legt beispielhaft Julian Reidys Lektüre von *Doktor Faustus* als Reaktion auf Goethes *Faust*-Drama offen: Der von Mann in Abrede gestellte transtextuelle Bezug ist für den Roman im Widerspruch zu den Selbstäußerungen des Autors ganz zentral.<sup>102</sup> Der erneute Blick auf die alten Kategorien empfiehlt sich schon allein, weil er deren Wiederholung und Reproduktion im literaturwissenschaftlichen Diskurs ins Problembewusstsein bringt. Auch für die Forschung gilt die einleitend zitierte »Wiederkehr« und »Abwandlung«. In bester Tradition dürfte daher auch das ›Guckrohr‹ in der obigen Aufstellung der autor-poetischen Begriffe Manns gelistet werden.

96 Brief vom 30. Dezember 1945 an Theodor Adorno, Mann: Briefe 1937–1947, S. 470.

97 Brief vom 6. April 1897 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 89; vgl. Thomas Mann: *Bilse und ich*, in: *Essays I. 1893–1914*, 2002 (GKFA 14.1), S. 95–III, hier S. 102 f.

98 Mann: *On myself*, S. 136.

99 Ebd., S. 169.

100 Vgl. für die Aufnahme dieser Konzepte in den Forschungsdiskurs die entsprechenden Beiträge in den Handbüchern: Blödorn, Marx: *Thomas Mann Handbuch* (2015); Helmut Koopmann (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*, 2001.

101 In puncto Einschlägigkeit berufe ich mich auf die Sammlung von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, 2016, die für den hier illustrativen Zweck einen ausreichenden Überblick bietet. Im Mindesten zu ergänzen wären zusätzlich Bachtins Konzept der Dialogizität und Kristevas Auseinandersetzung damit: *Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*.

102 Julian Reidy: »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«: Zum Problem der Einflussangst in *Doktor Faustus*, in: *The German Quarterly* 87, 2014, S. 333–350. Reidys Analyse bietet ein reflektiertes Beispiel dafür, dass die Thomas-Mann-Forschung lange dazu neigte, Manns »epitextuelle« Interpretationsanweisungen zu befolgen, nicht zuletzt, weil sie es bevorzugte, »in Mann nicht einen ängstlich montierenden Abschreiber und *ephebe*, sondern ein furchtloses, totemistisch-sakrosanktes Originalgenie zu sehen« (ebd., S. 335 f.; Hv. i. O.).

Die Suggestionskraft von Manns Selbstexegesen anzuerkennen und die Tendenz zu deren Verfestigung in der wissenschaftlichen Rezeption festzustellen, soll hier kein Grund sein, dem Philologen<sup>103</sup> Mann das Recht zur Teilnahme am Diskurs über den Autor Mann abzusprechen. Denn weder Manns persönliche Befangenheit noch meine Befürchtung, seiner Rezeptionslenkung zu folgen, schmälern den Gehalt seines Beitrags zum Kaleidoskop. Dass dieser Aspekt von Manns (Autor-)Poetologie zudem in der einschlägigen Fachliteratur noch gar nicht ausgearbeitet wurde, ist ein weiterer Grund, ihn hier anhand zweier entstehungsgeschichtlich eng bezüglicher Texte darzulegen:

Innerhalb von Manns Gesamttext nimmt das Konzept zwischen dem Roman *Joseph in Ägypten* und jenem vier Jahre nach dessen Publikation verschriftlichten poetologischen Vortrag *On myself* (1940) Form an. Zwar ohne die explizite Wiederholung des im Roman eingeführten Begriffs »Guckrohr«, aber im Rekurs auf genau diese *Joseph*-Textstelle entwickelt *On myself* ein Narrativ von Manns eigenem Schaffen und Werdegang als Schriftsteller. Mit dem »Lob der Nachahmung«<sup>104</sup> erläutert der Vortrag auch implizit bereits das, was Mann noch etwas später dann als seine Technik der ›Montage‹ benannte – durchaus programmatisch, denn dem Vorwurf des Originalitätsmangels musste er bekanntlich schon viel früher begegnen, ohne dass ihm damals das griffige Schlagwort schon zur Hand gewesen wäre.<sup>105</sup>

Dieses Schlagwort sei kurz erläutert: Der Begriff der ›Montage‹ entstammt einem sehr viel weiteren literaturpraktischen und -wissenschaftlichen Feld als der Thomas-Mann-Forschung.<sup>106</sup> Manns späte Selbstäußerungen über *Doktor Faustus* aufnehmend, arbeitet die Mann-Philologie seit dem Erscheinen von Hans Wyslings aus der Arbeit mit dem Nachlass entwickelten Aufsatz über *Die Technik der Montage* (1963) aber (affirma-

103 Vgl. zu Manns »Germanistentum« Alexander Nebrig: Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2013, S. 211–246.

104 Mann: *On myself*, S. 132; i. O. mit Hv.; vgl. ebd., S. 154.

105 Vgl. Mann: *Bilse und ich*.

106 Vgl. Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, 2000. Vgl. zu Collage- und Montage-Prinzipien der »klassischen Avantgarde«, welche – ganz anders als bei Mann – die Illusion einer organischen Bruchlosigkeit nicht vertuschen, sondern ausstellen, Uwe Wirth: *Poetisches Paperwork. Pfropfung und Collage im Spannungsfeld von Cut and Paste*, in: *Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier*, hg. von Irmgard M. Wirtz und Magnus Wieland, 2017, S. 41–63, hier S. 14 f.

tiv) in einer spezifischen Weise damit, die sich stark an Manns eigene Begriffsverwendung anlehnt.<sup>107</sup> Ex post ist damit benannt, was schon früher der Machart Mann'scher Texte entsprochen hat.<sup>108</sup> Denn Mann selbst etabliert den Begriff wie gesagt erst spät, mit der Arbeit an *Doktor Faustus*, und vermutlich angeregt durch die Lektüre eines Buchs von Henry Levin über James Joyce, worin dessen ›Montage‹-Technik beschrieben ist.<sup>109</sup> Sollte ausschließlich dann die Rede von einer Montage sein, wenn die »jeweiligen ›Bauteile‹ [...] unverändert belassen« bleiben, so trifft der Terminus die Bauweise von Manns Texten in den seltensten Fällen genau.<sup>110</sup> Unterscheidet man aber mit Viktor Žmegač grundlegend

- 107 Wysling: Die Technik der Montage. Wysling war seit 1962 Leiter des 1956 gegründeten Thomas-Mann-Archivs und hatte privilegierten Zugang zur Nachlassbibliothek. Gleichzeitig beobachtete die ›Montage‹ auch schon Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, 1963.
- 108 In den erhaltenen Tagebüchern jedenfalls ist von »Montage« vor 1944 nur im Zusammenhang mit dem »reizvollen« »Montage-Bilderbuch der Frau Prof. Gehrig in Rostock« die Rede (Einträge vom 15. Dezember 1937 und vom 22. April 1939, Thomas Mann: Tagebücher 1937–1939, 1980, S. 147, 397). »Montage« als literarische »Technik der gegenwärtigen Arbeit« am *Doktor Faustus* erwähnt das Tagebuch erst Anfang 1944 (Eintrag vom 31. Januar 1944, Mann: Tagebücher 1944–1946, S. 16), ein gutes halbes Jahr später scheint sie etabliert, aber nach wie vor »in der Praxis peinlich«, und nur »geistreiche Absorption [...] kann die Anleihe rechtfertigen« (Eintrag vom 29. September 1944, ebd., S. 107). Erst am 30. Dezember 1945 schreibt Mann an Theodor Adorno einen poetologischen Bekenntnis-Brief, worin er sein ›Montage‹-Prinzip erläutert (Brief vom 30. Dezember 1945 an Theodor Adorno, Mann: Briefe 1937–1947, S. 470).
- 109 Dirk Van Hulle: Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann, 2004, S. 115–118. Der Band von Levin steht ohne Lesespuren im Nachlass (Harry Levin: James Joyce. A Critical Introduction, 1941, TMA-Signatur: 3976), seine Lektüre ist aber in Manns Tagebuch 1942 zwischen dem 17. Februar und dem 2. März mehrfach erwähnt: Thomas Mann: Tagebücher 1940–1943, 1982, S. 394–396, 400.
- 110 Ruprecht Wimmer: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Kommentar, 2007 (GKFA 10.2), S. 60. Vgl. zur Abgrenzung von Manns Texten von Montageverfahren der Moderne auch Becker: Zwischen Klassizität und Moderne. Der Begriff, so Hans Rudolf Vaget, sei im Fall von Manns Texten genau deswegen »mißverständlich und untauglich«, weil das von Mann selbst im Brief an Adorno für sein Montage-Verfahren angeführte *Buddenbrooks*-Beispiel, die aus einem Konversationslexikon übernommene Typhus-Beschreibung, »eingeschmolzen und nahtlos verwoben in die Textur der Erzählung« ist (Vaget: Vom »höheren Abschreiben«, S. 16).

zwischen einem »*demonstrativen* (offenen, irritierenden) und einem *integrierenden* (verdeckten) Montageverfahren«, so liefern Manns Texte für Letzteres gute Beispiele.<sup>111</sup> Invers gilt jedenfalls für Mann, was Uwe Wirth an der dadaistischen Avantgarde feststellt: Statt dass sich an der »Stelle eines ›gewachsenen‹ Originals des Autor-Genies« ein »Autor-Monteur« als Sammler und Kleber gerade offenbarte, glättet der Monteur Mann sein »Arrangement von Elementen höchst unterschiedlicher Herkunft« zum quasi-›genialen‹ organischen Ganzen.<sup>112</sup> Während aber die ›Montage‹ aus Manns Selbstanalyse auf ›archäologisch-exoterischer‹<sup>113</sup> Ebene verbleibt, so gilt mein Blick in die Autor:innenbibliothek auch den Texten und Diskursen, die der empirische Autor nicht explizit als Quellen angab, nicht angeben wollte oder vielleicht gar nicht hätte angeben können. Das Mann'sche Prinzip einer absichtlichen auktorialen ›Montage‹ erweitert sich damit in Richtung der oben besprochenen näherungsweise autorlosen Intertextualität (I.1.2), wo sich unter der Hand eines Barthes'schen ›scripteurs‹ Zitate zu Kristeva'schen Mosaiken fügen.

Die Drucktexte in der materiellen Bibliothek tragen Rezeptionsspuren solcher Zitate. Ist aber sowohl bei Mann selbst als auch in der Forschungsliteratur inhaltlich die Rede von der spezifischen Gemachtheit seiner Texte, dann erscheint das immerneue Arrangement seiner Motive zunächst als ein Phänomen der Textproduktion. Die kaleidoskopische Komposition liegt damit, anders als im Fall von Baudelaires für das Lesepublikum flexiblen Prosagedichten, wieder in der schreibenden Hand. Und was in *Joseph in Ägypten* das »spielende Leben« veranstaltet, leistet in *On myself*, seinem »Spieltrieb« folgend und eine (oder zwei) erzähltheoretische Ebenen über der *Joseph*-Erzählstimme, ein »Künstler« (oder impliziter) Autor.<sup>114</sup> Dieser bringt jetzt als Produzent, aber ebenfalls gleichsam als Kaleidoskop – *doué de conscience* – ›aus dem Selben und Gleichen das

111 Viktor Žmegač: Montage/Collage, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von Dieter Borchmeyer und dems., 1994, S. 286–291, hier S. 287; Hv. i. O. Žmegač führt als Beispiele für Manns ›integrierendes‹ Verfahren Texte Manns an, die entstanden sind, bevor bei Mann selbst die Rede von ›Montage‹ beginnt, namentlich den »Wagner-Text in der Erzählung ›Tristan‹ oder ein[en] Abschnitt aus einem Dialog Platons in ›Der Tod in Venedig‹«.

112 Wirth: *Poetisches Paperwork*, S. 16; vgl. Stürmer: *Zitat und Montage*, S. 344.

113 Andreas [B.] Kilcher, Detlef Kremer: *Die Genealogie der Schrift. Eine trans-textuelle Lektüre von Kafkas Bericht für eine Akademie*, in: *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, hg. von Claudia Liebrand und Franziska Schößler, 2004, S. 45–72, hier S. 52 f.

114 Mann: *On myself*, S. 128, 164.

immer Neue hervor, indem er seine Leitmotive rearrangiert und -kombiniert. Bei konstant bleibendem Prinzip des Kaleidoskops gucken in sein Rohr also Leser:in, Schreiber:in und analysierende Beobachter:in – die Instanzen derselben oder verschiedener empirischer Personen sein können.<sup>115</sup>

### 1.2.2 Kaleidoskopische Autorschaft

1957, siebzehn Jahre nach *On myself*, führt Wolfgang Kayser in einer Abhandlung unter dem Titel *Wer erzählt den Roman?* die literaturtheoretische Unterscheidung zwischen empirischem Autor und Erzähler ein. Kayser bezieht sich darin über weite Teile auf Texte Thomas Manns,<sup>116</sup> ohne allerdings den *Joseph*-Roman direkt zu erwähnen. Seine Denkfigur des »Roman[s], der sich selber erzählt«,<sup>117</sup> scheint jedoch der *Joseph*-»Geschichte«, die »sich selber erzählt[]«,<sup>118</sup> implizit sehr exakt nachkonzipiert zu sein. Dagegen explizit ist Kaysers Modell des allwissenden Erzählers an den »Geist der Erzählung« angelehnt, der in Manns *Der Erwählte* (1951) die Geschichte einerseits körperlos selbst hervorbringt und sie, andererseits personifiziert im schreibenden Mönch Clemens, zugleich mit- oder nacherzählt.<sup>119</sup> Clemens aber ist, anderthalb Jahrzehnte bevor Barthes diesen dann so benennt, ein »Schreiber« in genau Barthes' Sinn.<sup>120</sup> Auch bei Barthes ist es »die Sprache, die spricht, nicht der Autor. Schreiben bedeutet, [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ›ich‹, sondern nur die Sprache ›handelt‹.«<sup>121</sup> Chronologisch verläuft eine Linie der Theoreti-

115 In äußerster Konsequenz bedeutet diese Feststellung, dass Textrezeption und Textproduktion, abgesehen von der *Materialisierung* des geschriebenen Texts, dem Prinzip nach dasselbe sind, Leser:in und Schreiber:in also denselben (kognitiven) Mechanismen unterliegen. Vgl. ähnlich Van Hulle: *Genetic Criticism*, S. 146–149.

116 Wolfgang Kayser: *Wer erzählt den Roman?*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, 2016, S. 124–137, hier S. 126.

117 Zur Affinität von Kaysers Denkfigur mit Barthes' späterer vom ›Tod des Autors‹ vgl. Peck, Wolf: *Poetologien des Posturalen 1918–1933/38*, S. 9.

118 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 855, 1188, 1258 f., 1303; vgl. 1853.

119 Thomas Mann: *Der Erwählte*, in: *Der Erwählte. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1974 (GW VII), S. 7–260, hier S. 9 f.; vgl. Kayser: *Wer erzählt den Roman?*, S. 136.

120 Oder aber der Schreiber kehrt, mit Foucault verstanden, im historischen Setting des *Erwählten* sehr gut platziert hinter die Erfindung des Autors zurück.

121 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 187, vgl. 190 f.; Barthes bezieht seine Beobachtung auf Stéphane Mallarmé, doch eine sehr ähnliche Konzeption von

sierung des ›Schreibers‹ also von Mann (*Joseph in Ägypten – On myself – Der Erwählte*) über Kayser zu Barthes.

Mann setzt in *On myself* durchaus noch seine eigene Person an die Stelle des im *Joseph* ›spielenden Lebens‹ und damit an die Position des ›Autors‹, dessen Wesen sich mittels der Anordnung und Überlagerung unterschiedlicher Versatzstücke im Text verwirklicht.<sup>122</sup> Über den *Tod in Venedig* sagt er, was für den *Joseph*-Roman erst recht gilt:

In Wahrheit ist jede Arbeit eine zwar fragmentarische, aber in sich geschlossene Verwirklichung unseres Wesens, und hier schoß [...] vieles zusammen, ein Gebilde zu zeitigen, das, in vielfachen Beziehungen schwebend, den Autor wohl zum Träumen bringen konnte. Beziehung: ich liebe dieses Wort; wenn ich es denke, fällt es mir mit dem Begriff des Bedeutenden zusammen – ja, ich möchte meinen, das Bedeutende sei nichts weiter als das Beziehungsreiche.<sup>123</sup>

Der so in Stellung gebrachte Begriff des Bedeutenden ist kaum zufällig ein doppeldeutiger.<sup>124</sup> Er entspricht einer – wie gesehen *avant la lettre* – poststrukturalistischen Interpretation, wo Bedeutung erst im Zitat, in der Beziehung also überhaupt entsteht und keine Neubedeutung aus dem Nichts generiert wird. Je vielfältiger seine Bezüge (mit Jakobson auf der vertikal-synchronen Achse der Selektion), desto bedeutungsvoller ist in diesem Sinn ein Text. In Manns Aussage *On myself* lässt sich das als Verwahrung gegen die Genieästhetik lesen, die das Individuum als gottgleich aus sich selbst schöpfungsbefähigt stilisiert, und als Rechtfertigung der eigenen textkompilatorischen Schreibpraxis. ›Bedeutend‹ hat hier dementsprechend auch die Komponente des Wichtigen oder Herausragenden. Keineswegs will ich also behaupten, der empirische Autor Thomas Mann ziehe in poststrukturalistischer Manier die »Autonomie der künst-

Autorschaft beobachtet Britta Herrmann schon bei Novalis, vgl. Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?«, S. 484 f.

122 Zu einer Unterscheidung zwischen dem ›Menschen‹ und dem ›Künstler‹, die sich im Rückblick als Proto-Differenzierung von empirischer Person und Autorfunktion auffassen ließe, vgl. aber bereits Mann: *Bilse und ich*, S. 107.

123 Mann: *On myself*, S. 148.

124 Die Textstelle habe ich an anderem Ort bereits argumentiert: Martina Schönabächler: »[F]ehlerhafte Thatsächlichkeit«? – Thomas Manns Bibliothek als Medium seiner Poetologie, in: *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, 2020, S. 293–314, hier S. 303–305.

lerischen Kreativität«<sup>125</sup> selbst in Zweifel, im Gegenteil. Mit dem in der Mann-Rezeption notorisch gewordenen Wort vom ›Wandeln‹ »in Spuren«<sup>126</sup> rechtfertigt *On myself* ja gerade die Fortschreibung einer Reihe ›großer Männer‹ (I.I.3).<sup>127</sup> In diese gehört bei Mann zuvorderst Goethe, an dessen ›imitatio‹ er sich zeitlebens abarbeitete.

Die Gleichsetzung des Bedeutenden mit dem Beziehungsreichen macht nichtsdestotrotz Manns Texte zu Barthes' bloßem ›Gewebe von Zitaten‹:

Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen, ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber Bouvard und Pécuchet, deren abgrundtiefe Lächerlichkeit *genau* die Wahrheit der Schrift bezeichnet, kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.<sup>128</sup>

Was hernach literaturtheoretisch Geschichte macht, charakterisiert aber Hans Wysling 1963, schon vier Jahre bevor Barthes den *Tod des Autors* ausruft, als Manns eigene (und wie gesehen etwas eigenwillig interpretierte) »Technik der Montage«:

Auf Grund des vorliegenden Notizmaterials kann ohne weiteres gezeigt werden, daß diese Technik der Montage nicht nur in einzelnen Abschnitten angewendet wird, sondern im ganzen Roman, mag auch das Zitaten-Gewebe nicht immer so dicht sein wie hier.<sup>129</sup>

Wyslings Materialanalyse gilt hier dem *Erwählten*, wo jedoch schlicht das ›selbe und gleiche‹ Prinzip wie im *Joseph* zur erneuten Anwendung gelangt ist. Die »farbigen Splitter[]« und »Steinchen« sind es, die im Kaleidoskop von *Joseph in Ägypten* »in immer wechselnde Schauordnungen« ›fallen‹, die also Barthes' Zitatzewebe sowie genauer noch Kristevas Zitatmosaik und damit zwei Jahrzehnte im Voraus die Grundlage poststrukturalistischer Autorschaftstheorie vorwegnehmen.

125 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko: Einleitung [Roland Barthes: Der Tod des Autors], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von dens., 2016, S. 181–184, hier S. 181.

126 Mann: *On myself*, S. 165; zur literaturwissenschaftlichen Allgemeingültigkeit dieses Wandeln vgl. Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Post, Ursula Regener: Vorwort, in: »In Spuren gehen ...«. Festschrift für Helmut Koopmann, hg. von dens., 1998, S. IX–XI, hier S. IX.

127 Vgl. Werle: *Große Männer*.

128 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 190; Hv. i. O.

129 Wysling: *Die Technik der Montage*, S. 172.

Die ›kaleidoskopische Autorschaft‹, die ich daraus ableite, meint sowohl den momentanen ›scripteur‹ als einen unbewussten Kompilator von Diskursen als auch den absichtsvollen »Autor-Monteur« von Zitaten, der anthropomorph mit einem Bewusstsein für die eigene Arbeit handelt: Der ›scripteur‹ fungiert als Moment einer kaleidoskopischen Autorinstanz in einem bestimmten, zeitlich stillgestellten Drehwinkel des Gerätekopfs; der Text ist das einzelne Bild, dessen Beschaffenheit sich aus dem augenblicklichen Bildhintergrund, dem Drehwinkel des Instruments und seiner zeitlich – näherungsweise – stabilen Befüllung und Bauart ergibt. Die Gesamtheit der Bilder lässt dann Schlüsse auf alle drei Faktoren zu.

Die zeitliche Dimension, die sowohl dem Gesamttext als auch der Autor:innenbibliothek eignet, lässt sich in der physischen Nachlassbibliothek aus deren archiviertem End-Zustand nur sehr eingeschränkt rekonstruieren (vgl. 1.1.1). Im Gesamttext ist darauf leichter zuzugreifen, denn er liegt in diskreten Einheiten vor, von denen viele, wenn nicht die meisten, zeitlich gut verortbar sind. Das gilt für Notizbucheinträge einigermaßen, insbesondere aber für datierte Tagebucheinträge oder Briefe, und weiter auch für Publikationsfassungen von Werk-Texten. Unter allen gegebenen Einschränkungen<sup>130</sup> lässt sich somit von Einzeltext zu Einzeltext in einer Art ›stop motion‹-Abfolge die Ordnung und Neuordnung eines bestehenden Inventars beobachten. In der chronologischen Reihenfolge entsprechen die Einzeltexte des Gesamttexts also jeweils je einem neuen Bild – ›Fall‹ – des sich drehenden Guckrohr-Kopfs.

Die Splitter darin, Textmotive, Denkfiguren und (Mikro-)Narrative, sind einerseits keine lediglich wörtlichen Zitate; so viel wird vor dem Hintergrund der Intertextualitätstheorie klar. Sie sind andererseits auch nicht ›nur‹ sich in der ungreifbaren Weite des gesamten intertextuellen Resonanzraums verlierende Echowellen. Zwischen Bibliothek und Text, sowohl in der synchron-intertextuellen Ebene der Ko- und Kontexte als auch entlang der diachronen, im engeren Sinn hypertextuellen Achse transportieren textuelle Partikel etwas, was sich – etwas geplättet – als Diskurs-elemente begreifen lässt. Diese ergeben sich aus konkreten Zusammenhängen und Anschlüssen, die mitunter anhand der materiellen und immateriellen Lesespuren in Texten der doppelten Bibliothek zu ermitteln sind. So betrachtet, ergibt die Auswahl solcher Komponenten, das Was

130 Für eine grundsätzliche Problematisierung der Rekonstruktion und Darstellung von Temporalität im Archiv vgl. Wolfgang Lukas: Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium, in: Textgenese in der digitalen Edition, hg. von Anke Bosse und Walter Fanta, 2019, S. 23–49.

und das Wie ihrer Arrangements und Rearrangements, kurz, gibt die Poetologie der Text-Bilder eine Sicht auf den soziohistorischen Moment und auf personale, psychologische, institutionelle, diskursive, materielle (usf.) Prinzipien von Wissensorganisation.<sup>131</sup>

Autorschaft auf diese Weise zu verstehen, bewährt sich mit Blick in die Autor:innenbibliothek umso mehr, als sich von hier aus die Analogie der Autorinstanz mit dem Kaleidoskop noch weiterdenken lässt. Sind an dessen Kopf nämlich Linse und Klarglas durchlässig genug miteinander verbunden, dann können von außen neue Partikel dazwischengelangen und das Muster mitbestimmen.<sup>132</sup> Abhängig von ihrer eigenen Beschaffenheit und der Bauweise des Instruments finden gewisse Partikel leichter als andere ihren Weg zwischen Glas und Linse, genau wie andere zumindest potentiell wieder herausfallen und vergessen gehen. Kognitionspsychologische Untersuchungen beschreiben, mit der Analogie hier in verblüffender Übereinstimmung, Lektüre als einen »dynamischen kognitiven Prozess, der sowohl von Textsignalen (bottom-up) als auch von Inferenzen aus dem Langzeitgedächtnis des Lesers (top-down) gesteuert wird.«<sup>133</sup> Für (narrative) Texte halten Matías Martínez und Michael Scheffel fest, dass im Lektüreprozess »Stück für Stück einschlägige Textinformationen« gesammelt, nach bereits gespeicherten Schemata geordnet und umgekehrt »schematische scripts und frames« aus »Weltwissen« und der »alltäglichen Wirklichkeitserfahrung« inferiert werden.<sup>134</sup>

In Manns Nachlassbibliothek markieren Lesespuren sowohl das Material, das im Dienst einer reichen Textgestaltung rasch angelesen und hernach genauso rasch wieder vergessen ist, als auch jenes, das hängen bleibt und von Text zu Text das Bild weiter mitbestimmt. Insofern aber Manns ›Lesen mit dem Bleistift‹ zugleich passive Materialaufnahme und aktive Selbst-→Einschreibung in die Nachlassbücher bedeutet, zeigen die über dem ganzen Bibliotheksbestand liegenden Muster der Lesespuren ebenso die an dieses Textkorpus herangetragenen Erkenntnis-Schemata an. Das heißt im Einzelfall natürlich weder, dass ein unmarkiertes Textstück *nicht*

131 Zur Übersicht über in Bibliotheken, Texten und Lesespuren enthaltene und vermittelte Formen von Wissen vgl. Bamert: *Stifte am Werk*, S. 178–191.

132 Brewster selbst sah schon vor, dass Benutzer:innen seiner Erfindung ihre eigenen Partikelsammlungen kreieren und verändern oder die Objektplatte ganz entfernen, um den äußeren Hintergrund zur Mustergrundlage zu machen (vgl. Groth: *Kaleidoscopic Vision and Literary Invention*, S. 223).

133 Vgl. Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 2016, S. 136; zur physischen Komponente kognitiver Aufnahmefähigkeit vgl. Mark Johnson: *Embodied understanding*, in: *Frontiers in Psychology* 6, 2015, S. 1–8.

134 Vgl. Martínez, Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 136.

aufgenommen wurde, noch, dass ein markiertes auch wirklich in einen neuen Text Eingang gefunden hat. Mit Magnus Wieland auf den Punkt gebracht:

So, wie akzeptiert werden muss, dass nur der Bruchteil einer Autorenbibliothek wirklich Gelesenes enthält und dieses Gelesene wiederum nur bis zu einem gewissen Grad durch Lesespuren belegt ist, verhält es sich auch mit der Produktivität solcher Lektüren: In der Regel handelt es sich kaum um textgenetisch relevante Spuren.<sup>135</sup>

Dessen unbeschadet lassen aber die Lesespuren auf eine Beschaffenheit jener Informationsfragmente rückschließen, die es leichter haben, ins auktoriale Kaleidoskop zu gelangen.

Die eben beschriebenen Schemata entsprechen metaphorisch der Bauweise des Instruments, die abgesehen von dessen Durchlässigkeit für neue Partikel nicht die Farbe, Zahl oder momentane Sichtbarkeit der enthaltenen Partikel bestimmt, wohl aber die Charakteristika der Muster, zu denen sich ihre Abspiegelungen in den Fragmentbildern zusammensetzen. Interessant zu beobachten sind unter dieser Prämisse die einzelnen Text-Mosaiksteine im zeitlichen Verlauf. Denn das Kaleidoskop als Gesamtheit, also seine Bauart und die Großzahl der enthaltenen Partikel, bleibt über die Zeit in erster Näherung stabil. Stabil genug jedenfalls, dass sich zum einen anhand seiner nachweislichen materiellen Bestandteile und anhand der Bilder, die es hervorbringt, etwas über seine eigene Beschaffenheit aussagen lässt. Man kann also fragen, welche Textpartikel und damit verbundenen Diskursversatzstücke darin vorhanden sind und nach welchen Prinzipien sie sich jeweils zu einem Bild zusammenfügen.

Zum anderen wird es unter dieser Voraussetzung möglich, zu untersuchen, was sich von Bild zu Bild ändert: welches Zeitgeschehen und -erleben die Linse vielleicht nachhaltig zerkratzt haben, welche Partikel neu zwischen Glas und Linse geraten und welche wegfallen; welche Spiegeltrübungen vielleicht neu hinzukommen (zu denken sind hier in Manns Fall zum Beispiel Diskurse wie Sigmund Freuds Psychoanalyse oder Johann Jakob Bachofens Geschichtsphilosophie); und wie sich die Beleuchtung und Beschaffenheit des Bildhintergrunds (zum Beispiel im Exil) geändert haben mag. Spezifisch für die Rearrangements politischer Programme – vom Protodemokratismus vor dem Ersten Weltkrieg zum Programm »großen Deutschtums« danach – im Künstlerportrait *Der alte Fontane*, das 1910 erstmals und 1919 umgearbeitet neu erschien, findet

135 Wieland: Materialität des Lesens, S. 155.

Heinrich Detering dafür die dem kaleidoskopischen Prinzip entsprechende Metapher des »neuen Magnetfeld[s]«, in dem sich »die alten Eisenfeilspäne zu neuen Figuren ordnen.«<sup>136</sup>

Was die Büchersammlung im Nachlass betrifft, so macht sie als ein Ort, wo sich Diskurse sammeln und zueinander in Bezug setzen, poststrukturalistische Autorschaftskonzepte materiell greiflich. Versteht man diesen Bezug in der hier skizzierten Weise, so wird das bewegliche Mosaik aus der (doppelten) Autor:innenbibliothek über die reine Quellenphilologie oder die Individualpsychologie eines empirischen Autors hinaus interpretierbar. Autorpsychologische Textlektüren lassen sich zur diskurspoetologischen Betrachtung der »Gemachtheit sozialer Wirklichkeit«<sup>137</sup> erweitern.

Das Prinzip sei nun abschließend noch knapp illustriert: Woher das Kaleidoskop als die später tragende poetologische Metapher in Manns Repertoire und besonders *Joseph in Ägypten* gelangt ist, lässt sich nur spekulieren. 1922 beispielsweise zieht Mann den Vergleich in seiner Rede *Von deutscher Republik* im negativen Sinn und relativ unspezifisch für Wandelmut und Wechselhaftigkeit des öffentlichen Urteils heran; 1924 beschreibt er das Instrument im *Zauberberg* als Spielzeug.<sup>138</sup> In den Texten der Nachlassbibliothek findet das Kaleidoskop nicht weniger als 169 Erwähnungen.<sup>139</sup> Als Metapher stünde es schon in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften zur Verfügung (*Das Sehen in subjektiver Hinsicht*), worauf – in der Bibliothek ohne Lesespur – 1922 ausführlich Ernst Cassirer verweist.<sup>140</sup> Auch sind Baudelaires sämtliche Werke in einer deutschen

136 Heinrich Detering: Das Akut-Männliche. Thomas Manns *Gedanken im Kriege* und ihre Vorgeschichte, in: Thomas Mann Jahrbuch 28, 2015, S. 115–128, hier S. 120.

137 Avanessian, Howe: Einleitung, S. 8.

138 »Wir leben rasch, die Beleuchtung, worin der Einzelne steht, wechselt mit Lidschlagschnelle [...]; es ist unterhaltend, wenn auch freilich nicht mehr, das Auge ans Kaleidoskop der öffentlichen Umstände und Geltungen zu halten« (Thomas Mann: *Von deutscher Republik*, in: *Essays II. 1914–1926*, 2002 (GKFA 15.1), S. 514–559, hier S. 515); Thomas Mann: *Der Zauberberg*, 2002 (GKFA 5.1), S. 129, 159, 964.

139 Die Bibliothek enthält rund 4300 Bände, wovon 2271 die Kriterien für eine vollständige Digitalisierung im Rahmen des Projekts »Produktive Lektüre« erfüllen, die meisten davon aufgrund stiftlicher Lesespuren; ein anderes Kriterium sind z. B. Enteignungsmerkmale. Volltextsuchen nach »kaleido« ergeben in 123 der digitalisierten Einheiten 169 Treffer, was allerdings aufgrund der zum Teil noch korrumpierten automatischen Texterkennung nur einen guten Richtwert für die tatsächliche Zahl der Nennungen liefert.

140 Ernst Cassirer: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, 1922, TMA-Signatur: 3563, S. 359 f.

Ausgabe in Manns Nachlass erhalten, die bereits 1902 erschienen ist.<sup>141</sup> Vermuten möchte ich aber ein Buch, das Manns eigene Quellenangaben zum *Joseph*-Roman – ganz im Sinn der erwähnten Rezeptionssteuerung – unterschlagen. In Manns Handexemplar von Dmitrij Mereschkowskij *Die Geheimnisse des Ostens* gibt mit Bleistift unterstrichen die ägyptische »Wiederholung des Lebens« einen möglichen Bezug zum für die Tetralogie fundamentalen zyklischen Geschichtsmodell Johann Jakob Bachofens (mit Bleistift angestrichen):<sup>142</sup> »Die Weltzyklen wiederholen sich: das Ende jedes alten Zyklus ist der Anfang eines neuen; oder weder Anfang noch Ende, sondern bloß die Fortsetzung, die Wiederkehr des ewigen Kreises.«<sup>143</sup>

Diesem Fundamentalsatz unmittelbar vorangehend findet sich eine von lediglich drei Anstreichungen, die das ›Kaleidoskop‹ in den Texten der rund 2230 mit dem Stift gelesenen Nachlass-Bände markieren; und die Einzige, die gemäß den Erscheinungsdaten der Bücher für eine Rezeption in *Joseph in Ägypten* überhaupt in Frage kommt:<sup>144</sup> »Die Nichtigkeiten des Lebens fügen sich zusammen wie die Glasscherben in einem Kaleidoskop, das Unbekannte ist bekannt, das Fremde vertraut, und [so weiter ...]«. <sup>145</sup> Vermutlich scheinen hier, in Form immaterieller Lesespuren, ältere Schopenhauer-Lektüren gleich zweifach auf. In der Nachlassbibliothek sind allerdings nicht die Ausgaben erhalten, worin Mann mit Scho-

141 Charles Baudelaire: Werke in deutscher Ausgabe. [4 Bände], [1902], TMA-Signaturen: 4102:1, 4102:3, 4102:4.

142 D[mitrij] Mereschkowskij: *Die Geheimnisse des Ostens*, 1924, TMA-Signatur: 2417, S. 125. Vgl. das Geschichtsmodell der rollenden Sphäre in Thomas Mann: *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph*, 2018 (GKFA 7.1), S. 145–153. Zur Vorlage solcher Zyklizität bei Bachofen und Mereschkowskij vgl. Galvan: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns »Joseph«-Roman, S. 50.

143 Mereschkowskij: *Die Geheimnisse des Ostens*, S. 125. Von den Lesespuren in Nachlassbänden werden stiftliche Anstreichungen nachfolgend in der Regel kommentarlos als gepunktete Unterlinien dargestellt, stiftliche Unterstreichungen als durchgezogene Unterlinien.

144 Zwei weitere Anstreichungen gibt es in Ernst Křenek: *Music. Here and Now*. Übers. von Barthold Fles, 1939, TMA-Signatur: 4953, auf S. 187 und S. 226: »A twelve-tone composition, contrariwise, passes before us like a portion of the starry sky seen through a telescope – a kaleidoscopic, inexhaustible round dance of perpetually moving elements that suggest a fragmentary sector of eternity[...].« Die Textstelle ist offensichtlich für *Doktor Faustus* von besonderem Interesse.

145 Mereschkowskij: *Die Geheimnisse des Ostens*, S. 125; nicht markiert ist die Buchseite im zweiten Exemplar der Nachlassbibliothek mit der TMA-Signatur 2417 A.

penhauers Texten vertraut wurde, sondern die Texte in einer Ausgabe *sämtlicher Werke* von 1922.<sup>146</sup> Darin heben keine stiftlich-materiellen Spuren die folgenden Stellen hervor, die sich dennoch deutlich genug auf das entsprechende *Joseph*-Zitat beziehen lassen:

Auch die Völker stehen da, als unsterbliche Individuen; wenn sie gleich bisweilen die Namen wechseln; sogar ist ihr Thun, Treiben und Leiden allezeit das selbe; wenn gleich die Geschichte stets etwas Anderes zu erzählen vorgiebt: denn diese ist wie das Kaleidoskop, welches bei jeder Wendung eine neue Konfiguration zeigt, während wir eigentlich immer das Selbe vor Augen haben.<sup>147</sup>

Oder:

»Wer, wie ich, nicht umhin kann, in aller Geschichte stets das Selbe zu erblicken, wie im Kaleidoskop, bei jeder Drehung, stets dieselben Dinge unter andern Konfigurationen« usf.<sup>148</sup>

Etwas anders noch illustriert in Friedrich Gundolfs Band über *Goethe* (1916) eine Nennung des Kaleidoskops die Schwierigkeit bei der Interpretation unmarkierter Textstellen. Das Buch steht im Gegensatz zu den originären Schopenhauer-Lektüren mit reichlich Lesespuren versehen in der Nachlassbibliothek. Sein Erscheinen hat Mann 1916 »sehr begierig« erwartet,<sup>149</sup> offenbar ohne Enttäuschung. Jedenfalls beruft er sich darauf 1918 zum Zeugnis der »Stufe hoher Kultur, Intuition und Geistigkeit«, auf welcher »unsere Literaturgeschichte doch angekommen ist«.<sup>150</sup> Einiges an Konzeptionen von Manns eigenem Schaffen ist darin aufzufinden und markiert,<sup>151</sup>

146 Dass Mann Schopenhauer sehr früh rezipierte und seine Lektüren bereits in *Buddenbrooks* verarbeitete, ist bekannt, vgl. Eckhard Heftrich, Stephan Stachorski: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Kommentar*, 2002 (GKFA 1.2), S. 52.

147 Arthur Schopenhauer: *Ueber den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich*, in: *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke*. Bd. 3, hg. von Julius Frauenstädt, 1922, TMA-Signatur: 604:3, S. 528–583, hier S. 547.

148 Arthur Schopenhauer: *Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik*, in: *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke*. Bd. 6, hg. von Julius Frauenstädt, 1922, TMA-Signatur: 604:6, S. 447–485, hier S. 479.

149 Brief vom 8. Juni 1916 an Ernst Bertram, Thomas Mann: *Briefe II. 1914–1923*, 2004 (GKFA 22), S. 139.

150 Brief vom 21. September 1918 an Ernst Bertram, ebd., S. 253.

151 »Der Gegensatz zwischen Tuen und Schauen, der im Schaffen und Bilden vereinigt und aufgehoben wird«, ließe sich als Manns schreibendes ›Lesen mit dem Bleistift‹ und lesendes ›höheres Abschreiben‹ interpretieren (Fried-

und nach der ersten folgte mindestens eine weitere Lektüre; das Tagebuch erwähnt sie 1938 während der Arbeit an *Lotte in Weimar*,<sup>152</sup> also nach Abschluss von *Joseph in Ägypten* erst. Ohne Lesespur blieben bei allen Lesedurchgängen die folgenden Textstellen:

Die Märchen die er erzählte und niederschrieb werden wohl kaleidoskopisch durcheinandergeworfene Variationen jener alten Volksbücher-motive gewesen sein.<sup>153</sup>

Elpenor enthält [...] dieselben seelischen Elemente, ja Motive wie die Iphigenie, nur in anderer stofflicher Verbindung – wenn ein Gleichnis erlaubt ist: es sind verschiedene Figuren desselben Kaleidoskops: dieselben Motive etwas anders gelagert, anders gedreht.<sup>154</sup>

Bei den Weissagungen des Bakis und dem Märchen [...] handelt es sich um kaleidoskopisch buntes Durcheinanderwirbeln von einzeln genommen sinnvollen und reizvollen Geist- und Anschauungssplittern.<sup>155</sup>

Erst der genauere Vergleich zeigt daß dieselben Form- und Stoffelemente [...] verschieden verwendet und geordnet sind und demgemäß verschiedenes bedeuten, ähnlich wie bei zwei Figuren eines Kaleidoskops dieselben Splitter sich zu etwas Neuem zusammensetzen. (Das Kaleidoskop ist übrigens das deutliche Gleichnis für die orientalische Poesie, und deren Nachahmungen, deren Wesen nicht Neuschöpfung, d. h. Neugestaltung bisher ungestalteten Urstoffs, sondern Neuordnung, unermüdliche und fast unerschöpfliche Variation schon gegebener, geformter Elemente ist. [...]).<sup>156</sup>

Die Frage, ob die Stellen 1916 noch nicht anschlussfähig oder – jetzt übertragen – das Autorschaftskaleidoskop noch nicht durchlässig genug für genau diese Partikel war, muss offenbleiben. Ebenso, ob die Metapher

rich Gundolf: Goethe, 1916, TMA-Signatur: 528, S. 589). Und dass »dichterisches Problem« »nur das werden [kann,] woran man leidet« (ebd., S. 589, 297), fällt genau in die Poetik der Weltrepräsentation durch Selbstabbildung, die Mann bei Schopenhauer bezieht. Das ist schon ab dem ersten Satz der Einleitung programmatisch: »Das nachfolgende Buch ist betitelt ›Goethe‹, ohne weiteren Zusatz. – Es ist daraus schon zu entnehmen[,] worauf es wesentlich ankommt: auf die Darstellung von Goethes gesamter Gestalt, der größten Einheit[,] worin deutscher Geist sich verkörpert hat« (ebd., S. 1).

152 Eintrag vom 9. Januar 1938, Mann: Tagebücher 1937–1939, S. 157.

153 Gundolf: Goethe, S. 36.

154 Ebd., S. 322.

155 Ebd., S. 491.

156 Ebd., S. 652 f.; i. O. mit eckigen Klammern.

1938 nach der autopoetologischen Etablierung des ›Guckrohrs‹ in *Joseph in Ägypten* (1936) bereits zu sehr zum eigenen Inventar gehörte, um noch eine Markierung herauszufordern. Inhaltlich sanktionieren Manns Texte die Poetologie des Kaleidoskops jedenfalls unzweideutig. Über den vor *Joseph in Ägypten* in diversen Essays zwischen 1921 und 1932 als solcher instituierten »höchste[n] Repräsentant[en] europäischer Kultur«<sup>157</sup> und deutschen »Nationalschriftsteller«,<sup>158</sup> zu dem »nur die Persönlichkeit und der Charakter d[ies]es Autors«<sup>159</sup> ihn überhaupt haben werden lassen, heißt es hernach in *Lotte in Weimar* (1939):

Überhaupt, auch die Welt eines so gewaltigen Geistes, so weit sie sei, ist eine geschlossene, eine begrenzte Welt, ein Einiges, darin die Motive sich wiederholen und in großen Abständen dieselben Vorstellungen wiederkehren.<sup>160</sup>

Die Stärken der Kaleidoskop-Metapher für den Autorschaftsbegriff bestehen zusammengefasst erstens darin, dass sie Kristevas ›Intertextualität‹ in einem sehr ursprünglichen Sinn ernstnimmt, und zugleich in ihren konzeptuellen Kern die Bibliothek stellt. Am Beispiel von Manns Texten, deren Kotexten und anhand der Lesespuren in individuellen Buchexemplaren, welche diese Texte enthalten, lassen sich diese theoretischen Konzepte auf der empirischen Grundlage des Materials handfest machen. Zweitens zeigt sich damit die oben (1.2.3) ausgeführte Interaktion von Gesamttext und Bibliothek, die eine poststrukturalistische Autorinstanz in die Nachfolge der ›Genies‹ des 19. Jahrhunderts stellt. Drittens macht die Metapher bestehende Forschungszugänge und -erkenntnisse im gleichen Modell verfügbar und operabel. Ergebnisse der bei Mann gut etablierten Quellenforschung und der psychologisch-biographischen Texthermeneutik fügen sich ebenso wie ›Leitmotiv-‹ und ›Montage-‹-Technik in ein Gesamtmuster, das über die Einzelfunde und -studien hinaus Zusammenhänge erkenntlich werden lässt. Der bei beiden dieser traditionel-

157 Thomas Mann: Goethe und Tolstoi, in: Essays II. 1914–1926, 2002 (GKFA 15.1), S. 809–936, hier S. 828; Original 1921/22, 1925, 1932.

158 Thomas Mann: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, in: Goethe, hg. von Yahya Elsaghe und Hanspeter Affolter, 2019, S. 205–241, hier S. 234; Original 1932.

159 Thomas Mann: Goethe's Laufbahn als Schriftsteller, in: Goethe, hg. von Yahya Elsaghe und Hanspeter Affolter, 2019, S. 242–271, hier S. 245; Original 1932. Zur »Verkoppelung von Nation, Autorschaft und Kanon« in Autorschaftskonzeptionen des 19. Jahrhunderts vgl. Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?«, S. 483, 491–493.

160 Mann: Lotte in Weimar, S. 79.

len Forschungsrichtungen notwendig starke Fokus auf die historische Person Thomas Mann verschiebt sich dabei zugunsten eines Autorschaftsverständnisses, das seinen Ursprung in der (doppelten) Bibliothek hat. Die Metapher kann viertens sowohl einen poetologischen als auch den diskursanalytischen Zugriff zusammenführen.

Wie das funktioniert, wird im Anschlusskapitel Thema: Konkrete Motive und Lexeme an der Textoberfläche lassen sich mit ihr zeichentheoretisch, als Signifikanten von tieferliegenden, hypertextuell-diskursiven Signifikanten verstehen. Im Bild des Kaleidoskops zeigen sich dann ›Gerda‹ als Motivkomplex und zugleich die Verschaltung von Bibliothek und Gesamttext, die der Untersuchung dieses Motivkomplexes zugrunde liegt. Die Schwierigkeiten einer mitunter auf Biegen und Brechen betriebenen Typologie von Frauen- und ›Künstler‹-Figuren bei Thomas Mann lösen sich damit in ein Konzept von ›Textbausteinen‹<sup>161</sup> auf.

## 1.3 ›Gerda‹ in den Begriffen von Text- und Literaturwissenschaft

### 1.3.1 Figurentypologie vs. Motivkomplex

Das inhaltliche Interesse meiner Studie stammt aus der Beobachtung eines Phänomens in Manns Erzähltexten, das sich mit entsprechender Aufmerksamkeit intuitiv gut erfassen lässt. Es als eine heterogene Zusammenstellung von Lexemen, Phrasen, Semantemen, Figurenmerkmalen und figurenchoreographischen Arrangements, Inszenierungshintergrund und Sprachbildlichkeit systematisch zu beschreiben, ist dagegen aufwendiger. Ein weiter Begriff des Motivs als »strukturbildende und bedeutungsvolle Einheit innerhalb eines Textganzen« ist dafür zu umfassend, auch wenn man ihn für »thematische Konstellation[en]«, die sich lediglich auf der Ebene der ›Histoire‹ zeigen, nicht gelten lässt.<sup>162</sup> Phänomene der Textoberfläche im Sinn »tradierbare[r] intertextuelle[r] Element[e]«<sup>163</sup>

161 Vgl. die Begriffsverwendung von »Baustein« und »Steinbruch« bei Kilcher, Kremer: Die Genealogie der Schrift, S. 50–54.

162 Christine Lubkoll: Motiv, literarisches, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von Ansgar Nünning, 2008, S. 515–516, hier S. 515. Zwar übernehme ich also Odendahls Konzept des Leitmotivs, nicht aber seinen Motivbegriff (s. o.).

163 Rudolf Drux: Motiv, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Harald Fricke, Klaus Weimar, Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Jan-Dirk Müller, 2007, S. 638–641, hier S. 638.

nenne ich daher *Textmotive*, um zu markieren, dass es sich nicht einfach um thematische Einheiten, sondern um Erscheinungen des expliziten ›Discours‹<sup>164</sup> und oft sehr spezifisches Wortmaterial handelt. Textmotive geraten somit, wie einleitend bemerkt, in die Nähe von ›Zitaten‹ und umfassen auch, was sich als ›Leitmotive‹ handeln lässt.<sup>165</sup>

An den Textoberflächen erscheint das Sammelsurium von Textmotiven, das ich mit dem *Motivkomplex* meine, in zwar je variierender Auswahl und Zusammensetzung, dabei aber mit einem relativ hohen Wiedererkennungswert und meistens um eine zentrale Figur gruppiert. Diese ist lediglich ein Bestandteil des Komplexes, für dessen Erscheinung es ausreicht, wenn seine einzelnen Textmotive in unmittelbarer textueller Nähe zueinander auftreten oder anderweitig in einem deutlichen Kontiguitätsverhältnis stehen. Theoretisch fassbar ist der Motivkomplex mit Giorgio Agambens Paradigmenbegriff, wenn man diesen auf spezifisch textuelle Phänomene adaptiert. Als Paradigma im strengen Sinn definiert Agamben »ein einzelnes Objekt, das, gültig für alle anderen Objekte seiner Klasse, die Intelligibilität des Ensembles definiert, dem es zugehört und das es zugleich konstituiert.«<sup>166</sup> Die Definition dieses Objekts verläuft hier weder induktiv vom Partikularen zum Universalen noch deduktiv vom Universalen zum Partikularen, sondern vom Partikularen zum Partikularen:

Das heißt, daß [...] das Paradigma eine Bewegung bezeichnet, die von einer Singularität zur anderen geht und die, ohne sich selbst untreu zu werden, jeden einzelnen Fall in das Exemplar einer allgemeinen Regel verwandelt, die a priori zu formulieren unmöglich bleibt.<sup>167</sup>

Was bei Agamben »Exemplar« heißt, ist auf meinen Gegenstand angewandt die konkrete Ausprägung des Motivkomplexes in einem Text.<sup>168</sup>

164 Vgl. zum »Verhältnis von ›Histoire‹ und ›Discours‹ (bzw. ›Narration‹) [...] in Analogie zur Dichotomie von ›Signifié‹ (›Histoire‹) und ›Signifiant‹ (›Discours‹)« bei Roland Barthes Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, 2011, S. 112; Roland Barthes: Elemente der Semiologie, 1979, S. 11.

165 Leitmotive wie oben beschrieben können so zum textphänomenalen Teil eines Motivkomplexes werden und zu dessen intra(gesamt)textueller Kohäsion beitragen.

166 Giorgio Agamben: Signatura rerum. Zur Methode, 2009, S. 20.

167 Ebd., S. 26.

168 Wo nötig, bezeichne ich diese als *Motivgefüge*. Das ist dort und nur dort sinnvoll, wo es darum geht, sie vom Abstraktum der paradigmatischen Komponentensammlung zu unterscheiden. Noch einmal mit Agamben

Seine Eigenheit zeigt der Motivkomplex als diskurspoetologisches Muster: Textmotive sind nur der sichtbare Teil (die Signifikanten) seiner *Komponenten*, die ähnlich wie Leitmotive semiotisch zu verstehen sind. Anders als Leitmotive gewinnen sie ihren Bedeutungsgehalt (ihr Signifikat) aber nicht allein text- oder gesamttextimmanent. Die Kaleidoskop-Metapher als Autorschaftsmodell muss daher um ein zeichentheoretisches Verständnis der beweglichen ›Partikel‹ ergänzt werden. Insbesondere geht es mir in meiner Studie um den Komplex von Komponenten, die sich prototypisch erstmals um die Figur Gerda von Rinnlings in derjenigen Novelle versammeln, welche Thomas Mann selbst und mit ihm die Forschung als seinen literarischen Durchbruch handelt. In *Der kleine Herr Friedemann* (1897) will Mann nach Ausweis eines Briefs an Otto Grautoff zum ersten Mal jene »diskreten [...] Masken« gefunden haben, die ihm seine Anliegen angemessen zu literarisieren erlauben.<sup>169</sup> Mit den Begriffen von Maske oder Figur ist ein Motivkomplex wie ›Gerda‹ allerdings nicht zu fassen.<sup>170</sup>

Um das zu verdeutlichen, reicht schon ein cursorischer Blick über die literaturwissenschaftliche Figurentheorie. Das Spektrum reicht dort zwar von Ansätzen, »die Figuren als Artefakte kategorisch von ›Personen‹ unterscheiden«, bis zu »Auffassungen, die Figuren als fiktive Wesen in Analogie zu ›Personen‹ verstehen«.<sup>171</sup> Entlang der Kriterien, die in einem Handbuchartikel von Matías Martínez als gemeinsame Nenner der verschiedenen Figurentheorien zusammengestellt sind, wird jedoch sofort ersichtlich, warum meine Untersuchung keiner Figur gelten kann. Das einzige für alle Theorien »unerlässliche Merkmal für den Status einer Figur« sei, heißt es dort, »dass man ihr Intentionalität, also mentale

ausgedrückt: »Das Phänomen, sobald es im Medium seiner Erkennbarkeit präsentiert wird, zeigt das Ensemble, dessen Paradigma es ist« (ebd., S. 33). Für meine Beobachtung umformuliert lautet die Definition: Das *Motivgefüge*, sobald es in einem einzelnen Text präsentiert wird, zeigt die Sammlung der *Komponenten*, die den *Motivkomplex* bilden.

169 Brief vom 6. April 1897 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 89.

170 Während der Name Gerda eine Figur bezeichnet, benenne ich in einfachen Anführungsstrichen als ›Gerda‹ einen Komplex von Komponenten, der sich auch um andere Figuren konzentrieren kann. Vgl. ähnlich Brössel: Leitmotiv, S. 319.

171 Matías Martínez: Figur, in: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Matías Martínez, 2011, S. 145–150, hier S. 148.; vgl. auch Henriette Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research, in: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, 2010, S. 67–110.

Zustände (Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle, Wünsche, Absichten) zuschreiben können muss«. <sup>172</sup> Figuren sind so anthropomorphe Akteure von Handlung und rein textimmanente Erscheinungen. Informationen über sie lassen sich ausschließlich in dem fiktionalen Text gewinnen, wo sie auftreten: Zu seiner erzählten Welt bietet er den alleinigen Zugang. Dennoch werden sie im »Lektüreprozess zumindest teilweise durch dieselben Inferenzprozesse mental konstruiert [...], die bei der Wahrnehmung realer Personen stattfinden«. <sup>173</sup>

So viel wird deutlich: Weder ist ein Motivkomplex anthropomorpher Handlungsträger, noch ist er, obwohl (gesamt-)textimmanent *bestimmbar*, textimmanent zu *verstehen*. Allenfalls ließe sich an der Textoberfläche ›Gerda‹ nach dem Prinzip strukturalistischer und poststrukturalistischer Positionen der Figurentheorie, wie Fotis Jannidis zusammenfasst, »allein als Muster von Worten beschreiben«. <sup>174</sup> Bei Barthes ist die Figur über »identische Seme« charakterisiert, die »wiederholt denselben Eigennamen durchqueren und sich in ihm festzusetzen scheinen«, wobei sie als »Kombination [...] relativ stabil« bleiben. <sup>175</sup> So gesehen ist eine Figur »ein reines Artefakt, das eine bestimmte Menge von textuellen Kennzeichnungen (›Seme‹) unter einem Eigennamen bündelt.« <sup>176</sup> Was sich in der Figurentheorie seither als ungenügend erwiesen hat, um auf Rezeptionsseite der Wahrnehmung einer literarischen Figur als anthropomorph gerecht zu werden, beschreibt annähernd die Signifikanten-Seite des Motivkomplexes. Als bloßes Bündel von Einzelkomponenten, die sich in hinreichender textueller Nähe versammeln, ist dieser freilich im Gesamttext gesehen weder an einen stabilen Eigennamen gebunden, noch treten in der Immanenz des Einzeltexts all seine ›Seme‹ notwendig als Charakteristika nur einer *Figur* und nur *einer* Figur auf.

›Gerda‹, so wird sich zeigen, ist eine Ansammlung »textuelle[r] Kennzeichnungen«, die in ersichtlicher Weise miteinander in Beziehung gesetzt sind. Das kann wohl mittels ihrer gemeinsamen Zuordnung zu einer Zentralfigur funktionieren, aber auch durch ihre intradiegetisch raumzeitliche Nähe oder indem sie schlicht an der Textoberfläche in un-

<sup>172</sup> Martínez: *Figur*, S. 145.

<sup>173</sup> Ebd., S. 147.

<sup>174</sup> Fotis Jannidis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, 2004, S. 93; Martínez nennt beispielhalber die formalistischen, strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätze Vladimir Propps, Algirdas J. Greimas' und Roland Barthes' (Martínez: *Figur*, S. 149).

<sup>175</sup> Roland Barthes: *S/Z*, 1976, S. 71.

<sup>176</sup> Martínez: *Figur*, S. 149.

mittelbare Nachbarschaft geraten, dort also sowohl produktions- wie auch rezeptionsästhetisch zusammentreten. Die Funktion dessen, was Barthes ›Seme‹ nennt, kann im Fall des Motivkomplexes das genannte kategoriale Konglomerat von Wortmaterial (Lexemen und Semantemen), Figurencharakterisierung, choreographischer Inszenierungen oder Intérieurs und weiteres übernehmen.

Mit dem Motivkomplex ist zugleich weniger und sehr viel mehr gemeint als mit der Figur oder, vielleicht im englischen Terminus deutlicher, dem ›character.<sup>177</sup> Adaptiert auf die Sorte von textuellen Kennzeichnungen, die ich im Blick habe, gilt jedoch für ›Gerda‹ genau, was Patrick Colm Hogan für »Characters and Their Plots« unter dieser expliziten Prämisse<sup>178</sup> ausarbeitet: dass sich Plot und Figuren voneinander nicht getrennt analysieren lassen. Motivkomplexe sind wie die narrativen Strukturen eines Plots »characterized as prototypes in that they are not defined by necessary and sufficient conditions, but by a sort of graded match between instances and general structures.«<sup>179</sup> Aus den »general patterns« eines Prototyps generiert ein Text die »particulars«, also textspezifische Ausprägungen.<sup>180</sup> Der Prozess ist in gegenläufiger Richtung vom Prototyp bestimmt: der Prototyp gibt das Muster vor, nach dem Merkmale oder Motive überhaupt erst in den Text gelangen, wobei diese »particulars« aber zugleich auch den Prototyp bestimmen.<sup>181</sup> Verschiedene Operationen spezifizieren die einzelne Ausprägung eines Prototyps. Dazu zählt beispielsweise seine Anreicherung mit fremden Elementen, die anderen

177 Vgl. zum Figurverständnis zeitgenössischer Narratologie Simone Winko: *On the Constitution of Characters in Poetry*, in: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, 2010, S. 208–231, hier S. 208: »[A] literary character is understood as the mental model of a human being in a narrated world, created by a reader from information in the text and the reader's world knowledge.«

178 Patrick Colm Hogan: *Characters and Their Plots*, in: *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, 2010, S. 134–154, hier S. 137: »[G]eneral narrative structures, prominently prototypes, set out a causal sequence of events or event types. But these events imply specific character functions. They also entail certain scene types, which are themselves inseparable from character functions. Needless to say, all three components of a prototype (event sequences, characters, and scenes) are developed in the articulation of a particular story.«

179 Ebd., S. 136.

180 Ebd., S. 137.

181 Ebd., S. 138.

Prototypen entnommen sein oder aber »free motifs« sein können.<sup>182</sup> Dennoch bleiben aber solche Abweichungen vom allgemeinen Grundmuster »structured by reference to the prototype«.<sup>183</sup> Sich der »Kategorie ›Figur« – hier über den mit ihr verwobenen Plot – prototypentheoretisch zu nähern, ist in der Figurentheorie also Praxis.<sup>184</sup>

Es stellt sich folglich doch die Frage, warum ich ›Gerda‹ nicht zumindest an der Textoberfläche als einen Figurtyp zu fassen versuche. Immerhin gehören mit dem Interesse an Manns ›Autormasken‹ auch Typologien der männlichen Figuren zum Kerngebiet der Thomas-Mann-Forschung. Die Frauenfiguren wurden in dieser Kapazität zwar weniger thematisiert, haben aber insbesondere seit Ende der 1980er-Jahre doch einige Aufmerksamkeit erhalten.<sup>185</sup> Sie lassen sich gerade im Frühwerk durchaus im System zeitgenössischer Geschlechterdiskurse und Genderkonstruktionen wie zum Beispiel der Opposition ›Femme fatale‹ versus ›Femme fragile‹ untersuchen.<sup>186</sup> Der textphänomenalen Seite des ›Gerda‹-Komplexes kommt

182 Ebd., S. 141.

183 Ebd., S. 139.

184 Jannidis: *Figur und Person*, S. 116.

185 Das 2015 erschienene *Thomas Mann Handbuch* allein schon liefert eine konzise, vielseitige Übersicht der diversen Blickwinkel, unter denen sie in der Forschung erscheinen: vgl. z. B. Benedikt Wolf: Männerbilder/Frauenbilder, in: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 322–324; Ariane Totzke: Liebe und Erotik, in: ebd., S. 320–322. Für Einzelstudien vgl. auch z. B. Astrid Lange-Kirchheim: Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns »Der kleine Herr Friedemann« und »Luischen«, in: *Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*, hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, 2008, S. 187–224; Hannelore Mundt: Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann's Work, in: *A Companion to the Works of Thomas Mann*, hg. von Herbert Lehnert und Eva Wessell, 2004, S. 271–295; früher schon Sylvia Wallinger: »Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren«. Gesundete Männlichkeit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns *Königliche Hoheit* und *Wälsungenblut*, in: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von ders. und Monika Jonas, 1986, S. 235–257.

186 Vgl. z. B. Elisabeth Galvan: *Femme fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissancedrama »Fiorenza« und das München der Jahrhundertwende*, in: *Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert. The Revival of the Renaissance in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, hg. von Helmut Koopmann und Frank Baron, 2013, S. 181–193, hier S. 186; Yahya Elsaygh: *Die kleinen Herren Friedemann. Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen*, in: *Zerreissproben/Double Bind*.

aber bislang eine Studie Holger Rudloffs am nächsten. Ohne explizit prototypentheoretisches Fundament, mittels gründlicher Textvergleiche leitet Rudloff aus Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* einen Typus der ›Pelzdame‹ in Thomas Manns Gesamtwerk her. Diesen unterscheidet er dezidiert von der Figur der *Femme fatale*, wie Carola Hilmes sie als *Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* bestimmt.<sup>187</sup> Tatsächlich sind, was den Typus der *Femme fatale* betrifft, auch die frühen Frauenfiguren schon in einer Weise mit im Inventar gleichbleibenden, aber in wechselnder Kombination auftretenden Merkmalen charakterisiert, die es eigentlich verunmöglicht, eine scharfe Kategoriengrenze zwischen den fatalen und den fragilen Frauenfiguren zu ziehen. Sie »[i]risieren«,<sup>188</sup> wie Yahya Elsäghe es nennt, zwischen den beiden Typen. Aufs Gesamtwerk gesehen, vermöchten rein figurentypologische Untersuchungen innerhalb dieses – von außen an die Texte herangetragenen – Rasters umso weniger damit umzugehen, dass sich ähnliche Bündel von Textmotiven mit unterschiedlichen Zuschreibungen komplexer überlagern.

Spätestens, wenn in Kapitel 2 die zentralen ›Gerda‹-Komponenten ausgearbeitet sind, wird sich also abzeichnen, warum der Gegenstand meiner Untersuchung auch dann nicht auf der Achse *fatale*–*fragile* erklärbar wäre, wenn man ungeachtet ihrer semiotischen Eigenschaften ›Gerda‹ als Figur begreifen wollte: Während nämlich Gerda von Rinnlingen (*Der kleine Herr Friedemann*, 1897) oder Amra Jacoby (*Luischen*, 1900) als *Femmes fatales* gelten mögen,<sup>189</sup> fallen umgekehrt *fragile* Figuren wie Anna Rainer (*Der Bajazzo*, 1897) oder Gabriele Klöterjahn (*Tristan*, 1903) trotz ihrer Teilhabe an ›Gerdas‹ Merkmalsset offensichtlich nicht in diese

Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts, hg. von Christine Kanz, 2007, S. 159–180, hier S. 169. Mit Bezug auf die *Joseph*-Romane vgl. Mona Clerico: *Welt – Ich – Sprache. Philosophische und psychoanalytische Motive in Thomas Manns Romantetralogie »Joseph und seine Brüder«*, 2004, S. 96–98.

187 Holger Rudloff: *Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*, 1994, S. 32; vgl. Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, 1990. Theoretisch unterfüttert ließe sich auf Grundlage dieser beiden Studien ›Gerda‹ – zumindest als Phänomen des Gesamttexts – auch ohne das Postulat eines Motivkomplexes beschreiben, nämlich über eine Familienähnlichkeit in Ludwig Wittgensteins Sinn oder dann prototypentheoretisch. Detaillierter geht darauf Kapitel 1.3.2 ein.

188 Elsäghe: *Die kleinen Herren Friedemann*, S. 165.

189 Hilmes: *Die Femme fatale*, S. XIII: »Behelfen wir uns vorab mit einem kurzen ›Steckbrief‹ dieses Phantoms: Die *Femme fatale* lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann.«

Kategorie. Dagegen sind Charlotte Kestner-Buff (*Lotte in Weimar*, 1939), Diane Houplé (*Felix Krull*, 1954) oder allen voran Mut-em-enet (*Joseph in Ägypten*, 1936) alle Teil eines ›Gerda‹-Gefüges, können aber weder als ›fragile‹ noch als ›fatale‹ gelten.

Beispielhaft illustrieren eine solche Kategorienüberlappung die beiden Erstauftritte oder besser Erstvorüberfahrten von Gerda von Rinnlingen und Anna Rainer: Die beiden Frauenfiguren stehen in einem völlig analog angelegten Setting genau dies- und jenseits der Grenze zwischen *Femme fatale* und *Femme fragile*,<sup>190</sup> also zwischen bedrohlich und unbedrohlich – wenn man denn eine solche Grenze noch zu ziehen gewillt ist (vgl. 2.2.3). Denn weder im weiteren zeitgenössischen literarischen Umfeld, wo *fatale* und *fragile* Frauentypen zahlreich figurieren, noch erst recht bei Thomas Mann scheint es ganz einfach zu sein, auch nur schon den einen vom anderen Typus binär zu unterscheiden. Hilmes nennt das ein »Verwandtschaftsverhältnis« der beiden Frauentypen, das sie damit erklärt, dass beide gleichermaßen Angst- respektive Wunschgespinste männlicher Phantasie und patriarchaler Diskurse sind.<sup>191</sup>

Die Umstrukturierung ›Gerdas‹ vom in sich geschlossenen Figurtyp zu einer mehr oder minder lose verbundenen Ansammlung von Motivbausteinen an der Textoberfläche steckt auch den theoretischen Rahmen ab, innerhalb dessen sich die auffälligen Gemeinsamkeiten genauso wie die Unterschiede sowohl zwischen Gerda von Rinnlingen und Anna Rainer als auch zwischen Amra Jacoby und Ada von Stein bewegen. Mit einem Motivkomplex ›Gerda‹, dessen textuelle Komponenten sie teilen, ist dem »Irisieren« von Manns Frauengestalten zwischen *fatale* und *fragile* beizukommen. Als Instrument der Interpretation erlaubt er es, die Untersuchung von einer rigiden Dichotomisierung zu lösen, die von Manns Texten unabhängig bereits bei der Klassifikation der Typen selbst Schwierigkeiten bereitet, eben gerade weil sie motivische Überschneidungen eigentlich nicht zulassen kann.<sup>192</sup> ›Gerdas‹ Merkmale dagegen sind mobil

190 Vgl. diese Beobachtung im Zusammenhang mit der gesetzlichen Mündigkeit der jeweiligen Figur bei *Elsaghe: Die kleinen Herren Friedemänner*, S. 165–167.

191 Hilmes: *Die Femme fatale*, S. 14.

192 Hilmes stößt in ihrer Untersuchung des Weiblichkeitstypus der *Femme fatale* auf dieses Problem. Ihr Zugang unterscheidet sich von z. B. Rudloffs methodisch insofern, als sie Frauenfiguren, die in einem kulturellen Verständnis bereits als *Femmes fatales* begriffen sind, auf ihre Gemeinsamkeiten untersucht. Sie beschreibt also eine schon bestehende Kategorie von literarischen Frauenfiguren und führt dafür den Begriff des »Prototyps« ein.

und können dies- und jenseits der fatalen Grenze auftauchen, ohne dass jede Frauenfigur, der eines davon anhaftet, deswegen Teil eines ›Gerda‹-Gefüges sein muss.<sup>193</sup> Beigelegt ist damit die Irritation, welche vom Changieren der Figuren zwischen zwei eigentlich gegensätzlich angelegten Polen herrührt.

### 1.3.2 Signifikant: Prototypensemantik und Zeichentheorie

Theoretisch mit Agambens Paradigmenbegriff gefasst, lässt sich der Motivkomplex in Anlehnung an die Figurentheorie auch als prototypische Kategorie beschreiben. Ich verfare dabei in Analogie zur linguistischen Prototypensemantik und ihrer Erweiterung,<sup>194</sup> die, sehr knapp gesagt, ihre Kategorien zunächst einmal konzentrisch um besonders ›prototypische‹ ihrer Vertreter anordnet. Je vollständiger ein Mitglied die Kategorisierungsmerkmale aufweist, desto zentraler und damit repräsentativer ist es für diese Kategorie, im Gegensatz zu Vertretern, die eine geringere Anzahl oder auch einfach weniger prägnante Kategorisierungsmerkmale aufweisen. Umgekehrt bedeutet das aber nicht, dass diese randständigen keine vollwertigen Kategorienmitglieder wären. Das Prinzip, nach dem die einzelnen Mitglieder als einander und derselben Kategorie zugehörig klassifiziert werden können, ist das der Familienähnlichkeit.<sup>195</sup>

Das bei Ludwig Wittgenstein entlehene Konzept der Familienähnlichkeit besagt in diesem Zusammenhang, dass eine Kategorie nicht einen einzelnen vollständig repräsentativen Vertreter benötigt, also *den* Proto-

Dennoch muss ihre Charakterisierung der untersuchten Figuren die »Aufspaltung« der dem Typus »zugeschriebenen Eigenschaften und Funktionen sowie die Technik, diese zu verschieben und neu zu verknüpfen«, also eine regelrechte »Auffächerung der Person« zulassen (ebd., S. 223–227).

193 Zu lose assoziierten Merkmalen an der Textoberfläche und der Schwierigkeit, sie einer Figur zuzurechnen, vgl. Jannidis: *Figur und Person*, S. 165.

194 Die erweiterte Prototypentheorie »impliziert einen grundlegenden Wandel weg von einer holistischen (›ganzheitlichen‹) Konzeption des Prototypen als ›besten Vertreter‹ einer Kategorie hin zu einer *stereotypischen* Bedeutung, die einen Kern besonders prägnanter Merkmale enthält, welche die meisten Vertreter einer Kategorie aufweisen, und eine prinzipiell offene Gruppe von Weltwissensaspekten, die bei dem einen oder anderen Vertreter der entsprechenden Kategorie realisiert sein können« (Andreas Blank: *Einführung in die lexikalische Semantik für Romanisten*, 2001, S. 48; Hv. i. O).

195 Damit operiert auch Hilmes' Typologie.

typ in ihrem Zentrum, der alle notwendigen und hinreichenden Merkmale in sich vereint:

Jedes Glied hängt genau mit dem nächsten zusammen, das dritte hat jedoch mit dem ersten nur insofern zu tun, als es mit ihm über das zweite verbunden ist. Alle zusammen aber bilden eine Struktur höherer Ordnung [...]. Auf der Basis solcher Familienähnlichkeit erkennen wir also verschiedene Referenten oder Gruppen von Referenten als einer Kategorie zugehörig, obwohl sie nur indirekt miteinander verbunden sind.<sup>196</sup>

Notwendigerweise werden folglich Kategorien an ihren Rändern unscharf (›fuzzy‹) und überlappen sich. Das vermag zu erklären, inwiefern die Kategorisierung gewisser Referenten schwerfällt, denen besonders typische Eigenschaften einer Kategorie fehlen oder die Eigenschaften gleich mehrerer Kategorien aufweisen. Erleichtert wird die Kategorisierung, wenn ein Merkmal mit hohem Wiedererkennungswert vorhanden ist, das zugleich als besonders typisch für die Kategorie gilt. Problematisch wird sie dagegen, wenn zwar typische Merkmale der einen Kategorie auftreten, »andere, weniger augenfällige Merkmale [...] aber eine andere Kategorisierung notwendig« machen.<sup>197</sup>

In Manns Texten möchte ich den Motivkomplex als textphänomenale Kategorie abgrenzen, deren Ränder unscharf bleiben dürfen, ohne dass der Komplex selbst deswegen »vage« zu sein braucht.<sup>198</sup> Dass dabei die Definition prototypischer Komponenten des Motivkomplexes auch entlang anderer, randständiger Merkmale in den Texten selbst erfolgen kann, liegt gemäß dem Prinzip der Familienähnlichkeit auf der Hand. Denn dieses erlaubt es, bei der Kategorisierung auch Merkmale zu berücksichtigen, die nicht alle Mitglieder der Kategorie aufweisen oder aber die zu einer Überlappung von verschiedenen Kategorien führen. Wenn also ›Gerda‹-Figuren beispielsweise und stellenweise mit den in Manns Texten berücksichtigten blauen Augenschatten auftreten, diese aber nicht nur ein auffälliges Merkmal Gerda von Rinnlings und Gerda Buddenbrooks sind, sondern auch Hanno Buddenbrooks und Gabriele Klöterjahns, dann liegt hier genau eine solche Überlappung von Kategorien mit kategorienübergreifender Familienähnlichkeit zugrunde (vgl. dazu 2.2.2).

196 Ebd., S. 38.

197 Ebd., S. 48.

198 Ebd., S. 49.

Zur Bestimmung der einzelnen Komponenten des Komplexes genügt es, im Vergleich der Texte einige sehr zentrale ›Gerda‹-Gefüge aufzufinden und zu beschreiben. Das ist insofern unproblematisch, als die Kategorie selbst ja erst durch den hohen Wiedererkennungswert ihrer Merkmale konstituiert ist. ›Gerda‹ ist kein Konzept, das ich von außen mit den zu untersuchenden Texten abgleiche, um dort seine Vertreter aufzuspüren, sondern ein Phänomen der Texte selbst. Erst über den Wiedererkennungswert des gemeinsamen Auftretens verbinden sich seine Komponenten zu einer Kategorie. Diese wären somit aus dem gesamttextimmanenten Abgleich der einzelnen Ausprägungen zu gewinnen.<sup>199</sup>

Auch hier konstituieren sich die »general patterns« und deren »particulars« gegenseitig. Es gibt keinen vollständigen Prototyp; wenn auch die Benennung des ›Gerda‹-Komplexes einesteils der sehr hohen Prototypikalität der Motive um Gerda von Rinnlingen geschuldet ist. Andernteils geht sie darauf zurück, dass die Figur in Gerda Buddenbrook-Arnoldsen eine Wiedergängerin gleichen Vornamens hat, um die sich viele der gleichen Komponenten versammeln. Zusammengefasst gilt für den Motivkomplex: In den Texten können seine Ausprägungen näher oder ferner von einem prototypischen Zentrum liegen, sie können die prototypischen Motive zahlreicher oder spärlicher aufweisen und mehr oder weniger mit prototypenfremden Motiven angereichert sein. Die einzelnen Komponenten gruppieren sich zudem in textueller Nähe um eine zentrale Figur und bilden mit dieser zusammen ein konkretes ›Gerda‹-Gefüge. Ein Beispiel dafür gibt in der Novelle *Luischen* (2.2.3) die Nebenfigur Frau Hildebrandt, die in einer Szene bei Amra Jacoby sitzt und deren einzige Funktion zu sein scheint, bestimmte Merkmale in Amras unmittelbaren Radius zu tragen.

Zur poetologischen Beschreibung der so sichtbaren textphänomenalen Seite ließe sich bei Mann das Konzept der Leitmotivik in Anschlag bringen. Das Leitmotiv, um das zu wiederholen, wird *innerhalb* desselben Texts als eine sinntragende Einheit installiert und wiederholt. Doch findet der »Akt der Bedeutungsaufladung«<sup>200</sup> der Komponenten im Fall des Motivkomplexes gerade im Transfer aus einem *anderen* Text und Kontext statt. Als Versatzstücke aus anderen Texten heften sie Erscheinungen der Textoberfläche mit intertextueller Bedeutsamkeit zusammen. Sie fungie-

199 In der Textimmanenz zu verbleiben, ist nicht das Ziel der Betrachtung, weswegen ich in der Analyse auf diesen Zwischenschritt verzichte.

200 Odendahl: Literarisches Musizieren, S. 196, 174.

ren so eigentlich als dyadische Zeichen. Diese entfalten gemeinsam<sup>201</sup> eine erweiterte Signifikanz.

Insgesamt ergibt sich für die Zwecke meiner Studie somit ein prototypensemantisches Modell, angewandt auf die Ansammlung von Motiven im literarischen Text. Der methodischen Kritik, der sich die erweiterte Prototypentheorie in der Linguistik ausgesetzt sieht – nämlich, dass das Modell in der Erweiterung einzelsprachspezifisch sein muss und damit seine kognitive Universalität verliert<sup>202</sup> –, braucht es sich nicht zu stellen. Es erhebt im vornherein keinen Anspruch auf Universalität, denn an Thomas Manns Text- und Bibliothekskorpus ausgerichtet kann es ohnehin nur innerhalb der größtenteils deutschsprachigen Literatur eines begrenzten Kultur- und Zeitraums gelten. Konkret bedeutet das, dass die ›Diskurspartikel‹,<sup>203</sup> die den ›Gerda‹-prototypischen Textmotiven anhaften, aus einem recht eng umzirkten Milieu stammen. Versteht man das intertextuelle Motiv-Inventar dieses Milieus als sprachähnliches System, verbleibt meine Argumentation also tatsächlich innerhalb einer literarisch-kulturellen Einzel-›Sprache‹. Können also in solcher Abstraktion die textuellen ›Gerda‹-Komponenten als Signifikanten, die Diskurspartikel als Signifikate gelten, so wäre die linguistische Analogie doch zu weit getrieben, wenn man Einzelmotive mit isolierten Einzelbedeutungen fest verknüpfen wollte. Schon einzeltextimmanent muss Odendahl für das Leitmotiv zulassen, dass es nach seiner initialen Bedeutungsaufladung im Textverlauf weitere Konnotationen anlagert, seine Bedeutung also nicht semantisch fixiert bleibt.<sup>204</sup> Erst recht kann in einem Gesamttext, dessen Entstehung sich über ein halbes Jahrhundert erstreckt, keine solche semantische Fixierung erwartet werden; zumal auch die Bedeutungen sich hier von Beginn an wesentlich vielschichtiger konstituieren.

Der ›Gerda‹-Komplex lässt sich in Manns Frühwerk unter Beizug von Inter- und im engeren Sinn Hypotexten aus dem frühen 19. Jahrhundert umreißen. Um seine einzelnen Komponenten zu isolieren, ist es nicht notwendig, eine abschließende Liste der einzelnen Ausprägungen in allen Texten zu erarbeiten und diese nach dem Grad ihrer Prototypikalität anzuordnen. Stattdessen zeige ich in der Chronologie des Gesamttexts, dass

201 In Entsprechung zu den einzelnen ›Semen‹, die Barthes in seinem Beitrag zur Figurentheorie beschreibt.

202 Vgl. Blank: Einführung in die lexikalische Semantik für Romanisten, S. 50–53.

203 Geliehen ist der Begriff von Kilcher, Kremer: Die Genealogie der Schrift, S. 54.

204 Odendahl: Literarisches Musizieren, S. 175–191.

sich diese diskursiv aufgeladenen ›Gerda‹-Komponenten gleichsam vom Untergrund ihrer Herkunft entkoppeln und sich von Text zu Text in leichter bis deutlicher Variation immer wieder versammeln. Dort, wo sie zudem als einzelne und damit nicht ›Gerda‹-konstitutive Merkmale, also an überlappenden Kategorienrändern erscheinen, konnotieren sie über ihren hohen Wiedererkennungswert dennoch den ganzen Komplex. Die Frage, auf die Kapitel 3 eine Antwort gibt, ist, inwiefern die Komponenten von Text zu Text nicht einfach nur als Zitate – seien es nun (in Andreas Kilchers und Detlef Kremers Terminologie) auf einer ›archäologischen‹ Ebene direkt in Manns realer Bibliothek nachweisbare oder aber auf einer ›generativen und esoterischen‹ Ebene in der virtuellen rekonstruierbare<sup>205</sup> – ein neues literarisches Bild ergeben, sondern gleichzeitig auch in ihrer Funktion als Träger von diskursiver Bedeutung. Diese, als Signifikat, ist in vielerlei einzelnen Aspekten in der Thomas-Mann-Forschung gut ausgearbeitet.

### 1.3.3 Signifikat: ›Gerda‹ in der Forschung

*Der kleine Herr Friedemann* prägt nicht allein den ›Gerda‹-Komplex ein erstes Mal in einer maximalen Form aus, sondern auch ein Komplement, das man entsprechend ›Friedemann‹ nennen könnte. Den Schwerpunkt der Untersuchung aber nicht auf dieses zu legen, ist sinnvoll: Ein Motivkomplex ›Friedemann‹ ist im Grund schlicht eine semiotisch-poetologische Neufassung nicht von Manns problematischen Künstlerfiguren, aber der figurierten und implikationsreichen ›Künstler‹-Problematik (s. u.). Diese ist in Manns Werk und besonders in den frühen Texten mit diversen anderen Problematiken unauflöslich verkittet und könnte, das ist in der Mann-Forschung mittlerweile ein Gemeinplatz, für das Gesamtwerk zentraler nicht sein.

Die übliche Gewichtung dieses Befundes bildet die Forschung thematisch, aber auch quantitativ ab. Die hier zusammengefasst unter den Schirm der ›Künstler‹-Problematik gestellten Themenbereiche in Manns

205 Mein Konzept greift auf eine Textbeschaffenheit zu, die Andreas Kilcher und Detlef Kremer ein wenig anders fassen, indem sie unterscheiden zwischen der ›archäologischen‹ Ebene direkt kenntlicher Zitate und der ›generativen und esoterischen‹ Ebene solcher Zitate, die »nicht mehr exoterisch erkennbar, sondern fragmentiert und esoterisch verschoben, verrätselt und im Grenzfall bis zur Unkenntlichkeit entstellt sind« (Kilcher, Kremer: Die Genealogie der Schrift, S. 53).

Werk wie der Gegensatz von Künstler und Bürger, Fragen von im ausgehenden 19. Jahrhundert prekär gewordener Männlich- und Bürgerlichkeit,<sup>206</sup> von ökonomischem Versagen und der Gefährdung bürgerlich-gesellschaftlicher Positionierung,<sup>207</sup> weiter auch Dilettantismus,<sup>208</sup> Homosexualität, Heteronormativität und sexuelles Außenseitertum,<sup>209</sup> zudem Fragen von patrilinearer Fortpflanzung und deren Scheitern,<sup>210</sup> sind methodisch ganz unterschiedlich in zahlreichen Studien umkreist, formuliert und untersucht worden.<sup>211</sup> *Der kleine Herr Friedemann* darf als besonders

- 206 Siehe grundsätzlich die Artikel des Sammelbands von Thomas Wortmann, Sebastian Zilles (Hg.): *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, 2016. Zur »Krise« der Männlichkeit in Thomas Manns Werk und für eine Aufstellung von Fachliteratur dazu vgl. insbesondere Irmtraud Hnilica: »Originellste Belege«. Zu Thomas Manns frühen Novellen *Gefallen* und *Gerächt*, in: ebd., S. 257–276, hier S. 258; zur »klassen- beziehungsweise gruppenspezifische[n] Befindlichkeit«, die in den pessimistischen Frühwerkstexten ihren Ausdruck findet, auch zur »Bewegung, die in den Neunzigerjahren [des 19. Jhs.] in den Geschlechterdiskurs und die Geschlechterbeziehungen geriet«, vgl. Yahya Elsaygh: Konzeptionen von Männlichkeit und ihre sozialgeschichtliche Interpretierbarkeit in Thomas Manns frühesten Erzählungen: Eine Fallstudie zum *Kleinen Herrn Friedemann* und seiner Rezeptionsgeschichte, in: ebd., S. 65–84, hier S. 72, 78. Vgl. auch Gerald N. Izenberg: *Modernism and Masculinity. Wedekind, Mann, Kandinsky through World War I*, 2000, S. 7 f.
- 207 Elsaygh: *Die kleinen Herren Friedemann*, S. 174; Michael Boehringer: »so gut er das vermochte«. Disability, Masculinity and Desire in Thomas Mann's *Der kleine Herr Friedemann*, in: *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, hg. von Thomas Wortmann und Sebastian Zilles, 2016, S. 235–256, hier S. 238, 241.
- 208 Vgl. zum Überblick Hans Rudolf Vaegt: Dilettantismus, in: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 291–292; detaillierter Paolo Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, 2007.
- 209 Andrew J. Webber: Mann's man's world: gender and sexuality, in: *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, hg. von Ritchie Robertson, 2001, S. 64–83, hier S. 65–70; Robert Deam Tobin: Making Way for the Third Sex: Liberal and Antiliberal Impulses in Mann's Portrayal of Male-Male Desire in His Early Short Fiction, in: *A Companion to German Realism. 1848–1900*, hg. von Todd Kontje, 2002, S. 307–338.
- 210 Z. B. Ulrich Weinzierl: Die »besorgniserregende Frau«. Anmerkungen zu *Luischen*, Thomas Manns »peinlichster Novelle«, in: *Thomas Mann Jahrbuch 4*, 1991, S. 9–20, hier S. 13.
- 211 Vgl. schon nur die Artikel des Sammelbandes von Julian Reidy, Ariane Totzke (Hg.): *Mann\_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns*, 2019. Einen aktuellen Überblick geben auch die Handbuchartikel von Astrid Lange-Kirchheim: *Gender Studies*,

»exemplarisch« für viele dieser Komplexe und Johannes Friedemann als paradigmatisch für die »Männerchen« des Frühwerks gelten.<sup>212</sup> Ein erweiterter Blick auf ›Gerda‹ ist daher allein schon aufgrund dieser Prominenz geboten. Denn während die Aufmerksamkeit der Forschung bislang hauptsächlich dem gleichsam männlich gegenderten Teil der ›Künstler-Problemik zukam, gilt hier der Blick dessen ›weiblicher‹ Komplementärseite.<sup>213</sup> Als solche wurde diese bislang kaum erkannt und jedenfalls nicht in ihrer poetologisch-diskursiven Komplexität und Tragweite behandelt, was allein schon als neuer Zugang für das so werkzentrale Verständnis von ›Friedemann‹ Desiderat wäre.

Im Wesentlichen kommen mir drei Themen- oder Diskursbündel in den Blick, die je miteinander in Beziehung und Austausch stehen: die frühwerklichen Fragen nach heteronormativer Männlichkeit und gesellschaftlicher Anerkennung; die damit ebenfalls bereits im Frühwerk eng verbundenen Fragen von schriftstellerischem oder dichterischem<sup>214</sup> Erfolg und nach der Position des Künstlers;<sup>215</sup> sowie die Frage nach der Erhaltung deutscher Identität im Exil und in der Zeit des deutschen Faschismus. Die poetologische Entwicklung der damit verknüpften ›Gerda-Komponenten rückt folglich unmittelbar sozialhistorische und daran anschließend gendertheoretische Fragen in den Fokus. Zwischen Clawdia Chauchat (*Der Zauberberg*, 1924), die als Teil eines ›Gerda-Gefüges gelesen werden müsste, und Mut-em-enet (*Joseph in Ägypten*, 1936) liegen

in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 364–372; Benedikt Wolf: Geschlecht, Androgynie und Identität, in: ebd., S. 297–298.

212 Elsaghe: Die kleinen Herren Friedemänner, S. 168–171; die »Männerchen« sind ein Zitat aus Mann: Bilse und ich, S. III.

213 Für das Interesse der Untersuchung ist es nicht notwendig, die bereits geleistete Detail- und auch Übersichtsarbeit zur ›Künstler-Problemik aufzureißen; es genügt, sie dort punktuell beizuziehen, wo sie der Argumentation, wo ›Friedemann‹ der Ausarbeitung und Plausibilisierung von ›Gerda‹ dienlich ist.

214 Vgl. zu dieser Unterscheidung Alexander Honold: Autorschaft (Dichter – Literat – Schriftsteller), in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 7–12.

215 Diese ist in der Spannung zwischen der des ›Schriftstellers/›Literaten‹ und des ›Dichters/›Genies‹ von einer politisch-ideologischen kaum zu trennen; zu Manns Wahrnehmung von der »völkisch-nationale[n] Germanistik« der 1920er- und 30er-Jahre vgl. Hamacher: Zauber des Letzten – Zauber des Ersten?, S. 32 f. Allgemeiner vgl. auch z. B. Christian Baier: Bürger/Künstler, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 285–287.

1933 die sogenannte Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei und Manns Weggang aus Deutschland. Manns »Selbstidentifikation« als Deutscher wurde dadurch schwer erschüttert, ermöglichte aber offenbar dafür diejenige als deutscher Nationalschriftsteller in der Nachfolge Goethes.<sup>216</sup> Zu Teilen bilden sich die Fugen dieses Mosaiks entlang der Lese Spuren in Manns Nachlassbibliothek ab. Die Dringlichkeit – zum Beispiel – der Frage nach Goethes Identifikation als einerseits *entweder* Deutscher *oder* Europäer und andererseits als gleichzeitig Deutscher *und* Kosmopolit hat in den Bänden von Manns Nachlassbibliothek materielle Spuren hinterlassen, ebenso wie – zum anderen Beispiel – die Überlagerung von Manns Goethe-Bild mit seiner Gestaltung der Josephsfigur.<sup>217</sup>

Im Umfeld dieser Josephsfigur tritt in *Joseph in Ägypten* ›Gerda‹ so deutlich wie seit dem Frühwerk nicht an die Oberfläche und trägt entsprechend auch die dort geprägten Konnotate (Geschlecht, Gesellschaft, Dichtertum) mit in den Romantext. Mittels der alten Konflikte und ihrer narrativen Muster – das wird in Kapitel 3 anhand der ›Heimsuchung‹ zu zeigen sein – verhandelt der Romantext die Problematik von Identitätserhaltung und -neufindung im Exil und die Erhaltung der ›Deutschen Idee‹<sup>218</sup> und des ›Künstlertums‹ gegenüber dem deutschen Faschismus. Darlegen werde ich, wie diese Erhaltung mittels der Umlagerung von alten Polaroppositions paaren und deren neuem Gendering möglich wird. –

216 Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«, S. 92; vgl. aber schon Peter von Matt: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann [erstmalig 1978], in: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur, 1994, S. 242–256; Yahya Elsaygh: Zu Thomas Manns ›mythischer‹ Selbstidentifikation mit Goethe in *Lotte in Weimar*, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 102/103, 1998/1999, S. 157–177; vgl. auch Marx: Lotte in Weimar (1939), S. 58. Es scheint, dass der dritte *Joseph*-Band zuerst geschrieben sein musste, bevor ein identifikatorisches Goethe-Projekt möglich war. Als solches soll der *Tod in Venedig* (1911) ursprünglich geplant gewesen sein, ohne dann tatsächlich eine explizite Bearbeitung der Goethe-Problematik zu werden. Eine Unterbrechung der Arbeit am *Joseph* zugunsten einer Goethe-Biographie, die dann ebenfalls nicht zustande kam, stand bereits 1930 in Erwägung (vgl. Siefken: Thomas Mann, S. 137 f.).

217 Yvonne Nilges: Goethe in Ägypten: Der redliche Mann am Hofe. Weimar in Thomas Manns Josephsromanen, in: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer, hg. von Udo Bermbach und Hans Rudolf Vaget, 2006, S. 93–114; Reinhard Baumgart: Joseph in Weimar – Lotte in Ägypten, in: Thomas Mann Jahrbuch 4, 1991, S. 75–88.

218 Vgl. Marx: Lotte in Weimar (1939), S. 58. Speziell mit Bezug auf den Faschismus vgl. Lothar Pikulik: Thomas Mann und der Faschismus. Wahrnehmung – Erkenntnisinteresse – Widerstand, 2013, S. 177.

Dass »Männlichkeit – Weiblichkeit« nur eines von vielen Oppositionspaaren war, das Manns Katalog damals zur Typologisierung gerade des »Literarischen« hergab, belegt eine Auflistung solcher Gegensätze in den Materialien von *Goethe und Tolstoi* (einem Vortrag respektive Essay, dessen lange Entstehungszeit drei verschiedene Fassungen hervorgebracht hat, 1921/22, 1925, 1932).<sup>219</sup>

Schlägt man schon nur das jüngste *Thomas Mann Handbuch* auf, fällt die Zahl der Oppositionen und Komplementärbegriffe ins Auge, die dementsprechend in Manns Texten festgestellt, untersucht und berechtigterweise an sie herangetragen werden: »Apollinisch/Dionysisch«, »Bürger/Künstler«, »Kindheit/Alter«, »Gesundheit/Krankheit«, »Kultur vs. Zivilisation«, »Schönheit/Hässlichkeit«.<sup>220</sup> Anfügen lassen würden sich weitere wie Kunst/Leben, Geist/Natur, politisch/unpolitisch usw. Diese sind selten im strikten Sinn dichotom, also ohne Schnittmenge gegenseitig ausschließlich, aber sie sind immer paarweise polar angelegt: Manns Texte sind über weite Teile in einem System von Binäroptionen gebildet. Inhaltlich müssen diese Paarungen nicht stabil immer gleich ausfallen, so dass von Text zu Text ideologische Rearrangements durchaus möglich sind.<sup>221</sup> Die Evolution der Konzepte »Kultur vs. Zivilisation« gibt dafür ein Beispiel (vgl. 3.3.1). Die Binarität als Strukturprinzip bleibt jedoch erhalten und damit auch ein damit einhergehendes heteronormatives Gendering. Jüngere Studien der Mann-Forschung zeigen beiden Umständen entsprechend, dass Manns Texte sich für Queer Readings beispielhaft anbieten.<sup>222</sup> Denn deren Prinzip beruht ja gerade darauf, Binarität nicht

219 Zitiert bei Siefken: *Thomas Mann*, S. 101; zu den Textfassungen vgl. El-saghe: Einleitung, S. 30 f.

220 Blödorn, Marx: *Thomas Mann Handbuch*, S. VI.

221 Zu den Antithesen insbesondere des politischen Denkens, die in Bezug auf die Argumentation in Kapitel 3 relevant sind, vgl. Detering: *Das Akut-Männliche*, S. 116.

222 Angefangen z. B. mit Robert Deam Tobin: *Thomas Mann's Queer Schiller*, in: *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*, hg. von Christoph Lorey und John L. Plews, 1998, S. 159–180; ders.: *Queering Thomas Mann's Der Tod in Venedig*, in: *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt, 2012, S. 67–79; Andreas Blödorn: *Von der Queer Theory zur Methode eines Queer Reading*. Tonio Krögers verquere ›Normalität‹. *Queer Studies*, in: *Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien*, hg. von Tim Lörke und Christian Müller, 2006, S. 129–146; eine Übersicht gibt Lange-Kirchheim: *Gender Studies*; vgl. auch die Beiträge in Reidy, Totzke: *Männlichkeiten*.

zu negieren, sondern ad absurdum zu führen; die ihr »inhärente Instabilität und Unentscheidbarkeit« auszustellen und sie damit »von innen zu unterminieren«. <sup>223</sup>

Die Integration von Gegensätzen, oder das Scheitern solcher Versuche, wird in Manns Texten indessen immer wieder thematisch; insbesondere der Josephsfigur ist sie mit der wiederholten Insistenz auf deren ›Segen von oben und von unten‹ programmatisch eingeschrieben. <sup>224</sup> Die Aufteilung von widersprüchlichen Charakterzügen der Mann'schen ›Leistungsethiker-Figuren auf einen mütterlichen und einen väterlichen Anteil ist spätestens seit *Tonio Kröger* ein bekanntes Motiv, das jedoch schon in den frühesten Erzählungen zu erkennen ist. Das Entweder-oder der Binarität, so suggerieren Manns Texte nicht bezüglich aller, aber vieler der Oppositionen somit selbst, gälte es auszubalancieren und idealerweise zu überführen in ein Sowohl-als-auch. Auch das spiegelt sich in ihrer Erforschung. Die Sektion des Inhaltsverzeichnisses im *Thomas Mann Handbuch*, der ich die obige Aufzählung entnommen habe, wird alphabetisch vom Artikel »Ambiguität und Doppelte Optik« eingeleitet, und während »Männerbilder/Frauenbilder« als Gegensatzpaar dastehen, erhalten dieses thematisch vereinigend »Geschlecht, Androgynie und Identität« einen eigenen Artikel. Inwiefern Geschlechterbinarität und Androgynie in Manns Werk sowie für die Autorschaft, die dieses konstituiert, der Integration von Oppositionspaaren dienen, möchte ich daher als Frage an die Bibliothek, Manns Texte und zu Teilen auch an die Rezeption stellen.

Auch die Exilthematik in *Joseph in Ägypten* beschäftigt die aktuelle Thomas-Mann-Forschung. <sup>225</sup> Manns Ringen um seine deutsche Identität in der Zeit des Nationalsozialismus haben zahlreiche Studien, aber auch bereits Manns Selbstäußerungen offengelegt, für die der »trotzige Aus-

223 Zur Binarität und ihrer theoretischen Problematisierung siehe Anna Babka, Gerald Posselt (Hg.): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, 2016, S. 45 f.

224 Vgl. dazu Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 61.

225 Insbesondere vor der Folie »der Gründungs- und Erwählungsgeschichten des Judentums« bemerkenswert ist der Beitrag von Marquardt: *Erzählte Juden*, S. 149; vgl. zudem Julian Reidy: *Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk. Materielle Kultur zwischen ›Welthäusern‹ und ›Urdingen‹*, 2018, S. 224. Reidy geht ebenfalls auf die durchaus problematische ›Aneignung‹ jüdischer Gründungsmythen durch den »Exulant[en] Thomas Mann« ein (ebd., S. 227); vgl. auch Julia Schöll: *Joseph im Exil. Zur Identitätskonstruktion in Thomas Manns Exil-Tagebüchern und Briefen sowie im Roman *Joseph und seine Brüder**, 2004.

spruch« Thomas Manns bei seiner Ankunft in den USA am 21. Februar 1938 – wo er sei, sei Deutschland – nur *ein* illustratives Beispiel ist.<sup>226</sup> Die Idee von ›Dichtertum‹ schließt insofern an die Bearbeitung von nationaler Identität an, als Mann seinem Joseph die ›deutschen‹ Züge des Nationaldichters Goethe verleiht und ihn als moralischen Sieger aus der Konfrontation mit einer Frauenfigur hervorgehen lässt, die, so wird in Kapitel 3 zu zeigen sein, ihrerseits als eine Allegorie des deutschen Faschismus lesbar ist.

Weniger in den Einzelstudien zu Thomas Manns Männerfiguren, aber in der Gesamtsicht auf die bisherige Forschung zeichnet sich eine Unbestimmtheit ab: Sollen Johannes Friedemann, Tonio Kröger, Hans Castorp und Konsorten als Wiedergänger-Figuren begriffen oder müssen *Der kleine Herr Friedemann, Tonio Kröger, Der Zauberberg* auf der Textebene als immer wieder neu ausfigurierte Bearbeitungen der ›Künstler‹-Problematik gelesen werden?<sup>227</sup> Genau wie die bereits angesprochenen Untersuchungen der Frauengestalten arbeiten die Beiträge hierzu mitunter ohne es zu benennen an Phänomenen, die als Motivkomplexe zu konzep-

226 Reidy: Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk, S. 223. Für meine Studie grundlegend beschreibt Peter von Matt die Identifikation Manns als ›Nationalschriftsteller‹ (von Matt: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers); vgl. auch Siefken: Thomas Mann. Zu Manns Deutsch- und Weltbürgertum vgl. u. a. Helmut Koopmann: Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland, in: Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949, hg. von Thomas Koebner, Gert Sautermeister und Sigrid Schneider, 1987, S. 13–29; Jochen Strobel: Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns, 2000; ders.: »Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen«. Thomas Mann zwischen aporetischer Repräsentation und glückender Repräsentanz, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, 2009, S. 317–349; Ulrich Fröschle: Das andere Deutschland. Zur Topik der Ermächtigung, in: Literarische und politische Deutschlandkonzepte 1938–1949, hg. von Gunther Nickel, 2004, S. 47–85; Dieter Borchmeyer: Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst, 2017, S. 843–905.

227 In Christian Baiers Übersicht über die typologischen Zugänge wird das Problem exemplarisch ersichtlich: Der »Künstler« kann als »bürgerlicher Repräsentant deutscher Kultur oder Erwählter Gottes auftreten, als einsiedlerisches Genie oder blutarmer Ästhet, als lebensuntüchtiger Neurastheniker, weltfremder Fürst oder betrügerischer Hochstapler« und braucht auch gar nicht künstlerisch produktiv zu sein, um als solcher zu gelten: Das »konstitutive *tertium comparationis*« besteht gerade noch »in der Abweichung« seiner »Lebensform von der bürgerlichen Norm« (Baier: Bürger/Künstler, S. 286; Hv. i. O.).

tualisieren wären. Von dieser Unschärfe abgesehen zeigt die Forschung auch, dass sich die gequälten Männergestalten des Frühwerks nicht ohne Bezugnahme auf ihre Gegenspielerinnen analysieren lassen. Die besonders imposanten oder bedrohlichen Frauenfiguren (Gerda von Rinnlingen, Amra Jacobi, Clawdia Chauchat) sind als Projektionsfiguren eines Angstkomplexes prekärer Männlichkeit in der Dekadenz des Fin de Siècle zu verstehen und werden in der Regel zum Zweck genau jener Kontrastierung der ›Künstler-Problematik, der sie zuvörderst schon in den Erzähltexten selbst zu dienen scheinen, in den Blick genommen.<sup>228</sup>

Aus demselben Grund können und sollen hier die entsprechenden Motivkomplexe nicht präzise voneinander abgegrenzt werden: ›Gerda ist nicht denkbar ohne ›Friedemann‹.<sup>229</sup> Wurde aber ein ›Friedemann-Komplex entweder figurentypologisch oder auf Textebene über die Analyse des ›Künstlers‹ zwar behandelt, aber nicht in dieser Weise begriffen, so entschlüpft ein ›Gerda-Komplex den Untersuchungen bislang erst recht.<sup>230</sup> Allerdings konnte einer Forschung, die sich vor allem auf die ›Fatalität‹ seiner Ausfigurierungen und damit fast notwendig aufs Frühwerk appliziert, seine diachrone Stabilität noch gar nicht in den Blick geraten. Damit blieb auch der konnotative Wandel, dem dieser Motivkomplex im Spätwerk unterliegt, bislang unbeobachtet. Und Figuren, die sich als Komponenten späterer ›Gerda-Motivgefüge begreifen lassen (Charlotte Buff-Kestner und Rose Cuzzle in *Lotte in Weimar*, Rosalie von Tümmeler in *Die Betrogene* und Diane Houplé in *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) bleiben aus den Typologien ›fataler‹ Frauenfiguren notwendig ausgeschlossen. Eher noch geraten sie, Rose Cuzzle ausgenommen, über das für Manns Texte als konstitutiv erkannte Narrativ der ›Heimsuchung‹ als ›Autormasken‹ mit den frühen Männerfiguren in die gleiche Kategorie.<sup>231</sup> Kapitel 3 beobachtet, was solche ›fuzzyness‹ und Überschneidung von Kategorien im kaleidoskopischen Wandel der Texte bedeuten kann.

228 Vgl. etwa Wolf: Männerbilder/Frauenbilder, S. 323.

229 Die offensichtliche Behelfsmäßigkeit einer in Anlehnung an ein traditionelles Figurenverständnis vorgenommenen Unterscheidung des einen vom anderen macht auch hier wieder deutlich, warum die Analyse eine von sich überlappenden Motivkomplexen und nicht primär von Figuren sein muss.

230 Auch Rudloffs bereits genannte Studie gelangt über den reinen Textvergleich nicht wesentlich hinaus (Rudloff: Pelzdamen).

231 Vgl. dazu und zur Forschungsliteratur Kapitel 3.2.

## 2 Splitterbilder – Bildersplitter

### 2.1 Materiell:

#### Lesespuren in der realen Bibliothek

Von der materiellen Poetologie der realen Bibliothek war einleitend nur abstrakt die Rede. Zur Anschauung bringe ich sie im Folgenden anhand einiger Beispiele aus den Nachlassbüchern. Der eigentlichen Ausarbeitung des ›Gerda‹-Komplexes vorausgehend, die sich über weite Strecken in der virtuellen Bibliothek bewegt, dienen die Beispiele aus der realen Bibliothek hier einem dreifachen Zweck: der Illustration des theoretischen Postulats (1.2); der Skizzierung des diskursiven Hintergrunds, vor dem die inhaltliche Analyse von Manns Texten in Kapitel 3 steht; und der Rückbindung des Genderings der Mann'schen Poetologie ans Material (1.1.3). Um eine Präsentation neuer Quellenfunde ist es mir also weniger zu tun als um die Art und Weise, wie die Inter- und Kotexte ineinandergreifen. Auf den Druckseiten der realen Bibliothek lässt sich nachvollziehen, wie Ideen von kosmopolitischem ›Deutschtum‹, von Schopenhauers Poetologie und von Goethe als exemplarischem ›großen Mann‹ und Repräsentant zweigeschlechtlichen Künstlertums<sup>1</sup> ins selbe Bild fallen: *Joseph in Ägypten*.

#### 2.1.1 Der ›große Mann‹

Als »Dreigestirn«, das »mächtig leuchtend am deutschen Himmel« von Manns »geistig-künstlerische[r] Bildung« steht, prägen »Schopenhauer, Nietzsche und Wagner« schon Manns frühe Erzählungen.<sup>2</sup> Unfehlbar spiegeln sie sich auch in den Jahrzehnte danach entstandenen vier Romanbänden über *Joseph und seine Brüder*, ohne dass von den metonymisch mit den großen Namen bezeichneten Texten einer in der separaten kleinen Bibliothek der offensichtlichen und offengelegten *Joseph*-Quellenliteratur stünde. Sie sind, metaphorisch gesprochen, längst zur Eigenheit des auktorialen Kaleidoskops und damit zum Faktor in jedem seiner

1 Vgl. zur Entwicklung dieser Denkfigur Heinrich Detering: Das Ewig-Weibliche. Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch, in: Thomas Mann Jahrbuch 12, 1999, S. 149–169, hier S. 166–169.

2 Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, 2009 (GKFA 13.1), S. 79.

Bilder geworden. Das als solches abgrenzbare *Joseph*-Korpus innerhalb der realen Bibliothek setzt sich dagegen zu einem erheblichen Teil aus Sachtexten in Arbeitsbüchern zusammen, aus denen die Substanz der mythologischen und historischen Details gelöst ist, die den Romantext anfüllt.

Inwiefern die »so intensiv betriebenen wie rasch vergessenen Spezialstudien«<sup>3</sup> mit Bedeutungsgewinn unter dem Licht jenes ›Dreigestirns‹ kompiliert sind, lässt sich ausgehend von Josephs Sklavenpreis zeigen, für den er an Peteprê's Hof den Besitzer wechselt. Im Roman heißt es:

Übrigens blieb es nicht bei dem jungen Stier; sein Wert war noch nicht einerlei mit demjenigen Josephs, denn über hundertundzwanzig Deben weigerte sich der Alte bei seiner Einschätzung hinauszugehen, und verschiedene Güter noch: ein Panzer aus Rindshaut, mehrere Ballen Schreibpapiers und gemeinen Leinens, ein paar Weinschläuche aus Pantherfell, ein Posten Natron zum Einsalzen von Leichen, ein Gebinde Angelhaken und einige Handbesen mußten noch bei ihm niedergelegt werden [...]. Ein Kupfergewicht zwischen einhundertfünfzig und -sechzig Deben, das mochte der obschwebende Tauschwert sein, und dafür ward Rahels Sohn nebst seinen Zutaten dem Peteprê zu eigen, einem Großen Ägyptens.<sup>4</sup>

Unter den ägyptologischen Büchern des *Joseph*-Korpus stehen Bruno Meissners kulturgeschichtliche Bände über *Babylonien und Assyrien*. Mit An- und Unterstreichung versehen ist dort zu lesen, dass im historischen Setting des *Joseph* einem Sklaven offenbar der ungefähre Gegenwert eines Rinds oder Esels beigemessen wurde:

Der Sklave hatte sonderbarerweise keinen höheren Wert als ein Rind oder Esel. Manischtusu bewertet ihn mit 20 Sekeln, und das wird auch der alte Durchschnittspreis gewesen sein, wenn natürlich auch nach oben wie nach unten nicht unbeträchtliche Abweichungen vorkommen.<sup>5</sup>

In Alfred Wiedemanns Band über *Das alte Ägypten* ist der Gegenwert von Stieren und Eseln in der gebräuchlichen ägyptischen Währung des Kup-

3 Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I*. Kommentar, S. 106.

4 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 837 f.

5 Bruno Meissner: *Babylonien und Assyrien*. Bd. I, 1920, TMA-Signatur: 2451:1, S. 365; Hv. i. O. gesperrt.

ferdeben angegeben; ebenso stammt von dort der Panzer aus Rindshaut, der zu Josephs Kaufpreis gehört:

Am beliebtesten war zu diesem Zwecke das Kupfer, welches man nach dem Gewichte von Kupferbarren oder dickem Draht berechnete, wobei als Gewichtseinheit das *Deben* von 91 Gramm galt. [...] Auf Grund des Kupferdeben wurden häufig die einzelnen Dinge bewertet. So galt um 1300 v. Chr. ein Stier III Deben Kupfer, ein Esel 40, eine Ziege 2, eine zu einem Panzer verarbeitete Rindshaut 5 [...] usf.<sup>6</sup>

In Adolf Ermans Band über *Aegyten und aegyptisches Leben im Altertum* ist schließlich die Lebhaftigkeit der Handels- und Feilschszene nachzulesen, wo »Angelhaken« getauscht werden und ein »Handbesen« unterstrichen ist.<sup>7</sup>

Was an der Oberfläche simpel genug nach der Verwertung altertumswissenschaftlicher Quellen aussieht, gewinnt aber in der Zusammenstellung weit mehr Bedeutung als nur die des Reichtums an historisch akkuraten Details. Dass es eben nicht einfach ein beliebiges »Rind« ist wie bei Meissner, für das Joseph den Besitzer wechselt, sondern aus Wiedemann der Stier sein muss, hat wohl weniger mit dessen genauem Gegenwert von III Kupferdeben zu tun. Bei Meissner wieder, jedoch in einem späteren Band und ganz anderem Zusammenhang als dem der Handelsszene, in einem Abschnitt über religiöse Gepflogenheiten samt Beispiel einer zeitgenössischen Gebetshymne, findet sich nämlich der Stier als Titel und Anrede des Mondgottes:

Hymnen an den Mondgott sind [...] in größerer Anzahl erhalten. [...] »Starker Jungstier mit dicken Hörnern, vollkommenen Gliedern, / mit einem Barte von Lasurstein versehen, voll von Üppigkeit und Fülle [usw.]«<sup>8</sup>

Der Mond aber, mit dem Joseph in Manns Tetralogie sehr konsequent assoziiert ist, fungiert dort, bei Mann, als Mittler zwischen Himmel und

6 A. Wiedemann: Das alte Ägypten, 1920, TMA-Signatur: 2404, S. 310 f.; »Deben« im Original kursiv, mit Bleistift umrahmt; die von der Doppelseite zitierten Stellen sind zusätzlich mit mehreren Ausrufezeichen am Seitenrand markiert.

7 Adolf Erman: *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*. Neu bearb. von Hermann Ranke, 1923, TMA-Signatur: 2401, S. 588 f.

8 Bruno Meissner: *Babylonien und Assyrien*. Bd. 2, 1925, TMA-Signatur: 2451:2, S. 165.

Erde und ist das »Gestirn [...] des Weisen, des Zauberers und des Schreibers«, kurzum in Manns Kontext leicht decodierbar: des Dichters.<sup>9</sup>

Das Programm für eine Detailversessenheit bis hin zu den »Angelhaken« ist außerhalb der im engeren Sinn als solche zu bezeichnenden Quellenliteratur vorgelegt, nämlich beim »Dreigestirn«. Schopenhauers *Asthetik der Dichtkunst* gibt ex negativo die Anweisung zu genau der Sorte von lebensnaher Detailtreue im historisierenden literarischen Text, die sich in den Arbeitsbüchern zum *Joseph*-Roman so lesespurenreich abbildet:

Andererseits ist jedoch hier zu bemerken, daß alle dramatischen, oder erzählenden Dichtungen, welche den Schauplatz nach dem alten Griechenland oder Rom versetzen, dadurch in Nachtheil gerathen, daß unsere Kenntnis des Alterthums, besonders, was das Detail des Lebens betrifft, unzureichend, fragmentarisch und nicht aus der Anschauung geschöpft ist. Dies nämlich nöthigt den Dichter Vieles zu umgehen und sich mit Allgemeinheiten zu behelfen, wodurch er ins Abstrakte geräth und sein Werk jene Anschaulichkeit und Individualisation einbüßt, welche der Poesie durchaus wesentlich ist. Dies ist es, was allen solchen Werken den eigenthümlichen Anstrich von Leerheit und Langweiligkeit giebt.<sup>10</sup>

Ausgerechnet die biblische Josephsgeschichte nun und nicht einen Stoff aus dem »alten Griechenland oder Rom« mit historischen »Details des Lebens« anschwellen zu lassen, ist eine Idee, die bekanntlich anderswoher stammt.<sup>11</sup> In einer der erhaltenen Gesamtausgaben ist in Goethes *Dich-*

9 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 820. Die Bedeutung des Zauberers in Manns Kontext ist bekannt, daher hier nur zwei Stichworte: »Zauberer« lautete Thomas Manns Kosenname in seiner Familie, während *Mario und der Zauberer* dem suspekten Typ des Künstlers ein Denkmal setzt. Auch die Herleitung des Mittlertums sei hier ausgespart, sie wäre in Bachofens Kulturstufenmodell und in der griechischen Mythologie bei Hermes zu suchen (zusammenfassend Hermann Kurzke: *Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman*, 1993, S. 18–20); womöglich auch mit Bezug auf das Nietzsche-Wort von den Deutschen als »Volk der Mitte«, zitiert und angestrichen z. B. bei Alfred Baeumler: *Nietzsche der Philosoph und Politiker*, in: Friedrich Nietzsche: *Nietzsches Werke. Auswahl in 4 Bänden. Vierter Band*, 1931, TMA-Signatur: 435I, S. 1–184, hier S. 126.

10 Arthur Schopenhauer: *Zur Aesthetik der Dichtkunst*, in: Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Bd. 3, hg. von Julius Frauenstädt, 1922, TMA-Signatur: 604:3, S. 484–501, hier S. 493.

11 Vgl. Siefken: *Thomas Mann*, S. 131.

*tung und Wahrheit* eine Textstelle angestrichen, die sich auf die biblische Josephserzählung bezieht: »Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich berufen, sie ins Einzelne auszumalen.«<sup>12</sup>

Schopenhauers Imperativ zur historischen Akkuratessse überlagert sich in Manns Ausformulierung der biblischen Josephsgeschichte mit seiner eigenen Goethe-Vorstellung. Gerade die Üppigkeit ihres Detailschmucks ist damit Teil und Ausdruck der in *On myself* auf den Punkt gebrachten »imitatio Goethes« – wobei, genau gelesen, der Autor von *On myself* sich in der Textstelle nicht so sehr Goethe als der eigenen Josephsfigur gleichsetzt, sich also in der Sohnesposition imaginiert: »Der imitatio Gottes, in der Rahels Sohn sich gefällt, entspricht meine imitatio Goethe's: eine Identifizierung und unio mystica mit dem Vater.«<sup>13</sup>

In einem Nachlassbuch nicht von, sondern über Goethe, Albert Bielschowskys *Goethe. Sein Leben und seine Werke* von 1905, bezeugt eine Marginalie neben dem Drucktext die Einfühlung auch in Goethe selbst, gerade mit Bezug auf den *Joseph*-Roman: »An das Epos machte er sich mit vierzehn Jahren in einer weitangelegten Prosadichtung, deren frommer Held Joseph war. Die Geschichte Josephs hatte er außerdem noch in zwölf Bildern dargestellt [...].«<sup>14</sup> – »Sympathie« steht mit Bleistift in Manns Kurrentschrift daneben, zusammen mit einem die Textstelle markierenden Ausrufezeichen.

Der zweite Band dieser Ausgabe gibt auch die Vorlage für die Identifikation mit einem »geliebte[n] Bruder aus der Vorzeit«, in dessen »verwandten orientalischen Spuren« es mit »innerlich angenomme[r] Maske« zu wandeln gilt.<sup>15</sup> »Spiel« und »Identifikation« heißt es da in derselben bleistiftlichen Kurrentschrift neben der Textstelle, die Goethes *West-östlichem Divan* als Nachempfindung einer Gedichtsammlung des persischen Dichters Hafis aus dem 14. Jahrhundert ausweist. Das auktoriale

12 Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. Erster und zweiter Teil, [1909], TMA-Signatur: 532:II, S. 165.

13 Mann: *On myself*, S. 169; Hv. i. O. Zur »Schopenhauerschen Poetologie«, dergemäß Wirklichkeitsdarstellungen in Manns Texten als »Maske« und Kullisse« für den »Ausdruck der eigenen subjektiven Welt« »nicht nur zulässig, sondern zugleich auch notwendig« sind, vgl. Kristiansen: *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann*, S. 826.

14 Albert Bielschowsky: *Goethe. Sein Leben und seine Werke*. Bd. 1, 1905, TMA-Signatur: 509:I, S. 39.

15 Albert Bielschowsky: *Goethe. Sein Leben und seine Werke*. Bd. 2, 1905, TMA-Signatur: 509:2, S. 342.

›Spiel‹ des Lebens in *Joseph in Ägypten* respektive der Spieltrieb des Autors in *On myself* sind darin mitzulesen. Im Kontext des *Joseph*-Romans und seiner Beschwörung langer Reihen mythischer Wiedergänger kann und soll über die Referenz der zweiten Marginalie indessen nicht ausschließlich entschieden sein: Identifiziert sie Goethe mit Hafis, den Annotator selbst mit Goethe oder gar mit der ›Autormaske‹ Joseph?

Manns Joseph jedenfalls identifiziert die Forschung zuweilen als »apol-linische Figur«,<sup>16</sup> was vielleicht insofern etwas einseitig anmuten mag, als ihm damit die Nietzscheanische dionysische Seite abhandengekommen zu sein scheint. Die Charakterisierung passt aber gut in die Forschungserkenntnis, dass Mann seinem Joseph die Züge Goethes verleiht. Denn eben nicht nur die poetologischen Programme und Vorsätze der großen Vorbilder Schopenhauer und Goethe sind im *Joseph* verarbeitet, sondern auch Goethe als historische Persönlichkeit. Wenn Manns Joseph den »doppelten« Segen trägt, den sinnlich-körperlichen »aus der Tiefe, die unten liegt«, und den geistig-reinen »oben vom Himmel herab«,<sup>17</sup> so muss das zwar unter dem Himmel des Dreigestirns sehr wohl in Nietzsches Begriffen dionysisch *und* apollinisch gedacht werden. Doch klingt genauso eine Äußerung von Christoph Wilhelm Hufeland über den jungen Goethe darin an. Zu finden ist diese mit der Marginalie »Joseph« versehen in Emil Schaeffers *Goethes äussere Erscheinung*, einem Buch, das seit 1921 in der realen Bibliothek steht:<sup>18</sup>

Nie werde ich den Eindruck vergessen, den er als Orestes im griechischen Kostüm in der Darstellung seiner »Iphigenie« machte; man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne, als damals an Goethe ... Es ist mir nie ein Mensch vorgekommen, welcher zu gleicher Zeit körperlich und geistig in so hohem Grade vom Himmel begabt gewesen wäre, und auf diese Weise in der Tat das Bild des vollkommensten Menschen darstellte.<sup>19</sup>

Bei Goethe selbst, in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* diesmal, ist auch das inhaltliche Programm für die *Joseph*-Romane wiederzufinden. Die an-

16 Fischer: Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹, S. 20.

17 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 911.

18 Das Buch war im Oktober 1921 ein Geschenk Ernst Bertrams, vgl. Werner Frizen: Lotte in Weimar. Kommentar, 2003 (GKFA 9.2), S. 116.

19 Emil Schaeffer: Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, 1914, TMA-Signatur: 575, S. 38.

gestrichene Textstelle handelt von der Darstellung des »israelitische[n] Volke[s]« als repräsentativ für alle Völker und deren Entwicklung. Was hier also neben Ausrufezeichen am Rand des Satzspiegels und der wiederholten Marginalie »J« erkenntlich wird, ist der Ideenkeim für eine »Montage« vielfältiger religiöser Mythen zu einem protochristlichen Gründungsroman.<sup>20</sup>

»Ihr habt,« sagte Wilhelm, »wie ich sehe, dem israelitischen Volke die Ehre erzeigt und seine Geschichte zum Grunde dieser Darstellung gelegt, oder vielmehr ihr habt sie zum Hauptgegenstande derselben gemacht.« – »Wie Ihr seht,« versetzte der Alte, »denn Ihr werdet bemerken, daß in den Sockeln und Friesen [...] unter allen Völkern gleichbedeutende und Gleiches deutende Nachrichten vorkommen. So erblickt Ihr hier, wenn in dem Hauptfelde Abraham von seinen Göttern in der Gestalt schöner Jünglinge besucht wird, den Apoll unter den Hirten Admets oben in der Friese; woraus wir lernen können, daß, wenn die Götter den Menschen erscheinen, sie gewöhnlich unerkannt unter ihnen wandeln.«<sup>21</sup>

Zur Idee der Mythenmontage gesellt sich in der Textstelle auch der schöne Jüngling apollinischer Gestalt, der Joseph ist und Goethe in seiner Jugend gewesen sein soll. Doch ist in Goethes Text von Joseph und seiner Geschichte nicht die Rede. Erst die wiederholte Marginalie »J« verknüpft die Darstellung von »Weltgeschichte«<sup>22</sup> mit der Josephsgestalt. In seiner Eigenschaft als schöner Jüngling kann sich Joseph in Manns Roman dann tatsächlich diverse Male als Gott ausgeben und wird, wie gesehen, mit

20 Zum »enzyklopädisch-frivolen Mythensynkretismus« der Tetralogie und dessen Herleitung aus der »Panbabylonischen Schule« von Alfred Jeremias vgl. Franka Marquardt: »Mondgrammatik« und »Schönes Gespräch«. Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* – ein biblischer Roman?, in: *Deconstructing Thomas Mann*, hg. von Alexander Honold und Niels Werber, 2012, S. 87–103, hier S. 90; zu Goethes Äußerungen der Verwandtschaft zwischen deutschem und jüdischem Volk vgl. Elsaghe: Einleitung, S. 50.

21 Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, [1909], TMA-Signatur: 532:9, S. 169.

22 Ebd. Wie diese Aneignung und »Umerzählung« ins Allgemein-Menschliche des jüdischen Mythos »gleich drei biblisch-jüdische Besonderheiten genau getroffen und umgehend aufgelöst« hat, problematisiert Marquardt: »Mondgrammatik« und »Schönes Gespräch«, zitiert hier S. 93; vgl. dies.: *Erzählte Juden*, S. 79–263; vgl. auch Reidy: *Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk*, S. 224–227.

dem Tauschwert eines Gottes aufgewogen – nicht irgendeines Gottes, sondern des Gottes der Dichter.

Die Lesespuren erlauben die Beobachtung, dass in Manns *Joseph*-Roman nicht allein die Josephsgestalt zu Goethe und Gott geschrieben ist, sondern auch der Autor selbst zu Joseph und Goethe – eine Identifikationsfigur, welche die früheren Texte noch in respektvollem Abstand um- und einkreisen.<sup>23</sup> Goethe endlich empathisch, mitunter auch boshaft menschlich, Goethe jedenfalls explizit zu portraituren gelingt erst *Lotte in Weimar* (1939);<sup>24</sup> der Vermenschlichung Goethes genau entsprechend verschiebt sich, nach den früheren »erst gemeinten Goethe-Bildern« der Fokus der Goethe-Darstellung in *Lotte in Weimar* auf die Metaebene der »Konstruktion« dieses Bilds.<sup>25</sup> Die eigentliche Sympathie im Sinn des »mit-leidenden« »Einfühlen[s]«<sup>26</sup> jedoch und die Aneignung der Goethe-Imago findet unmittelbar davor mit der Abfassung der ersten drei Bände der *Joseph*-Tetralogie statt. »Aber der ›Dr. Faustus‹ ist gar nicht mein Faust, sondern das ist eher der ›Joseph‹«, lässt Mann 1951 brieflich vernehmen.<sup>27</sup> Von solcher auktorialer Selbsteinsicht aber abgesehen, zeigt sich im Text selbst die Gemacht- und Gewordenheit eines poetologisch an den Vorbildern in der Bibliothek orientierten eigenen ›Fausts‹.

### 2.1.2 Androgyne Autorschaft

Das Material der realen Bibliothek vermittelt die Berührung, Überlagerung und Zusammensetzung von Vorstellungsgefügen: Schopenhauers Anweisung zur Detailfülle ermöglicht jene opulente Ausgestaltung des biblischen Stoffs, die Goethe sich vergebens vorgenommen hatte: die Romantetralogie *Joseph und seine Brüder*. Sie identifiziert Mann unter der Konstellation des eingangs zitierten Dreigestirns mit dem deutschen ›Na-

23 Ausführlicher nachgezeichnet sind Manns Goethe-Imago und das ödipale Muster seiner Aneignung bei Elsaghe: Einleitung, S. 12–21. Mittels der »Sakralisierung[]« oder gar Vergötterung des Autors kann sich das, vom literarischen Text (*Lotte in Weimar*) wiederum gespiegelt, in der »biographischen Philologie seiner Zeit« fortsetzen (Nebrig: Disziplinäre Dichtung, S. 236–246; zitiert hier S. 241).

24 Elsaghe: Einleitung, S. 18.

25 Nebrig: Disziplinäre Dichtung, S. 214. Zu Manns Auseinandersetzung mit der Goethe-Philologie, die besonders in *Lotte in Weimar* auch die »ironische Thematisierung des eigenen Verfahrens« bedeutet, vgl. ebd., S. 212–216.

26 Zeitgenössisch z. B. in Rudolf Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Bd. 2, 1904, S. 468, s. v. ›Sympathie‹; i. O. mit Hv.

27 Brief vom 4. September 1951 an Walter Haussmann, zitiert in: Thomas Mann: Die Briefe von 1951 bis 1955 und Nachträge, 1987, S. 78.

tionalschriftsteller« und wird, wie in Kapitel 3 noch ausführlicher zu sehen sein wird, während der Zeit des deutschen Faschismus zur Rettung deutscher Identität ins kosmopolitische Exil.<sup>28</sup> Denn die »drei Namen« »am deutschen Himmel« »geistig-künstlerische[r] Bildung« bezeichnen in den hier zitierten *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) schon – doppel-sinnig, in der Zeit des deutschen Faschismus aber umso anschlussfähiger – »nicht«, oder eben nicht *nur* »intim deutsche, sondern« zugleich »europäische Ereignisse«.<sup>29</sup> Sie sind zudem, wie Goethe, Vatergestirne.<sup>30</sup> »Gebildet« aber ist die »Sohnes-Sternfigur aus denselben Teilchen, aus welchen der Lebensstern des Vaters sich bildete.« Die Idee der Bildung scheint hier tatsächlich schon mitgemeint, denn das Wort war dem Autor eine nachträgliche Änderung wert: In der Handschrift stand ursprünglich noch einfach »sich zusammensetzte«.<sup>31</sup>

Manns Idee des Künstlers vereint Gott und Mensch und macht sie austauschbar. Im zweiten Band von Heinrich von Kleists *Sämtlichen Werken und Briefen* formuliert das, in Manns Exemplar mit Bleistift unterstrichen, eine Vorrede, die der erste Herausgeber Adam H. Müller zu *Amphitryon* gibt: »Der an Offenbach erinnernde Göttervater Molières [...] wird ein ernster, einsamer Weltenschöpfer, mit der Melancholie eines Künstlers, ein Gott, der unter seiner Menschlichkeit leidet ...« »Umgekehrt«, konstatiert daneben die Marginalie, und impliziert damit die göttliche Menschlichkeit des Künstlers.<sup>32</sup>

»Umgekehrt«, invers zur Bildung des Sohnes aus dem Lebensstern des Vaters, schlägt sich in Manns Goethe-Imago auch sein eigenes Selbstbild nieder.<sup>33</sup> Um zu sehen, dass Manns Texte diesen Umstand selbst nicht unreflektiert lassen, braucht man sich nur vor Augen zu führen, wie Jakob im *Joseph*-Roman Gott nach seinem eigenen Abbild hervordenkt.<sup>34</sup>

28 Zur Ehrenrettung des Deutschen in der Figur Goethes vgl. Elsaghe: Einleitung.

29 Zur Vermittlung des »Europäisch-Undeutsche[n], Überdeutsche[n]« in Manns Goethe-Bild über Nietzsche vgl. ebd., S. 12.

30 An deren Persönlichkeiten arbeiten sich Manns Texte ähnlich ab wie an Goethes, vgl. Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«, S. 87; vgl. Mann: *Joseph und seine Brüder I*, S. XIII.

31 Vgl. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder II*. Kommentar, S. 1083.

32 Heinrich von Kleist: *Amphitryon*. Der zerbrochne Krug. Penthesilea, 1909, TMA-Signatur: 587:2, S. 478.

33 Vgl. z. B. Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«.

34 Mann: *Joseph und seine Brüder I*, S. XIII, 284 f.; zum Entwurf Gottes nach dem Bild des Menschen schon bei Goethe und Herder vgl. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I*. Kommentar, S. 724 f.

Die gegenseitige Erwählung Gottes, genauer: Gottes in der Mehrzahl, »Elohim«, und der Menschen ist vermutlich aus Oskar Goldbergs *Die Wirklichkeit der Hebräer* bezogen, wo drei verschiedene Marginalien die Pluralform »Elohim« notieren<sup>35</sup> – handschriftlich taucht diese sonst in keinem der Nachlass-Bände auf. Erläutert ist die Verwendung der Pluralform in einer Einführung zu Goldbergs Schrift, Erich Ungers *Das Problem der mythischen Realität*.<sup>36</sup> Eine Marginalie neben dieser Erläuterung lässt nur schwer erraten, was genau sie zu besagen hat, »Goethe für J.« heißt es da. Ist »J.«, verglichen mit anderen Stellen wahrscheinlich, als »J[oseph]«, vielleicht hier aber auch als »J[aakob]« zu entschlüsseln? Diese Unsicherheit als solche stehengelassen, verknüpft die Notiz doch den *Joseph*-Stoff und Manns Vorstellung von Goethe. Zugleich weckt sie Zweifel daran, dass »Goethe« hier noch für einen einzelnen Gottmenschen oder Menschengott steht und nicht längst zum Platzhalter einer Genealogie großer Männer geworden ist. In *Lotte in Weimar*, zeitlich zwischen dem dritten und vierten *Joseph*-Band entstanden, ist diese Idee dann jedenfalls deutlich ausformuliert: Goethe wird von der Philologengestalt Riemer als Inkarnation der »Großheit« begriffen, deren »sanfteste Form« das »Dichtergenie« sei.<sup>37</sup>

(Gott-)Väter nun, das schöpft der Literaturwissenschaftler Harold Bloom aus derselben psychoanalytischen Quelle wie der Schriftsteller Thomas Mann,<sup>38</sup> gilt es nicht nur einfühlsam zu portraituren. Mit Bloom formuliert, darf in Manns Vorstellungswelt Goethe mit der *Joseph*-Tetralogie als »complete«<sup>39</sup> und damit überwunden in Blooms ödipalem Sinn gelten; malt doch deren Text Goethes unausgeführten Stoffplan nach aller Götter Regeln der Kunst auf einigen Tausend Seiten bis ins letzte ›Einzelne‹ aus. Der Plan für den »virtuellen Vatermord« in seiner overten

35 Oskar Goldberg: *Die Wirklichkeit der Hebräer*. Einleitung in das System des Pentateuch. Bd. I, 1925, TMA-Signatur: 2511, S. 61, 63, 70.

36 In Verbindung mit pluraler Verbform tritt sie nur, wenn von einer Göttermehrzahl, nicht, wenn von »Elohim« in der »Bedeutung des Gottes der Hebräer« (Hv. i. O. gesperrt) die Rede ist (Erich Unger: *Das Problem der mythischen Realität*. Eine Einleitung in die Goldbergsche Schrift: »Die Wirklichkeit der Hebräer«, 1926, TMA-Signatur: 2529, S. 23).

37 Mann: *Lotte in Weimar*, S. 85.

38 Elsaghe: Zu Thomas Manns ›mythischer‹ Selbstidentifikation mit Goethe, S. 173; vgl. auch Reidy: »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«, S. 333 f.

39 Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 1973, S. 66.

Version,<sup>40</sup> *Lotte in Weimar*, nimmt dementsprechend während der Niederschrift von *Joseph in Ägypten* Form an.<sup>41</sup>

Auf *Lotte* und *Joseph* folgt, in Blooms Logik wenig überraschend, umso bemerkenswerter aber insofern, als Bloom seine Theorie der *Anxiety of Influence* erst 1973 veröffentlichte, eine schließliche Zurücknahme von Goethes *Faust*-Drama. Was nämlich laut Thomas Manns eigenen Äußerungen »nichts« mit Goethes Verarbeitung des Faust-Stoffs zu tun habe, ist, so legt Reidy insbesondere anhand des Teufelsgesprächs plausibel dar, ebenso inhaltlich eine luzide Vorwegnahme von Blooms Theorie, wie auch als Text selbst eine lehrbuchwürdige Performanz der Abwehrstrategien eines Bloom'schen ›ephebe‹ gegen den Text des ›precursor‹: *Doktor Faustus* ist Punkt für Punkt eine Umkehrung und »produktive Pervertierung« von Goethes *Faust*.<sup>42</sup>

Den Fortschritt von der ›Einfühlung‹ zur ›Überwindung‹ Goethes zeigen auch ohnedies die Marginalien der bereits zitierten zweibändigen Bielschowsky-Ausgabe, die sich ausnahmsweise als die Spuren eines zeitlichen Prozesses entschlüsseln lassen.

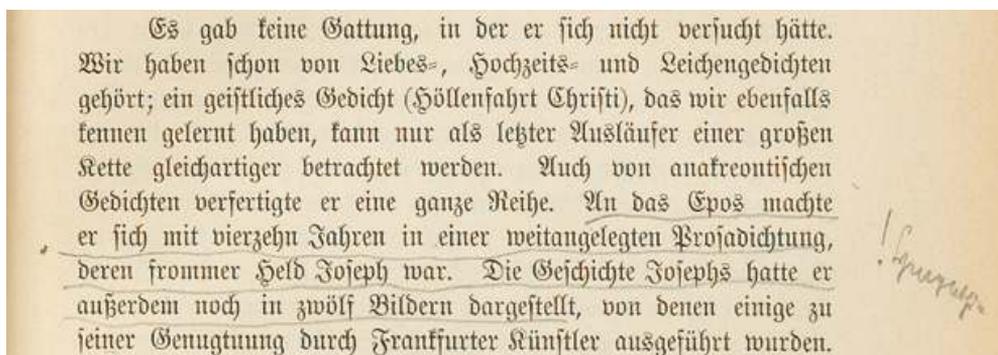


Abb. 1: Albert Bielschowsky, *Goethe*. Bd. 1, 1905, Thomas Mann 509:1, S. 39

Terminus post quem der bereits zitierten Kurrentschriftmarginalie »Sympathie« (Abb. 1) ist 1905 das Erscheinungsdatum der beiden Bände.

40 Elsaghe: Zu Thomas Manns ›mythischer‹ Selbstidentifikation mit Goethe, S. 173.

41 Dort ist Gottes Bereitschaft, zu seiner eigenen Bildung den Bund mit den Menschen einzugehen, seiner »Bedürftigkeit« geschuldet (Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 761). Zur Inspirationsgeschichte für *Lotte in Weimar* vgl. Frizen: *Lotte in Weimar*. Kommentar, S. 9–14.

42 Reidy: »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«, S. 345; zur ›Perversion‹ von Leverkühns Kunst vgl. ebd., S. 340.

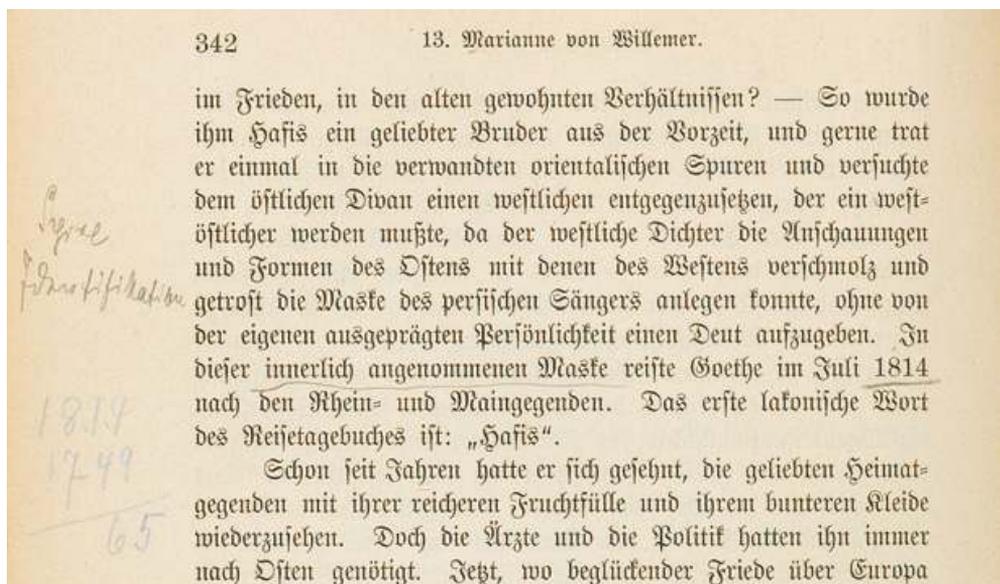


Abb. 2: Albert Bielschowsky, *Goethe*. Bd. 2, 1905, *Thomas Mann* 509:2, S. 342

Die Marginalien »Spiel« und »Identifikation« im zweiten Band (Abb. 2) scheinen, zu urteilen nach Schriftart und -duktus sowie Schreibwerkzeug (Bleistift), dem selben Lesedurchgang zu entstammen. Nicht so aber die Subtraktion in blauem Farbstift auf der gleichen Seite, deren Terminus post quem ein wesentlich späterer, nämlich 1940 sein muss. Das zeigt sich ein paar Seiten früher:

Während er [Goethe] in wilder Kriegslust seine mörderischen Xenien schmiedet, arbeitet er auch an den sanftesten, friedlichsten, ja ätherischsten Büchern seines Wilhelm. Solche Gegensätze konnte das Universum seines Geistes in sich bergen.<sup>43</sup>

»Kann jeder. Radio und Joseph« steht neben der angestrichenen Textstelle in gleichem blauem Farbstift und lateinischer Schreibschrift, die Mann erst im Exil vermehrt auch für deutschsprachige Anmerkungen zu verwenden beginnt (Abb. 3).<sup>44</sup> Das hohe Lob auf die Ausdehnung von Goethes Geistesuniversum scheint den Schreiber dieser Marginalie nicht mehr sonderlich zu beeindrucken, jedenfalls nicht im Angesicht der un-

43 Bielschowsky: *Goethe*, Bd. 2, S. 134.

44 Diese Erkenntnis aus der Durchsicht der Nachlassbibliothek deckt sich jedenfalls mit Manns eigener Aussage in einem späten Interview, vgl. Georg Gersäter: *Thomas Mann an der Arbeit* [Die Weltwoche, 3. Dezember 1954], in: *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955*, hg. von Volkmar Hansen und Gert Heine, 1983, S. 387–391, hier S. 388.

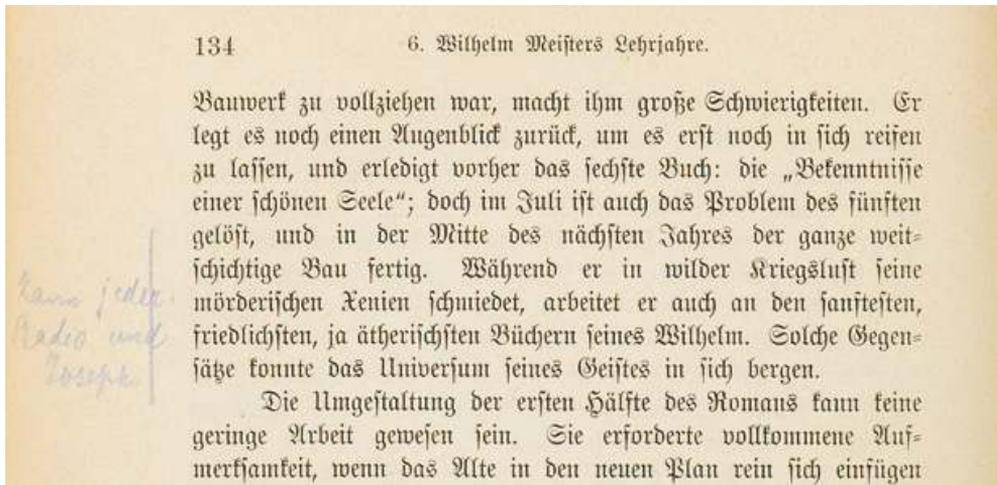


Abb. 3: Albert Bielschowsky, *Goethe. Bd. 2, 1905, Thomas Mann 509:2, S. 134*

terdessen seit jenem früheren Lesedurchgang erbrachten eigenen Leistung: Zum einen eben der Abfassung des *Joseph*-Romans, parallel dazu aber auch der politischen Radioansprachen an *Deutsche Hörer!*, die Mann im Oktober 1940 erstmals und bis 1945 regelmäßig für die BBC hielt.

Ersichtlich wird im Bibliotheksmaterial die ›postgeniale‹ Kreativität, die ich in Kapitel 1 theoretisch dargelegt habe; von den einzelnen Textsplittern und Stiftspuren bis zu ihrem globalen Ergebnis: Sie schreibt den Autor und sein Werkkorpus ›männlich‹-produktiv in die genealogische Abfolge der ›großen Männer‹ ein, welche im Korpus der Bibliothek die dichterischen Vorläufer und -bilder liefern (I.1.3).<sup>45</sup> Die »imitatio« »Got-tes« und »Goethe's«, von der *On myself* spricht, ist indessen auf allen Ebenen – intradiegetisch im *Joseph*-Roman, im auktorialen Selbstverständnis, in der Materialität der Bibliothek – programmatisch und verläuft in der gegenläufigen Bewegung einer gleichzeitigen Aneignung.

Im *Büchlein von Goethe* (1832) ist beispielsweise die Behauptung eines »genau[en]« Zusammenhangs von Goethes Leben und »unserem deut-schen Volksleben« mit der Marginalie »Also doch?« versehen,<sup>46</sup> die plausibel vermuten lässt, dass hier eine bereits gefasste Vorstellung an den Drucktext herangetragen wurde. Diese stimmt sehr genau damit überein,

45 Vgl. ausführlicher Schönbacher: »[F]ehlerhafte Thatsächlichkeit«. Den Erfolg dieses Unternehmens belegen die bloße Existenz der Nachlassbibliothek in ihrer heutigen Form, ihre institutionelle Erhaltung und Erforschung.

46 [Oscar L. Wolff]: *Das Büchlein von Goethe. Andeutungen zum besseren Verständnis seines Lebens und Wirkens*. Herausgegeben von Mehreren, die in seiner Nähe lebten, 1832, TMA-Signatur: 503, S. 118.

was Herrmann als eine »Verkoppelung von Autorschaft und Nation« im 19. Jahrhundert beschreibt und was die Sammlung und Kompilation des angelesenen ›Fremden‹ als das vielleicht nicht »individuell, aber das national ›Eigene‹« imaginiert.<sup>47</sup> – Künstler-Individuum und Nation werden damit in einer Weise austauschbar, die eine Repräsentation des einen durch die andere und umgekehrt erlaubt; ausführlich wird darauf in Kapitel 3 zurückzukommen sein.

An anderer Stelle im Bücherregal enthält der 38. Band von Goethes *Sämtlichen Werken* nur gerade zwei Lesespuren. Angestrichen ist dort, aus rund 500 Druckseiten zielsicher ausgelesen, in einer in der dritten Person gehaltenen »Selbstschilderung« Goethes eine Stelle, welche Manns eigene Poetologie vorwegzunehmen scheint:

Eine Besonderheit, die ihn sowohl als Künstler als auch als Menschen immer bestimmt, ist die Reizbarkeit und Beweglichkeit, welche sogleich die Stimmung von dem gegenwärtigen Gegenstand empfängt und ihn also entweder fliehen oder sich mit ihm vereinigen muß. So ist es mit Büchern, mit Menschen und Gesellschaften: er darf nicht lesen, ohne durch das Buch gestimmt zu werden, er ist nicht gestimmt, ohne daß er, die Richtung sei ihm so wenig eigen als möglich, tätig dagegen zu wirken und etwas Ähnliches hervorzubringen strebt.<sup>48</sup>

Wollte man sich mit den hier angeführten Textstellen in traditionell quellenkritisch-biographischer Tiefe befassen, wäre wohlweislich in Betracht zu ziehen, wann Mann das jeweilige Buch gelesen, ob er dazu etwas in seinen Tage- oder Notizbüchern vermerkt, sich allenfalls brieflich geäußert hat, und ob und wie die Textstellen vielleicht mit der Gestaltung seiner Goethefigur in *Lotte in Weimar* oder anderer impliziter Goethe-Inkarnationen seines Werks korrespondieren. Mit in den Blick zu neh-

47 Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?«, S. 491 f.

48 Johann Wolfgang von Goethe: [Selbstschilderung], in: Goethes Sämtliche Werke. Achtunddreißigster Band, hg. von Curt Noch, [o. J.], TMA-Signatur: 507:38, S. 482–483, hier S. 483 (zugleich unter- und angestrichen in ders.: *Annalen. Biographische Einzelheiten*, [o. J.], TMA-Signatur: 532:15, S. 415). Die zweite Anstreichung ist nicht weniger typisch für Manns Selbstkonzeption: »Aber daß ich das über meine Kräfte Ergriffene durchzuarbeiten, das über mein Verdienst Erhaltene zu verdienen suchte, dadurch unterschied ich mich bloß von meinem wahrhaft Wahnsinnigen« (ders.: *Aus meinem Leben. Fragmentarisches. Spätere Zeit*, in: Goethes Sämtliche Werke. Achtunddreißigster Band, hg. von Curt Noch, [o. J.], TMA-Signatur: 507:38, S. 478–480, hier S. 479).

men wäre zudem, was der weitere Kontext dieser Textstücke ist, aus welchem Zusammenhang also die markierten Zitate überhaupt hervorgehoben und ausgesondert sind. Öffnet man die Perspektive aber stattdessen in die Breite des Nachlassbestands, werden die Spuren auch in einem Distant Reading lesbar, das im Ergebnis die auktoriale Selbstprojektion zeigt.

In *Lotte in Weimar* ist dem Vorbild Goethe kurzerhand eine Tirade gegen die »Originalitätsgrimasse der genialen Schule«,<sup>49</sup> die eigene Poetologie des Autors also in den Mund geschrieben, die bei der Sexualisierung und Sexuierung künstlerischen Schaffens ansetzt:

Ist ja Originalität das Grauenhafte, die Verrücktheit, Künstlertum ohne Werk, empfängnisloser Dünkel, Altjungfern- und Hagestolzentum des Geistes, sterile Narrheit. Ich verachte sie unsäglich, weil ich das Produktive will, das Weibheit und Mannheit auf einmal, ein empfangend Zeugen, persönliche Hochbestimmbarkeit. Nicht umsonst seh ich dem wackren Weibe ähnlich. Ich bin die braune Lindheymerin in Mannsgestalt, bin Schoß und Samen, die androgyne Kunst, bestimmbar durch alles, aber, bestimmt durch mich, bereichert das Empfangene die Welt.<sup>50</sup>

In den Nachlassbüchern hebt das Muster der Lesespuren aus allen auf der hypertextuellen Grundlage der Bibliothek möglichen Goethe-Bildern eines hervor, das einer ganz bestimmten Idee von Dichtertum entspricht. »Unser Dichter selbst ist ein ausgesprochen weibliches Genie. [...] Vom Erlebnis wird er gleichsam befruchtet. Seine Dichtungen gleichen Kindern, die eine Frau von verschiedenen Männern empfangen hat«, angedrückt in Joseph A. von Bradischs *Goethe als Erbe seiner Ahnen*.<sup>51</sup> In Felix A. Theilhabers *Goethe. Sexus und Eros* heißt es über die Übereinstimmung von »Goethes Physiognomie [...] mit seinem Wesen«, mit

49 Mann: *Lotte in Weimar*, S. 334. Zu Goethe aber als »Paradigma« und Verkörperung eines positiven Geniebegriffs schon für den frühen Thomas Mann vgl. Thomas Rütten: Krankheit und Genie. Annäherungen an Frühformen einer Mannschen Denkfigur, in: *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890–1914)*. Thomas Mann im europäischen Kontext, hg. von Thomas Sprecher, 2002, S. 131–170, hier S. 168.

50 Mann: *Lotte in Weimar*, S. 334. Zu den Lesespuren in der Nachlassbibliothek, welche eine Aufmerksamkeit für die Ähnlichkeit Goethes mit seiner Großmutter Anna Margaretha Lindheimer und deren »romanischen« Typ bezeugen, vgl. Frizen: *Lotte in Weimar*. Kommentar, S. 610.

51 Joseph A. von Bradish: *Goethe als Erbe seiner Ahnen*, 1933, TMA-Signatur: 559, S. 32.

Bleistift unterstrichen, es seien »in der Totenmaske, an dem letzten Gesicht unseres großen Dichturfürsten weiblich anmutende Züge, ein[] Mangel an ausgesprochener Männlichkeit« festzustellen.<sup>52</sup> »Wahr«, befindet die Marginalie in Manns Handschrift daneben einsilbig.

Das ist nicht einfach eine Ermannung Manns zur Entmannung Goethes. Sondern es entspricht genau der androgynen Codierung von Dichtertum in Manns Texten, die in *Joseph in Ägypten* beispielhaften Ausdruck findet. Dem Mond als Gestirn des Dichtergottes und Mittler zwischen Himmel und Erde sind dort immer schon und explizit zwei Geschlechter zugeschrieben, ein passiv-empfangendes und ein aktiv-zeugendes.<sup>53</sup> Die Konzeptualisierung von Künstlertum als zweigeschlechtlich – ›weiblich‹-rezeptiv und ›männlich‹-schöpferisch – zeigt sich entsprechend auch in der Bibliothek (I.1.3). In einem Entwurf<sup>54</sup> der zitierten *Lotte*-Textstelle, der als Bleistiftnotiz in Fjodor Michailowitsch Dostojewskis *Die Brüder Karamasoff* auf dem unbedruckten Verso der Zwischentitelseite des *Zweiten Teils* steht, heißt es ohne ersichtlichen Bezug zum Romantext noch prägnanter: »Nicht umsonst gleich ich dem wackren Weibe. Ich bin die Lindheymerin als Mann, bin Schoß und Zeugung, die androgyn Kunst, [...] die göttliche, denn alles Göttliche ist zwiegeschlechtig.«<sup>55</sup>

Auf den Punkt bringen lässt sich, dass das Material der realen Bibliothek also Hypotexte enthält, aus denen die poetologischen Anweisungen, Inspirationen und Rechtfertigungen der Machart von Manns Texten ausgelesen sind. Unterhalb dieser inhaltlich-textuellen Ebene erzeugen diese Auslesen zugleich ein Abbild der in Manns Texten verwirklichten Poetologie. Androgyn ist ›Dichtertum‹ in Manns Texten codiert, und ›androgyn‹ ist damit zugleich, als immer wieder ›mit dem Bleistift lesender‹ und daraus Neues stiftender Schreiber, die Autorinstanz selbst.<sup>56</sup>

52 Felix A. Theilhaber: Goethe. Sexus und Eros, 1929, TMA-Signatur: 510, S. 59. Zur Wichtigkeit dieser Studie und Manns Schweigen darüber vgl. Elsaghe: Einleitung, S. 18.

53 Zum androgynen Mittler- und Künstlertum des Mondes vgl. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: Joseph und seine Brüder I. Kommentar, S. 505 f.; Fischer: Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹, S. 387–389.

54 Dass es sich um ein Selbstzitat aus dem Gedächtnis handelt, ist prinzipiell aufgrund der eingeschränkten Datierbarkeit solcher Marginalien schwer auszuschließen, täte aber der Argumentation keinen Abbruch; insofern die Aussage von Manns eigenem Roman *Lotte in Weimar* hier einfach auf ihre Quintessenz destilliert ist.

55 Fjodor Michailowitsch Dostojewski: Die Brüder Karamasoff. Bd. 1, 1921, TMA-Signatur: 950:23, S. 296.

56 Zur Phallizität der Stifte in Manns Bibliothek und Werk vgl. Bamert: Stifte am Werk, 233–240.

## 2.2 Virtuell: Lektüren im Frühwerk

### 2.2.1 Zwei Hypotexte, diskursiv angeschlossen

Die reale Bibliothek im Archiv ist zu großen Teilen eine späte und über ganze Regalbreiten auch eine *Joseph*-Bibliothek, die an signifikanten Textstellen und Lesespuren einen ganzen Fundus materiell bereithält. Dagegen, und der Späte der Bibliothek durchaus gemäß, sind Bücher aus den frühen und sozusagen formativen Jahren von Manns Gesamttext im Nachlass nur noch vereinzelt erhalten. Um die Komponenten des Motivkomplexes ›Gerda‹ und seines Komplements ›Friedemann‹ zu finden, die sich in *Joseph in Ägypten* in der Episode um Mut-em-enet erneut versammeln, ist daher der Schritt in die virtuelle Bibliothek nötig. Beide formieren sich schon in Manns frühesten Erzählungen und erhalten dort ihre paradigmatische Kohäsion. Dem Prinzip der Familienähnlichkeit gemäß ist das eine ›Gerda‹-Gefüge dem nächsten nicht nur innerhalb von Manns Werk verwandt, sondern auch über die gemeinsame Herkunft. So ergibt sich der Zusammenhalt des Komplexes auch über die Hypo- und Intertexte. Ebenso erhält er daraus den diskursiven Anschluss. An der Textoberfläche – mit Jakobson gesprochen der Achse der Kombination – zeigen sich die einzelnen Textmotive, im Untergrund verzahnen sich die damit transportierten Vorstellungen.

Anhand zweier Beispiellektüren lassen sich diese Vorstellungen konturieren und damit zugleich auf der Achse der Selektion die ausgewählten ›Gerda‹-Komponenten mitbestimmen. Die Close Readings des vorliegenden Kapitels sollen sowohl den Textlektüren nachspüren, die nicht materiell erhalten sind, als auch im selben Schritt immaterielle Lesespuren *in* diesem virtuellen Textkorpus identifizieren. – Zusammengetragen, werden sich diese auf die ungefähren Nenner von ›weißen Armen‹, ›Diana-Assoziation‹, ›statischer Alterslosigkeit‹, ›roter Haarfarbe‹, ›Zügelführung‹, ›halbbliegender Körperhaltung mit gekreuzten Füßen‹ und einer ›Vorüberfahrt im Wagen‹ bringen lassen.

Auch wenn ich die These halten möchte, dass die virtuelle Bibliothek in einem zur realen Bibliothek analogen Verhältnis mit dem Gesamttext steht (I.I.I), lässt sich mit dieser nicht in genauer Analogie argumentieren. Denn während die physisch belegbaren Lektüren in Form annotierter Texte im realen Korpus vorliegen und einsehbar sind, muss für eine Betrachtung der virtuellen Bibliothek und ihrer Lektüren immer zugleich der Untersuchungsgegenstand selbst erst rekonstruiert werden. Wo die Lektüren in Briefen, Tage- und Notizbüchern oder anderweitig verbürgt sind, beschränkt sich die Unsicherheit lediglich auf Textfassungen, was in

den meisten Fällen höchstens geringfügige Probleme bereitet. Bei potentiellen Hypotexten, für deren Lektüren kein solches äußeres Zeugnis vorliegt, müssen diese allerdings plausibilisiert werden.<sup>57</sup> Das kann, in meinen Beispielen, über die schiere Fülle von Reminiszenzen geschehen, die hier als immaterielle Lesespuren fungieren: Zu viel motivische Gemeinsamkeit büßt notwendig den Charakter von Zufälligkeit ein. Die spezifischeren Komponenten des ›Gerda‹-Komplexes heben sich aus der allgemeinen Häufung gemeinsamer Motive durch ihre in Manns Gesamttext erstaunlich stabil bleibende Verbindung hervor, wie nachfolgend einige stichprobenartige Beispiele verdeutlichen.

Die Frage, ob der Plausibilisierungsbedarf so eindeutig auf Seite des virtuellen Korpus bleibt, möchte ich mitbedenken. Ausgangspunkt eines klassisch-positivistischen Zugangs zur Quellenliteratur ist die implizite Annahme, dass Lesespuren nicht einfach belegen, was gelesen wurde, sondern auch zugleich markieren, was in dieser Lektüre besonders wichtig oder bemerkenswert erschien und daher am ehesten produktiv verwertet wurde.<sup>58</sup> Das läßt sich mit Wieland schon grundsätzlich in Zweifel ziehen,<sup>59</sup> wenn auch Kapitel 2.1 erneut gezeigt hat, dass die Annahme keineswegs unbegründet ist. So oder so scheint es aber gegenüber der Handfestigkeit solcher materieller Belege prekärer, anhand intertextueller Bezüge eine Lektüre zu behaupten.<sup>60</sup> Doch lohnt es sich, die Prämisse der epistemischen Überlegenheit materieller Lesespuren zumindest kritisch zu überprüfen: Können ihrerseits die immateriellen Lesespuren das Erkenntnispotential eines materialbewussten Quellenpositivismus relativieren, so wie vielleicht eine materielle Lesespur eine intertextuelle Argumentation entkräften kann?

Die beiden Texte, denen die folgende Aufmerksamkeit gilt, sind zwei Novellen des 19. Jahrhunderts. Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild* (1818) hat als Inter- und potentieller Hypotext von Manns Texten bislang

57 Vgl. Van Hulle: *Genetic Criticism*, S. 85 f.

58 Für eine fundierte Problematisierung dieser Prämisse vgl. Bamert: *Stifte am Werk*, S. 211–233.

59 Wieland: *Border Lines*; auch schon ders.: *Materialität des Lesens*.

60 Siehe dazu schon nur den apologetischen Gestus, mit dem Rudloff seine diversen Studien zu den Spuren von Sacher-Masochs Texten in den Texten von Thomas und Heinrich Mann vorlegt (Rudloff: *Pelzdamen*; ders.: *Gregor Samsa und seine Brüder. Kafka, Sacher-Masoch, Thomas Mann, 1997*; ders.: *Zum Einfluss von Leopold von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* auf Heinrich Manns frühe Romane »In einer Familie« und »Zwischen den Rassen«*, in: Leopold von Sacher-Masoch, hg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, 2002, S. 72–89).

wenig Forschungsaufmerksamkeit erhalten. Das mag daran liegen, dass »die Romantik« aus Forschungssicht allgemein keine »für Mann dominante Bezugsgröße« darstellt,<sup>61</sup> oder schlicht positivistische Ursachen haben: Zum einen ist die Novelle nur in einer Ausgabe erhalten, die vergleichsweise spät in Manns reale Bibliothek gelangte (s. u.); zum anderen ist in Manns Texten, wo sie sich explizit auf Eichendorff beziehen, vor allem prominent von *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) die Rede. Für ›Gerda‹ ist *Das Marmorbild* allerdings so konstitutiv wie für den zweiten in Betracht kommenden Text, Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870). *Venus im Pelz* wurde punktuell als Hypotext für Manns Texte vorgeschlagen. Dass dieser Vorschlag in der Forschung mit geringem Echo absorbiert wurde, hat neben dem Fehlen von greifbaren Belegen – der Text steht weder in Manns realer, noch wenigstens andeutungsweise verbürgt in seiner virtuellen Bibliothek – wohl auch andere Gründe. Denn Sacher-Masochs Texte sind nicht für literarische Qualität, sondern inzwischen vor allem anderen als die Erzeugnisse des Namenspatrons einer von Richard von Krafft-Ebing 1886 nach ihm sogenannten »Perversion« bekannt.<sup>62</sup>

Inwieweit mittels der Textmotive von *Venus im Pelz* Manns frühe Texte inhaltlich und narrativ eine Umkehrung und mithin ›Perversion‹ des *Marmorbilds* betreiben, möchte ich im vorliegenden Kapitel illustrieren. Dafür seien vorweg die beiden Novellen knapp und im Hinblick auf die zentralen Punkte meiner Argumentation zusammengefasst und ihre Relevanz für die Lektüre von Manns Frühe Erzählungen erläutert.

In Eichendorffs *Das Marmorbild* ist Florio ein junger Edelmann, zwar von künstlerischem Talent, aber ohne »Geschäft« und Meriten.<sup>63</sup> Als dilettierender Dichter auf Wanderschaft wird er eines Abends auf seinem Weg nach Lucca zum Zufallsgast eines Festes vor den Toren der Stadt. Dort trifft er den Sänger Fortunato, das Mädchen Bianka und den Ritter Donati. Vom Fest und den Begegnungen aufgewühlt, irrt er in der folgenden Nacht singend durch die Landschaft und trifft an einem Weiher auf eine steinerne Venusfigur, die sich unter seinem Blick und im Licht des Mondes zu beleben scheint. Vom Gruseln gepackt, flieht er, steht jedoch fortan im Bann dieses Erlebnisses oder, unschwer entschlüsselbar,

61 Jens Ewen: Was heißt Romantik? Was heißt Thomas Mann *und* die Romantik?, in: Im Schatten des Lindenbaums. Thomas Mann und die Romantik, hg. von Jens Ewen, Tim Lörke und Regine Zeller, 2016, S. 7–19, hier S. 8.

62 Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis* [Erstauflage 1886], 1907, S. 42 f.

63 Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*. Eine Novelle, in: *Erzählungen*. Erster Teil. Text, hg. von Karl Konrad Polheim, 1998, S. 29–82, hier S. 31.

seines geweckten Sexualempfindens. Tags darauf macht er sich auf die vergebliche Suche nach dem Marmorbild und findet sich dafür zur Mittagszeit in einem nächtlich anmutenden Garten wieder, wo er eine schöne Unbekannte – die belebte Venus – beobachtet. Auf einem Maskenball, zu dem Biankas Onkel kurz darauf einlädt, begegnet Florio eine als Griechin verkleidete Frauengestalt, die doppelt vorhanden und einmal Bianka, dann wieder eine geheimnisvolle Fremde zu sein scheint. Am Ende des Balls lüftet diese ihren Schleier und gibt sich, jetzt im Jagdkostüm auftretend, als Venus zu erkennen, um Florio zu sich in ihre Residenz einzuladen. Bei seinem Besuch im Venusgarten empfängt ihn die Herrin auf einem Ruhebett liegend im Garten und versucht ihn hernach im Inneren ihres Schlosses zu verführen. Davor, ihr vollends zu verfallen, rettet ihn in letzter Minute ein frommes Lied Fortunatos, das von draußen erklingt und ihn zur Vernunft, den Venus-Spuk aber zu einem Ende bringt. Am nächsten Morgen verlässt Florio die Stadt und trifft auf dem Weg Fortunato, Bianka und Biankas Onkel. Fortunato erläutert ihm die Dichtung als Mittel zur Triebabfuhr, Florio erkennt die Venusstatue als zerborsten und deren Stätte als ruinös. Die Erzählung endet mit Fortunatos Marien- und Florios Gotteslob sowie Florios Verlobung mit Bianka.<sup>64</sup>

Dass diese ›coming of age‹-Geschichte entlang der religiösen und vor allem der Geschlechterdiskurse des frühen 19. Jahrhunderts verhandelt wird, zeigt die Eichendorff-Forschung.<sup>65</sup> Fortunato und Donati fungieren für Florios Orientierungssuche in drei zentralen Aspekten als Gegenspieler. Fortunato vertritt die patriarchale Ordnung der Gesellschaft, indem er Florios Bekanntschaft mit Bianka befördert und unter das wachsamer

64 Bianka verbleibt in dieser letzten Szene in einer passiven, stummen Objekt-position und erscheint obendrein, hier entsexualisiert in Knabenkleidung, als besonders schön. Das wird zwar als Florios Abkehr von einem sinnlich-sexuellen Frauenideal zugunsten der christlich-keuschen Jungfrau präsentiert, ließe sich allerdings auch homoerotisch subvertiert lesen.

65 Vgl. z. B. J. Wolff: Romantic Variations of Pygmalion Motifs by Hoffmann, Eichendorff and Edgar Allan Poe, in: *German Life & Letters* 33, 1979, S. 53–60, hier S. 58. Zu Eichendorffs *Taugenichts* als Vorlage für Manns *Bajazzo* vgl. Terence J. Reed: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Kommentar, 2004 (GKFA 2.2), S. 62; Barbara Becker-Cantarino: »Der schöne Leib wird Stein«. Zur Funktion der poetischen Bilder als Geschlechterdiskurs in Eichendorffs *Marmorbild*, in: *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*, hg. von Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg, 1999, S. 123–134; Martha B. Helfer: The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E.T.A. Hoffmann, and Eichendorff, in: *The German Quarterly* 78, 2005, S. 299–319.

Auge ihres Onkels und supplerbaren Vormunds weist. Seine eigene Kunst stellt er immer schon in den Gottesdienst und besingt am Ende das christlich-keusche »Frauenbild«, welches Bianka verkörpert.<sup>66</sup> Von Beginn an fällt unter seine Verantwortung daher Florios Heranbildung vom schwachen »Lerchenstimmlin« zum nach dreifachem Maßstab – in Belangen der patriarchalen Gesellschaft, der christlichen (Geschlechter-) Ordnung und der Kunst – »redliche[n] Dichter«.<sup>67</sup> Donati dagegen vermittelt genau invers Florios Kontakt mit der heidnischen Liebesgöttin und leistet dessen »ungestalte[r]« Nachtschwärmerei Vorschub.<sup>68</sup>

Florios Ringen mit seinem Trieb und um seine Rechtschaffenheit ist an seinem Schwanken zwischen den beiden Frauenfiguren ablesbar, die für je eine Geschlechterordnung stehen. In der Tradition des Pygmalion-Stoffs muss er, geprüft in der Konfrontation mit der teuflisch verführerischen Marmorfrau, seinen Werdegang zum Mann, Ehemann und Künstler absolvieren.<sup>69</sup> Florios Entwicklung ist damit innerhalb der erzählten Welt selbst, aber auch als Text eines männlichen Autors im frühen 19. Jahrhundert ein doppeltes Beispiel für die Inszenierung männlicher Weiblichkeitsideale und Geschlechterängste sowie die Werdung eines ›Schöpfers‹ am weiblichen Objekt.

Im Kontext der sozialen und ökonomischen Strukturen, deren Problematisierung man auch im *Marmorbild* schon mitlesen kann, erzählt *Venus im Pelz* (1869) eine Pygmalion- und Geschlechterkampfgeschichte, die ihre romantische Vorlage reflektiert und inszeniert. Die ›brodlosen‹ Künste, in denen Florio sich zu Beginn der Handlung des *Marmorbilds* nur versucht und am Ende voraussichtlich bewähren wird, taugen unterdessen zum Brotberuf, Dilettantismus ist problematisch. Den Rahmen

66 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 30, 79.

67 Ebd., S. 31, 80.

68 Ebd., S. 42; vgl. 47, Fortunatos Schelte auf die melancholische Romantik: »[S]agt zum Exempel: O schöne, holde Seele, o Mondschein, du Blütenstaub zärtlicher Herzen u. s. w, ob das nicht recht zum Lachen wäre!«

69 Vgl. Christoph Dolgan: *Poesie des Begehrens. Textkörper und Körpertexte bei Leopold von Sacher-Masoch*, 2009, S. 162 f.; Peter Brandes: *Leben die Bilder bald? Ästhetische Konzepte bildlicher Lebendigkeit in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, 2013, S. 225; Michael Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, 2000, S. 166; zu Manns *Gefallen* als »Dichterinitiationsgeschichte« vgl. Thomas Wortmann: *Reifeprüfung. Poetologie, Künstlertum und Sexualität in Thomas Manns Novelle *Gefallen**, in: *Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren*, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt, 2012, S. 107–126, hier S. 112.

der Handlung bildet ein Besuch des Ich-Erzählers bei Severin von Kusiemski, anlässlich dessen Severin ihm den schriftlichen Bericht seines Abenteuers mit der ›Venus im Pelz‹ zu lesen gibt. Der Titel dieser Binnen-novelle bezieht sich auf die junge Witwe Wanda von Dunajew, die der ähnlich junge Severin als selbstbekennender »Dilettant in der Malerei, in der Poesie, der Musik und noch in einigen anderen jener sogenannten brodlosen Künste, welche ihren Meistern heutzutage das Einkommen eines Ministers, ja eines kleinen Potentaten sichern«, und »vor Allem« als »Dilettant im Leben« trifft.<sup>70</sup> Die Begegnung findet anlässlich seines ziemlich zwecklosen Aufenthalts in einem verschlafenen Karpatenbad statt, wo Severin sich hauptsächlich mit der Anbetung einer Venusfigur im Park beschäftigt, bevor Wanda sich selbst als die zum Leben erwachte Statue inszeniert. Severins Unterwerfungsgelüste in der darauf sich ent-spinnenden Liebschaft vorerst von sich weisend, verweigert ihm Wanda die Ehe. Stattdessen bietet sie ihm nach einigem Drängen seinerseits ein vertragliches Verhältnis an, das ihn zu ihrem Sklaven machen soll. Die beiden reisen nach Florenz, wo sie sich als Herrin und Bediensteter niederlassen und Wanda zu Severins wohligem Graus diverse andere Liebes-verhältnisse eingeht. Von seinem eigenen Wunscharrangement allmählich doch überfordert, will Severin sein Leben im Arno beenden, bringt das aber nicht über sich. Wanda erteilt ihm schließlich eine letzte Lehre, indem sie ihn für einen Geliebten verlässt, dem sie sich ihrerseits unterwirft. Severin, so erfährt der lesende Ich-Erzähler in der Rahmenhandlung, hat seither diese Lektion über die Geschlechterordnung erfolgreich verinnerlicht und lebt inzwischen mit einer ihm hörigen Frau zusammen.

In Sacher-Masochs Novelle formt also auf der Grundlage von Eichendorffs *Marmorbild* der Protagonist explizit eine Frau zu einem seiner dort präfigurierten »zwei Frauenideale«. <sup>71</sup> Der Text hat damit an der zeitgenössischen Loslösung des Pygmalion-Stoffs von der »Thematik der Belebung von Kunstwerken« teil,<sup>72</sup> die den Stoff für die Bearbeitung einer ganzen Reihe von Inhalten verfügbar macht. Dazu zählen unter anderem die »Bildung der Frau«, »Geschlechterverhältnisse[]«<sup>73</sup> und natürlich das

70 Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz. 1869, in: Das Vermächtnis Kains. Novellen von Sacher-Masoch. Erster Theil. Die Liebe, 1870, S. 121–368, hier S. 140.

71 Ebd., S. 177; vgl. später topisch George Bernard Shaws *Pygmalion* (1913).

72 Julia Genz: Ein anderer Pygmalion – Techniken der Kunstbelebung in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*, Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und Georg Heyms *Der Dieb*, in: Arcadia 48, 2013, S. 411–435, hier S. 414.

73 Ebd., S. 414–416.

»Spiel narzisstischer Projektionen«:<sup>74</sup> In *Venus im Pelz* stehen diese im Dienst einer spezifischen Selbstinszenierung männlicher Unterlegenheit oder Unterwerfungslust.<sup>75</sup> Der Text kritisiert damit die Asymmetrie des herrschenden Geschlechterverhältnisses zwar explizit,<sup>76</sup> ohne aber dessen Heteronormativität als Wurzel der Ungleichheit zwischen Mann und Frau, Subjekt und Objekt zu problematisieren. Über weite Strecken dient die Erzählung stattdessen als Vehikel repetitiver Unterwerfungsphantasien, die sich ihrerseits psychoanalytisch als ein Nebenprodukt oder eben die ›Perversion‹ des modernen männlichen Subjekts und seiner Funktionsweise begreifen lassen. Es sind Phantasien der Entlastung vom modernen Selbstregulierungs- und -disziplinierungszwang, ähnlich jenen – mehr dazu weiter unten –, die in Thomas Manns früher Nietzsche-Ausgabe dann angestrichen und annotiert sind.

Beide, *Das Marmorbild* und *Venus im Pelz*, inszenieren eine Pygmalionphantasie, wie sie die europäische Literatur seit der Wende zum 19. Jahrhundert nicht von ungefähr mit vermehrter Beliebtheit ausfiguriert: Der Stoff ist seit je eine Illustration des Mythos vom männlichen Künstler als autonomem ›Schöpfer,‹<sup>77</sup> den der zeitgenössische Geniediskurs propagiert. Typisch für die auf die moderne (männliche) Individual- und Sozialpsyche adaptierte Version des Stoffs ist, dass das Moment der Statuenbelebung durch eine äußere Gottheit abhandenkommt. Von diesem Element der antiken Stofftradition befreit, verschiebt sich dafür der Mechanismus der Belebung nach innen, in die Psyche des männlichen Subjekts. Die belebte Statue wird damit zur Figuration der Wunsch- und Angstphantasmen männlicher Protagonisten, während diese fast zwangs-

74 Gerhard Neumann: Pygmalion. Metamorphosen des Mythos, in: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, 1997, S. 11–60, hier S. 35; vgl. Wortmann: Reifeprüfung, S. 116; zur »[Ü]berblend[ung]« des Pygmalion- und des Narziss-Mythos seit dem 18. Jh. und insbesondere im *Marmorbild* vgl. Birte Lipinski: Pygmalion gespiegelt. Mythos und Künstlerimagination in Eichendorffs *Das Marmorbild*, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 68/69, 2008/2009, S. 103–119, hier S. 104.

75 Zur »Selbstbezüglichkeit von Severins Liebe« vgl. Georg Leisten: Bildnisbewegung – Fetischismus – Schrift. Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz*, in: Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, hg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünwald, 2001, S. 101–113, hier S. 104.

76 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 367.

77 Silke Wenk: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, hg. von Kathrin Hoffmann-Curtius und ders., 1997, S. 12–29, hier S. 12.

läufig zu den, letztlich bestehenden oder unterliegenden, einerlei aber doch zu den ›Schöpfern‹ dieser Phantasmen werden.

Den weiteren Kontext solcher Phantasmen bilden die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und geschlechterpolitischen Vorgänge des 19. Jahrhunderts. Er ließe sich in der Entwicklung von den Geliebten romantischer Pygmalionfiguren<sup>78</sup> zu Beginn des Jahrhunderts bis zu ihren grausam gewordenen Wiedergängerinnen an dessen Ende und in die Gegenwart von Manns frühen Novellen nachzeichnen, was hier im Detail aber nicht zu geschehen braucht. Für meine Überlegungen setze ich damit nur voraus, was in der Mann-Forschung deutlich genug geworden ist, nämlich, dass sich Manns Frühwerk (nicht ausschließlich, aber durchgängig) mit gefährdeter Männlichkeit und heiklem Künstlertum beschäftigt.<sup>79</sup> Einem Paradigma des ›Künstlertypus‹ entstammt, auch im späteren Werk noch, die Großzahl von Manns Männerfiguren, deren zumeist tragisches Außenseitertum auf einer schiefen Achse zwischen körperlicher Widerwärtigkeit, versagendem Mittelmaß, spielerischem Hochstaplerum und echter Begabung ausgerichtet ist (vgl. 4.1.2). *Gefallen, Der kleine Herr Friedemann, Der Bajazzo, Luischen*: sie thematisieren gesellschaftliche, ökonomische und sexuelle Versagensängste eines Künstlers und Manns in einer bürgerlich-meritokratischen, zugleich heteronormativen Gesellschaft. Etwas schablonenhaft ließe sich sagen: Manns Frühwerk handelt von der Prekarität kulturellen, ökonomischen und sozialen Kapitals – zumeist mittels einer Distanzvermessung gegenüber den hegemonialen Männlichkeitsidealen.<sup>80</sup> Für die männlichen Protagonisten zumindest aus der Zeit vor

78 Zu Florio als Pygmalion vgl. Genz: Ein anderer Pygmalion – Techniken der Kunstbelebung in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*, Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und Georg Heyms *Der Dieb*, S. 414, 424; Brandes: *Leben die Bilder bald?*, S. 12 f., 225. Zu Pygmalion-Motiven in der Romantik vgl. Wolff: *Romantic Variations of Pygmalion Motifs*; Lipinski: *Pygmalion gespiegelt*, S. 116 f.

79 Vgl. den Forschungsüberblick in 1.3.3.

80 Grundlegend zu den Männlichkeitskonzeptionen im Frühwerk und zu Gerda von Rinnlingens privilegierter Stellung als einer von »wirtschaftlichen Nöte[n] und Zwänge[n]« freien gegenüber dem gesellschaftlich schon allein aufgrund seines Geschlechts zum Erfolg verpflichteten ›Klein‹-Geschäftsmann siehe Elsägh: *Konzeptionen von Männlichkeit*, hier zitiert S. 78. Zur Korrelation von Produktivitätsdiskursen und heteronormativen Männlichkeitsentwürfen vgl. Ariane Totzke: *Weibliche Unproduktivität erzählen*: Georg Simmels Geschlechtersoziologie und Thomas Manns Misogynie am Beispiel von *Tristan* und *Der Zauberberg*, in: *Mann\_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns*, hg. von Julian Reidy und ders., 2019, S. 117–134; zur Verbindung von Luxus und wirtschaftlicher

*Buddenbrooks* beobachtet Elsaghe, dass sie mit »geradezu zwanghafte[r] Regelmäßigkeit« ein »einheitliches Bild« bieten, worin ihre »Merkmale zu immer wieder ähnlichen *sets* zusammenfinden«. <sup>81</sup> Dieses Bild entwerfen die Texte aber stets gegenüber von Frauenfiguren, die jeweils ihrerseits von einem paradigmatischen Gefüge von Textmotiven umgeben sind.

Meine Relektüren von Manns frühen Novellen sollen also keine diskursanalytischen Grundlagen schaffen, sondern bauen auf diesen auf. So unabgeschlossen textuell-diskursive Räume sind, so fern liegt mir auch die Annahme, ein junger Leser Thomas Mann habe nur die beiden Texte verarbeitet, die ich hier untersuche. Doch ›Gerdas‹ Komponenten abschließend determinieren zu wollen, wäre im theoretischen Rahmen von Kristevas Inter- oder Genettes Transtextualität selbst dann verfehlt, wenn man noch weitere Hypotexte miteinbezöge.

Davon abgesehen, dass sie als solche bislang kaum in Betracht kamen – wozu dient dann aber die exemplarische Lektüre gerade *dieser* beiden Hypotexte? Ich möchte veranschlagen, dass sie in der virtuellen Bibliothek dieselbe kaleidoskopische Poetologie von Manns Texten illustriert, die in der materiellen Bibliothek bereits sichtbar wurde (2.1). Unter dieser Prämisse gilt meine Lektüre des *Marmorbilds* der Verwurzelung von Manns Texten in der deutschen Romantik und den Vorstellungen von einer erfolgreichen Dichter- und Mannwerdung Florios wie auch von Eichendorffs eigener Autorschaft. <sup>82</sup> Auf der schon erwähnten Skizze, die Manns Münchener Bücherwand von 1905 zeigt, ist nämlich »Eichendorf« (sic) von Manns Hand im Regal prominent zwischen »Uhland« und »Kleist, Romantiker« eingetragen. <sup>83</sup> Der Name steht hier offensichtlich metonymisch für ein literarisches (Gesamt-)Werk, dessen Autor nicht lediglich als Verfasser eines Einzeltexts unter diese »Romantiker« subsumiert ist.

Unproduktivität vgl. dies.: ›Mauschelnde‹ Unternehmer und unproduktive Dandys. Männerarbeit in Thomas Manns *Wälsungenblut*, in: *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, hg. von Thomas Wortmann und Sebastian Zilles, 2016, S. 297–319, hier S. 312.

81 Elsaghe: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 65; Hv. i. O.

82 Zur Signifikanz der Romantik im sozioökonomischen Kontext Europas vgl. Michael Löwy, Robert Sayre: *Romanticism Against the Tide of Modernity*, 2001, S. 17: Sayre und Löwy redefinieren den Begriff der Romantik insofern, als sie die westeuropäische romantische Bewegung nicht einfach als eine Antwort auf die Desillusionierung sehen, die auf die Machtübernahme der Bourgeoisie nach 1789 folgte, sondern als Reaktion auf eine »slower, more profound economic and social transformation: the advent of capitalism, which was under way well before the Revolution«.

83 Die Skizze siehe bei Wysling: *Thomas Mann*, S. 176 f.

Das im *Marmorbild* vorgelegte Element von Angst vor der Überwältigung durch die eigene Sexualität und deren Bearbeitung mittels einer weiblichen Projektionsfigur greift Sacher-Masochs Novelle auf und verarbeitet es zur Darstellung eines Geschlechterkampfes. Aus der eigenen Hypertextualität macht *Venus im Pelz* keinen Hehl. Der Text ist gespickt mit Reminiscenzen an denselben bildungsbürgerlichen deutschsprachigen Literaturkanon, der auch den Grund von Manns Texten legt, und er liefert seinerseits das konkrete Bildinventar, mittels dessen Manns frühe Texte die mächtige Frau und die männliche Demütigung in Szene setzen.

Sowohl *Das Marmorbild* als auch *Venus im Pelz* verhandeln also den Werdegang einer prekären Künstlerfigur in der Konfrontation mit dem eigenen Geschlechtstrieb, der in Gestalt einer Venusfigur auftritt. Wo aber im *Marmorbild* Probleme der Mannwerdung und Hausstandsgründung innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung sowie in einer psychoanalytischen Lesart auch die romantischen Persönlichkeitsspaltungen im Vordergrund stehen, illustriert *Venus im Pelz* anhand desselben Arrangements eine dort erst drohende In- oder Perversion ebendieser patriarchalen Geschlechterverhältnisse<sup>84</sup> sowie der männlichen Sexualität. Das Potential dieser lustvollen Selbstinszenierung der männlichen Niederlage verwirklichen die hier in den Blick genommenen Frühtexte Thomas Manns anhand ihrer weiblichen Figuren, denen je unterschiedliche Facetten männlicher Angst und der zeitgenössischen »Frauenfrage«<sup>85</sup> eingeschliffen sind.

### 2.2.2 *Das Marmorbild* und *Der kleine Herr Friedemann*

#### *Das Marmorbild* im Bestand der virtuellen Bibliothek

Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), darüber herrscht in der Forschung kein Zweifel und das belegen auch frühe Selbstzeugnisse, war für Thomas Manns Schreiben prägend.<sup>86</sup> Von Mann selbst erschien 1916 unter dem Titel *Der Taugenichts* in der *Neuen Rundschau* ein Essay, der auch von Manns Jugendlektüre der titelgebenden

84 Vgl. dazu Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, 2004, S. 163–281, hier S. 226–243.

85 Wortmann: Reifeprüfung, S. 110.

86 Vgl. z. B. im Zusammenhang mit der verschollenen frühen Novelle *Walter Weiler*, der vermutlichen Erstfassung von *Der Bajazzo*, den Brief vom 16./17. Mai 1895 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 57; vgl. zum Dilettantismus auch den Brief von Ende Mai 1895 an Otto Grautoff, ebd., S. 58.

Novelle berichtet. Der Essay greift die dort angelegte Dilettantismus-Thematik und deren Anschluss für die ›Künstlertypologie<sup>87</sup> zwischen Genie, Hochstapler und Versager auf, die gerade Manns frühe Texte in unterschiedlichen Schattierungen immer wieder abhandeln; ebenso die Homoerotik und geschlechtliche Ambivalenz innerhalb eines polar angelegten Systems.<sup>88</sup> Zu finden sind diese Anschlüsse in einem, so heißt es im Essay, »deutschen Buche«, das es gar »mit Nachdruck als deutsch, *auch noch* als deutsch zu bezeichnen« gelte.<sup>89</sup> Kurz gesagt bringt Manns Rekapitulation der romantischen Novelle Punkt für Punkt den ›Künstler‹-Typ aus dem Frühwerk sowie dessen Heirat mit der »Prinzessin« in *Königliche Hoheit* und seine *Krull*-hafte Attraktivität für beide Geschlechter zusammen, alles im Zeichen des Deutsch-Nationalismus seiner Essayistik in der Zeit des Ersten Weltkriegs.<sup>90</sup> Unter der Kapitelüberschrift *Von der Tugend* finden der Essay und die darin zusammengefügte Vorstellung auch Eingang in die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), wo die Charakterisierung der Taugenichts-Figur erneut zur emphatischen Beschlussformel gelangt: »wahrhaftig, der deutsche Mensch!«<sup>91</sup>

Manns Idee der deutschen »Romantik« verdichtet im *Taugenichts*-Essay also drei große thematische Komplexe aus seinen frühen und mittleren Texten, die ich der Griffigkeit halber auf die drei Nenner ›Künstlertum‹, ›Deutschtum‹ und ›Geschlecht‹ herunterbreche. Die dritte dieser Kurzformeln ist dabei insofern etwas problematisch, als sie sowohl die

87 Veget: Dilettantismus, S. 291.

88 Thomas Mann: Der Taugenichts, in: Essays II. 1914–1926, 2002 (GKFA 15.1), S. 151–170, hier S. 155 f.

89 Ebd., S. 151; Hv. i. O.

90 Der Protagonist der Novelle sei »von der Familie der jüngsten Söhne und dummen Hänse des Märchens, von denen niemand etwas erwartet und die dann doch die Aufgabe lösen und die Prinzessin zur Frau bekommen«, und »so hübsch von Gesicht«, dass »ein schwärmerischer Student sich recht hoffnungslos in ihn verliebt und daß überhaupt alle Herzen sich freundlich zu ihm neigen« (ebd., S. 155, vgl. die ganze Passage S. 151–155); eine erste Arbeitsphase an *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* hatte in den Jahren zwischen 1910 und 1913 schon stattgefunden, vgl. Thomas Sprecher, Monica Bussmann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Kommentar, 2012 (GKFA 12.2), S. 21–27.

91 Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 408–414, zitiert hier S. 414; so schon in Mann: Der Taugenichts, S. 158; zum Verhältnis der beiden Texte vgl. Hermann Kurzke: Essays II. 1914–1926. Kommentar, 2002 (GKFA 15.2), S. 75; zu Eichendorffs *Taugenichts* in den *Betrachtungen* auch Anika Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«. Zu Spuren Eichendorffs in Thomas Manns *Zauberberg*, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 56, 1996, S. 17–46, hier S. 21.

sexuelle Orientierung als auch die Geschlechtsidentität fassen muss; eine Verkoppelung, die aber der Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts schon vorgibt und die sich entsprechend in Manns Texten und deren Erforschung widerspiegelt.<sup>92</sup> Die drei Komplexe sind in ähnlicher Form auch in einem Text zu finden, der materiell untrennbar von *Aus dem Leben eines Taugenichts* in Manns Bibliothek steht. Erstmals veröffentlicht wurde nämlich der *Taugenichts* 1826 nicht eigenständig, sondern in einem gemeinsamen Band zusammen mit dem *Marmorbild*, das bereits 1818 erschienen war. Einem im Nachlass erhaltenen Exemplar dieser Erstausgabe hat Ernst Bertram genügend Bedeutung für Mann beigemessen, um es ihm 1935 zum 60. Geburtstag zu schenken.<sup>93</sup> Der Text des *Marmorbilds* nimmt in Manns realer Bibliothek somit eine zentrale Stelle ein, wenn auch in einem Band, der nicht das frühe Handexemplar gewesen sein kann.

Dass Eichendorffs Texte generell schon früh zum »geistigen Fundament« von Manns Texten zu rechnen sind,<sup>94</sup> lässt der Bibliotheksplan von 1905 vermuten. Die frühen Eichendorff-Ausgaben, die in diesen Regalen allenfalls gestanden haben, fehlen jedoch im Nachlass. Auf Manns Rezeption des *Marmorbilds* finden sich kaum explizite Hinweise, woran wohl liegt, dass es als hypotextuelle Grundlage für den *kleinen Herrn Friedemann* in der Forschung bislang weitgehend übersehen wurde.<sup>95</sup> Mit einiger Wahrscheinlichkeit war *Das Marmorbild* aber bereits Teil von

92 Vgl. Nikki Sullivan: *A Critical Introduction to Queer Theory*, 2003, S. 4–14; paradigmatisch schon im Titel vgl. Gerhard Härle: *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, 1988, aber auch neuere, bereits genannte gender- und queertheoretische Lektüren; zur Übersicht vgl. Lange-Kirchheim: *Gender Studies*.

93 Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild. Zwei Novellen nebst einem Anhang von Liedern und Romanzen*, 1826, TMA-Signatur: 210.

94 Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«, S. 18.

95 Renate Böschstein befasst sich in ihrem einschlägigen Aufsatz über »Eichendorff im Werk Thomas Manns« in erster Linie mit dem Einfluss des *Taugenichts* auf vor allem die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Böschstein: *Eichendorff im Werk Thomas Manns*). Das *Thomas Mann Handbuch* von 2015 (Blödorn, Marx: *Thomas Mann Handbuch*) verzeichnet vornehmlich Einflüsse des *Taugenichts* aufs Frühwerk, ebenso Paolo Panizzo in seiner Studie zur Figuration des Dilettantismus in Manns Frühwerk (Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 138). Vom *Marmorbild* ist dagegen im *Handbuch* nicht als mögliche *Friedemann*-Vorlage, sondern nur mit Blick auf den *Zauberberg* (und besonders dessen Titel) die Rede, auf den sich auch Anika Davidson konzentriert (Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«).

Manns nicht überlieferter Reclam-Jugendbibliothek.<sup>96</sup> Dafür, dass es tatsächlich längst vor dem Widmungsdatum der erhaltenen Ausgabe schon in der virtuellen Bibliothek erscheint, spricht die textnahe Parallellektüre der frühen Texte Manns. An *Das Marmorbild* finden sich insbesondere in *Der kleine Herr Friedemann* (1897), aber auch in anderen der frühen Erzählungen so reichliche Reminiszenzen, dass ein näherer Blick allfällige Zweifel ausräumen dürfte.<sup>97</sup>

Der grundlegende Einfluss des *Marmorbilds* auf Manns Früh- und Gesamtwerk wird auch daran ersichtlich, dass an den Textoberflächen einige Komponenten des ›Gerda‹-Merkmalssets hervortreten. Diese lassen sich grobwegs in die Schlagworte ›weiße Arme‹, ›Diana-Assoziation‹ und ›statische Alterslosigkeit‹ fassen, doch ist es sinnvoll, sie nicht strikt voneinander getrennt zu betrachten; auch, weil im Textvergleich so noch weitere aus Manns Gesamttext bekannte Textbausteine als kategoriell randständige Komponenten in den Blick kommen und das Prinzip der Familienähnlichkeit illustrieren. Die vielbeobachteten Augenschatten der frühen ›Gerda‹-Figuren beispielsweise sind kaum zum prototypischen Kern ihres Merkmalsbündels zu rechnen. Gerda von Rinnlingen und Gerda Buddenbrook, von der Forschung bemerkt und interpretiert, teilen sie bereits im Frühwerk mit diversen anderen Figuren, prominent mit Hanno Buddenbrook und Gabriele Klöterjahn. In Verbindung aber mit der dagegen ›Gerda‹-spezifischen opaken Weiße von Haut und Gestalt, so wird zu zeigen sein, verschiebt sich ihre Bedeutung.

Es geht um mehr als motivische Details: Manns frühe Texte verhandeln ihre Fragen von patrilinearer Fortpflanzung und deren Scheitern, von der Gefährdung bürgerlich-gesellschaftlicher Positionierung und fragilem Künstlertum auf der Grundlage von Eichendorffs Novellenhandlung; unter dem inversen Vorzeichen einer im nunmehr ausgehenden 19. Jahrhundert prekär gewordenen Männlich- und Bürgerlichkeit. Insbesondere *Der kleine Herr Friedemann* reinszeniert auf der Folie des *Marmorbilds* Florios Prüfung an der dämonischen Marmorfrau, wobei der Florio-Nachfolger Johannes Friedemann in der Konfrontation mit der

96 Siehe Böschstein: Eichendorff im Werk Thomas Manns, S. 34; hier allerdings ohne Bezugnahme des *Marmorbilds* zum *kleinen Herrn Friedemann*.

97 Z. B. *Gefallen*, *Luischen*, *Der Bajazzo*, *Der Wille zum Glück*; vgl. auch Martina Schönbachler: Gerda und ihre Schwestern. Zur Herkunft und Ausprägung einer Figurenkonstellation im Frühwerk Thomas Manns (*Gefallen*, *Der kleine Herr Friedemann* und *Luischen*), in: *Lectures des récits et nouvelles de jeunesse de Thomas Mann (1893–1912)*, hg. von Frédéric Teinturier und Jean-François Laplénie, 2017, S. 81–101.

Venusfigur Gerda von Rinnlingen gründlich scheitert. ›Gerda‹ ist damit tief in derselben Vorstellung von deutscher Romantik verwurzelt, die in Manns *Taugenichts*-Essay zum Ausdruck kommt, und als Motivkomplex zugleich bedeutungstragend für die ökonomische, gesellschaftliche und sexuelle Prekarität einer Künstlerfigur.

### Close Reading: Die Signifikanz des *Marmorbilds*

#### *Liebe und Dichtung: Dilettierende Jünglinge*

Manns vermutlich sehr frühe Lektüre des *Marmorbilds* dürfte schon Bestandteil der Konzeption seines Erstlings *Gefallen* sein:<sup>98</sup> Held der Binnenerzählung ist die jüngere Version Dr. Seltens, der in der Rahmenhandlung die Episode aus seiner Jugendzeit »gleich fix und fertig in Novellenform«<sup>99</sup> mitteilt. Formale Eigenheiten wie die mise-en-abyme der Binnen-›Novelle‹ und vor allem der universalpoetisch in den Prosatext integrierte lyrische Versuch des jüngeren Dr. Selten muten dezidiert romantisch an.<sup>100</sup> Der Protagonist der Binnenerzählung erinnert mit seiner feminin anmutenden Hübschheit und gutmütigen Unschuld an Eichendorffs Florio: Der junge Selten ist »ein hübscher, schlanker Junge mit weichen Gesichtszügen, [...] zärtlich geschwungenen Lippen« und »schwarzen Locken« und dabei »unschuldig, – rein am Leibe wie an der Seele«.<sup>101</sup> Florio ist ein »schöne[r] Jüngling[]« mit »braunen Locken«, »unschuldig« »wie ein träumendes Mädchen«, der sich nach altmeisterlichem Vorbild, aber genau

98 Vaget schlägt dagegen als »Schreibanstoß« eine Novelle Hans Schliepmanns mit dem Titel *Gefallen!* (1893) vor und liest außerdem Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* mit, vgl. Vaget: Vom »höheren Abschreiben«, S. 17 f.; Anleihen bei Hermann Bahr und Paul Bourget anerkennt Michael Wieler, liest in Thomas Manns *Gefallen* aber eine Antwort auf den schon 1891 erschienenen Erstling *Haltlos* seines Bruders Heinrich (Michael Wieler: Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, 1996, S. 325). Mann selbst gab später zwei Novellen Iwan Sergejewitsch Turgenews als stilistische Inspiration an, *Erste Liebe* und *Frühlingswogen* (vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 17 f.).

99 Thomas Mann: *Gefallen*, in: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, 2004 (GKFA 2.1), S. 14–49, hier S. 17.

100 Die Erzählstruktur gleicht auffällig derjenigen von *Venus im Pelz*, wo Severin Kusiemsky, seit seinem Jugenderlebnis mit Wanda von Dunajew unterdessen genau wie der ältere Dr. Selten in der Rahmenhandlung dreißig Jahre alt, dem Ich-Erzähler in einem sehr ähnlichen Setting und ebenfalls unter Moralisierung der Geschlechterverhältnisse seine Geschichte zu lesen gibt.

101 Ebd., S. 17 f.

wie Selten eben nur »zuweilen«, der »Sangeskunst« widmet.<sup>102</sup> Ein dilettierender »Poet« ohne ernstliche »Geschäfte«, <sup>103</sup> hat er offenbar auf elterliche Kosten oder mittels ererbten Vermögens in ähnlich sorgloser Weise »das Reisen erwählt«<sup>104</sup> wie Selten sein unspezifisches Studium im Süden fernab der norddeutschen Heimatstadt, dem er sich auf elterliche Kosten und mit dem Ernst eines Bajazzo widmet.<sup>105</sup>

Am neuen Ort angelangt (Selten in P., Florio in Lucca), vergucken sich beide in je ein hübsches Mädchen. Selten in die »[k]indlich zarte Gestalt«<sup>106</sup> Irma Weltners, Florio in Bianka, die ihrerseits von »fast noch kindliche[r] Gestalt« ist und ihm später ebenso kostümiert als »zierliches Mädchen [...], in griechischem Gewande leicht geschürzt«, <sup>107</sup> den Kopf verdrehen wird wie Irma Weltner dem jungen Selten: »Er verliebte sich zuerst in ihr Gesicht, dann in ihre Hände, dann in ihre Arme, welche er gelegentlich einer *antiken* Rolle entblößt sah, – und eines Tages liebte er sie ganz und gar.«<sup>108</sup>

Die Fokussierung auf den entblößten Arm einer oder eines Begehrten findet praktisch unverändert Eingang in den Kanon der Leitmotive von Manns Gesamtwerk. Doch nicht nur der Arm selbst, sondern seine weiße Farbe muss von allem Anfang an und bereits im frühesten Frühwerk mit Eichendorff gelesen werden.<sup>109</sup> Zunächst wandert das Motiv bei Mann über *Gefallen* in den *kleinen Herrn Friedemann*, wo wiederum im »Theater«<sup>110</sup> Gerda von Rinnlingen »den Handschuh« von ihrem »runden, mattweißen Arm« mit dem »blaßblauem Geäder«<sup>111</sup> – auch dieses vorweggenommen

102 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 71, 32, 42, 31; vgl. Mann: *Gefallen*, S. 17: auch Dr. Selten hat sich »einmal mit dergleichen beschäftigt«. Aufgrund ihres hübschen Äußeren geraten beide in die Objektposition begehrlicher Blicke, vgl. ebd., S. 18; Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 31–34; vgl. dazu auch Kapitel 3.3.2 zu Josephs Eintritt in die »Damenrunde«.

103 Ebd., S. 31.

104 Ebd., S. 32.

105 Mann: *Gefallen*, S. 18, 40.

106 Ebd., S. 18.

107 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 33, 57.

108 Mann: *Gefallen*, S. 18; Hv. n. i. O.

109 Anika Davidson interpretiert beispielsweise Clawdia Chauchat als eine Nachfolgerin von Eichendorffs gefährlichen Verführerinnen und Venusfiguren, die mit ihren weißen Armen die Helden in ihren Bann schlagen (Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«, S. 40).

110 Mann: *Gefallen*, S. 18; Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, in: *Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1)*, S. 87–119, hier S. 93.

111 Ebd., S. 100.

in Irmas »unbeschreiblichen Hände[n] mit dem zartblauen Geäder«<sup>112</sup> – streift, den Johannes Friedemann »immer« vor sich sehen muss.<sup>113</sup>

*Musik und Blumengarten: romantische Hintergründe*

Was Anika Davidson für den *Zauberberg* feststellt, gilt auch für den *kleinen Herrn Friedemann*: Sein Vokabular erinnert an die »stereotypen Chiffren der Gedichte Eichendorffs (Mond, feuchte Nebel, Nacht, stille Wasser, Zauber, Kahnfahrt, träumerisch, verwirrend), die bis heute als ›reinste Verkörperung‹ der Romantik betrachtet werden.«<sup>114</sup> Florios erste Erinnerung an Venus datiert zurück in »frühe[] Kindheit« und stellt die Göttin bereits vor den Hintergrund eines »weiten Garten[s] mit vielen Springbrunnen und künstlich geschnittenen Alleén, gerade so wie vorhin«, in der erzählten Gegenwart nun, »der Garten draußen erschienen«<sup>115</sup> ist. »[Z]iemlich groß« ist denn auch der »Garten« der von Rinnlingen, wo Gerda mit Friedemann »die Mittelallee« hinuntergeht.<sup>116</sup> Üppig mit Alleén bepflanzt sind schon im *Marmorbild* die Gärten, in denen Venus mit Vorliebe auftritt.<sup>117</sup> Die »Kastanienallee«, die zur Villa von Rinnlingen und später auch jener der verwitweten Gerda Buddenbrook führt, liegt wohl geographisch in der »südlichen Vorstadt« Lübecks, ist aber mit der »hohen Kastanien-Allee[]«, entlang welcher Florio an den Ort seiner Venusbegegnung gelangt, womöglich gerade deswegen umso anschlussfähiger prä- und überdeterminiert.<sup>118</sup>

Diverse duftende, mondbeschienene Blumengärten und zierliche Springbrunnen aus dem *Marmorbild* legt *Der kleine Herr Friedemann* auf ein einzelnes Setting zusammen, ebenso die Abendgesellschaften, die sich in

112 Mann: Gefallen, S. 19; die unbeschreiblichen Hände vgl. bei Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 187: Severin hat sein erstes Liebeserlebnis mit den Händen seiner Tante.

113 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 100; vgl. die blauen Adern auch bei Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 151. Zum »fragmentierend-fetischisierenden Aspekt im männlichen Blickverhalten« und »Körperteil-Fetischismus« vgl. Dolgan: *Poesie des Begehrens*, S. 72 f.

114 Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«, S. 40 f.

115 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 70 f.

116 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 115 f.

117 Z. B. Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 61; vgl. zur »Allee« auch ebd., S. 33, 43, 49, 71.

118 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 106, 94. Gerda Buddenbrooks Villa liegt, von einem »hübschen Zier- und Nutzgarten umgeben«, ebenfalls an »einer alten Kastanien-Allée« (Thomas Mann: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 2002 (GKFA 1.1), S. 770); Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 31.

ihnen spielend, schwatzend und musizierend ergehen:<sup>119</sup> Im »zierliche[n] und duftende[n] Blumengarten« der Villa von Rinnlingen fehlt nicht der »Springbrunnen« und endet die abendliche »zwanglose Gesellschaft« mit »Musik« und »[P]laudern«. <sup>120</sup> »[Z]um Park« dann »verdunkelt[]« er sich in der Richtung, die Friedemann und Gerda auf Gerdas Geheiß hin einschlagen, und erinnert an die »[h]ohe[n] Buchenhallen« mit ihren »feierlichen Schatten« im seinerseits wieder reich mit »Blumen« und »Springbrunnen« bestandenen Schlossgarten der Venus.<sup>121</sup>

Für Florio bringt die Konfrontation mit Venus die »Erinnerung[]« an eine »wunderschöne Dame«<sup>122</sup> und die Wiedererweckung alter »Träume« mit sich,<sup>123</sup> die er »nur in der Zerstreung des Lebens wieder vergessen und verloren«<sup>124</sup> hat:

[I]hm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.<sup>125</sup>

Später überkommt ihn die Musik des Maskenballs »leise und gewaltig«:<sup>126</sup>

[D]ie Töne tasten [...] nach der Tiefe und wecken alle die Lieder [...] und uralte Erinnerungen und das ganze eingefrorene, schwere, stockende Leben wird ein leichter klarer Strom, auf dem das Herz mit rauschenden Wimpeln den lange aufgegebenen Wünschen fröhlich wieder zufährt.<sup>127</sup>

119 Z. B. der Venusschlossgarten: »In dem Garten selbst sah man überall ein erfrischendes Wehen und Regen. Viele fremde Herren und Damen wandelten da zwischen den Rosengebüschen und Wasserkünsten in artigen Gesprächen auf und nieder« (ebd., S. 68). Eine Wortmaterialsuche nach »zierlich« ergibt in den gerade mal 51 Buchseiten, die das *Marmorbild* im Druck der Gesamtausgabe einnimmt, nicht weniger als 22 Treffer, »duft« immerhin 15, »garten« gar 43.

120 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 116, 109. Vgl. Eichendorff: Das *Marmorbild*, S. 50, vgl. 60, 62, 67, 69, 70.

121 Ebd., S. 49 f. Im Unterschied zu jenem bleibt dieser jedoch immer ein »Garten«, »Park« wird er nicht ein einziges Mal genannt (vgl. 2.2.2).

122 Ebd., S. 70 f.

123 Ebd., S. 71.

124 Ebd., S. 51, vgl. 52 f.

125 Ebd., S. 45; zum »Sinn kindlicher, durch Amnesie verdrängter Sexualphantasien«, den Florios Venusbegegnung mit sich trägt, vgl. Lothar Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs »Marmorbild«, in: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, hg. von Helmut Koopmann, 1979, S. 159–172, hier S. 163.

126 Eichendorff: Das *Marmorbild*, S. 58.

127 Ebd.

In Friedemanns Fall katalysiert, etwas weniger fröhlich, Wagners *Lohengrin*-Oper seine »plötzliche Neigung« zu einer Frau, obwohl er die Gefühlslage geschlechtlichen Begehrens längst »abgethan« hat und seit früher Jugend mit ihr »fertig« sein will.<sup>128</sup> Es ist »das«,<sup>129</sup> was die Begegnung mit Gerda plötzlich in seinem »Empfinden« wieder »empor[reißt]« und ihn in den lange unterdrückten romantischen »Zustand von Schwindel, Trunkenheit, Sehnsucht und Qual« zurückversetzt.<sup>130</sup>

Nach der Oper schreitet Friedemann »langsam [...] durch die menschenleeren, hallenden Straßen« und »die stille Straße«, unter einem »Himmel, an dem die Sterne hell und milde glänzten.«<sup>131</sup> Aufgewühlt und im Nachklang seines Theaterbesuchs, der Begegnung mit Frau von Rinnlingen und der optischen Eindrücke, sitzt er danach am »offenen Fenster« seines Zimmers und blickt in eine »stille« und klare Nacht hinaus, bevor er sich ins Bett begibt:

Er wandte sich zur Seite und blickte auf die stille Straße hinaus. Dann und wann klangen Schritte auf und hallten vorüber. Die Sterne standen und glitzerten. Wie todmüde und schwach er wurde! Sein Kopf war so leer, und seine Verzweiflung begann, in eine große, sanfte Wehmut sich aufzulösen. Ein paar Gedichtzeilen flatterten ihm durch den Sinn, die Lohengrin-Musik klang ihm wieder in den Ohren, er sah noch einmal Frau von Rinnlingens Gestalt vor sich, ihren weißen Arm auf dem roten Sammet, und dann verfiel er in einen schweren, fieberdumphen Schlaf.<sup>132</sup>

Unter dem Eindruck der »Bilder[]« und der »Musik bei den Zelten«, die in seiner »aufgeregten Seele« noch fort->wogen«, -hallen« und -singen«, kann auch Florio lange nicht einschlafen.<sup>133</sup> Noch in derselben Nacht wandelt er zufällig an den Weiher mit der Venusstatue, deren scheinbares Erwachen zum Leben ihn dann »verstört«<sup>134</sup> und, in der Herberge zurück,

128 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 90 f. Zur Bedeutung des *Lohengrin* für die »Enthemmung« und das »Werden als Künstler« bei Mann vgl. Karl J. Keppler: Das Lachen der Frauen. Das Dämonische im Weiblichen. Goethe – Wagner – Thomas Mann, 2005, S. 119; vgl. auch Mann: Buddenbrooks, S. 773, wo Gerda Buddenbrook Hanno in eine *Lohengrin*-Aufführung mitnimmt.

129 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 91; Hv. n. i. O.

130 Ebd., S. 102; vgl. 112.

131 Ebd., S. 102 f.

132 Ebd., S. 104.

133 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 43–45.

134 Ebd., S. 46.

nur »unter den seltsamsten Träumen« »endlich« einschchlummern lässt.<sup>135</sup> Im Anschluss an seine Begegnung mit der belebten Venus stehen die »Sterne« »klar am Himmel, als Florio langsam durch die stillen Gassen nach seiner Herberge« zieht.

»[E]s« – bei Friedemann schon fast psychoanalytisch klingend<sup>136</sup> – wieder »zu überwinden und es gänzlich in sich zu ersticken ...«<sup>137</sup> gelingt zunächst auch Florio nicht, der nach seiner musikalisch angeregten Venussichtung im Schlossgarten genauso »wie ein Trunkener«<sup>138</sup> wieder der Stadt zueilt. Die »sterbens«-müde »Wehmuth«<sup>139</sup> und brütende Dumpfheit hat Friedemann dabei ebenso von seinem Vorleidenden geerbt wie das »Fieber« seines Schlags. Als Florio seinerseits vom Maskenball bei Biankas Onkel und einer weiteren Venusbegegnung nach Hause kommt, steht das »Fenster in seinem Zimmer [...] offen« und er »blickte flüchtig noch einmal hinaus« in die »still« im »zauberischen Mondschein« liegende Gegend, bevor er »wie ein Fieberkranker in die wunderlichsten Träume versank.«<sup>140</sup>

### *Die Rose: Sehnsucht und Schmerzlust*

Die Sehnsucht als Motiv ist, für einen romantischen Text wenig außergewöhnlich, im *Marmorbild* omnipräsent.<sup>141</sup> Gleiches gilt für Frühlings-

135 Ebd.

136 Sigmund Freuds einschlägige Publikation *Das Ich und das Es* erscheint allerdings 1923 erst ein gutes Vierteljahrhundert später.

137 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 104. Auch der nach dem Taugenichts modellierte Hans Castorp verfällt, ganz anders als der in ähnlicher Situation standhafte Taugenichts selbst, dessen »Liebe [...] nicht »leichenblau«, sondern »human« (Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 413) ist, in Clawdia Chauchat einer wieder Eichendorff'schen Venusgestalt mit weißen Armen. Freilich ist auch Castorps Leidenschaft für Chauchat die Wiederkehr einer Jugendliebe. Zur Leichenblässe und der Verbindung von Eros und Thanatos in Castorps Liebe zu Chauchat vgl. Davidson: »Ein »Taugenichts« ins Moderne übersetzt ...«, S. 43.

138 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 53.

139 Ebd., S. 75.

140 Ebd., S. 65.

141 Stellvertretend sei Florios Jugend auf »dem Lande in der Stille« zitiert: »wie lange habe ich da die fernen blauen Berge sehnsüchtig betrachtet, wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne verlockend sang und von großer unermesslicher Lust« (ebd., S. 32). Im »Garten« bringt in der warmen Jahreszeit auch »der kleine Johannes« als Kind »einen guten Teil des Tages« zu (Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 88).

prangen, Blütenduft und Vogelsang; eine Wortmaterialsuche ergibt in gut 50 Druckseiten des gesamten Texts 15 Treffer für ›duft‹, mindestens 36 für ›blume‹, 5 für ›vogel‹ und je 4 für ›nachtigall‹ und ›lerche‹. – Lerche und Nachtigall sind allerdings, wie eingangs erwähnt, hier im *Marmorbild* mehr als romantische Kulisse. Sie sind eindeutig konnotiert und je einer positiv-gottesfürchtigen und einer nachtschwärmerisch-verderblichen Variante von Dichtertum zugeordnet. »Frühling« installiert der Sänger Fortunato schon bei seinem ersten Auftritt als Metapher für die Kunst allgemein: »alle Stimmen zusammen machen den Frühling.«<sup>142</sup>

In Manns Texten ist die Empfindung von Sehnsucht schon in *Gefallen* unmissverständlich über den Frühling und genauer über den Duft des Flieders codiert. Auch Friedemann »pflegt[]« und »liebt[]« die »Sehnsucht« als »das süße, schmerzliche, vage Sehnen und Hoffen stiller Frühlingsabende«.<sup>143</sup> Sein Schwelgen kann dem »Duft einer Blume« oder dem »Gesang eines Vogels« unspezifischer Art gelten.<sup>144</sup> Im Zeichen der »Frühlingszeit« gewinnt seine Sehnsuchtpflege aber einen deutlichen Einschlag von Schmerzlust; die Empfindung seines »Verzichts« weiß er zu »genießen«, ohne »zwischen glücklichen und unglücklichen Erlebnissen« allzu scharf »zu unterscheiden«.<sup>145</sup>

Die Blumen des *Marmorbilds* sind mitunter »ausländisch[]« und exotisch wie Gerda von Rinnlingens Zimmerpalmen.<sup>146</sup> Wo es sich aber um Rosen handelt, sind diese konsequent mit der antiken Liebesgöttin und ihrem Geschäft assoziiert. Bereits in ihrem ersten Lied vergleicht sich Venus mit der »Rose«.<sup>147</sup> Auf einem Maskenball überreicht eine namenlose Doppelgängerin im Griechinnenkostüm Florio »eine Rose«,<sup>148</sup> spielt am Brunnen »mit einer Rose«<sup>149</sup> und gibt weder Florio noch dem Lesepublikum letzten Aufschluss darüber, wann sie nun als Venus selbst und wann bloß als ihre Doppelgängerin, die zu flirtender Weiblichkeit erwachte Bianka, zu identifizieren sei. Darstellungen im Schloss der Venus zeigen diese »in einem prächtigen Rosengarten«, ihr zu Füßen liegend einen

142 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 31.

143 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 92.

144 Ebd., S. 91 f.

145 Ebd. Zum Masochismus der frühen Männerfiguren vgl. z. B. Reed: *Frühe Erzählungen*. Kommentar, S. 516.

146 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 70; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 106.

147 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 51.

148 Ebd., S. 56, vgl. 64.

149 Ebd., S. 60.

»Edelknaben«. <sup>150</sup> Anlässlich seines letzten und abschließenden Besuchs in ihrem Garten »zwischen den Rosengebüschen und Wasserkünsten« lässt sie Florio geraume Zeit stehen und zusehen, während sie »auf einem Ruhebett« »halb liegend« von ihren Dienerinnen »mit Rosen« und »Rosenkränzen« geschmückt wird. <sup>151</sup> Die Einladung zu diesem dritten und finalen Zusammentreffen hat sie zuvor persönlich an Florio gerichtet: »Es wird mich freuen,« sagte sie, »Euch einmal in meinem Hause zu sehen.« <sup>152</sup>

Im *Friedemann* kommen Rosen nur zweimal, dafür umso bedeutungsträchtiger vor. Die erste ist die »große, gelbe Rose«, anhand welcher Friedemann nach dem Theaterbesuch und der Begegnung mit Gerda gewahr wird, dass ihm bloßer Blumenduft für seine Zufriedenheit nicht mehr ausreicht, dass er nicht länger »ohne große Affekte, aber erfüllt von einem stillen und zarten Glück« <sup>153</sup> leben kann: »Nein, nein, das war zu Ende!« <sup>154</sup> Die zweite, »voll erblühte Maréchal Niel-Rose« trägt Gerda von Rinnlingen als Schmuck anlässlich seiner dritten und letzten persönlichen Begegnung mit ihr »in ihrem leuchtenden Haar«. <sup>155</sup> Bevor es aber dazu kommt, kann auch Friedemann die rosengeschmückte Frau auf dem Ruhebett, hier der »Ottomane«, beobachten. <sup>156</sup> Auch sie hat Friedemann zum tödlich ausgehenden finalen Besuch in ihr Haus und den »hübschen Garten« <sup>157</sup> höchstselbst gebeten: »Sie und Ihre Damen werden selbstverständlich noch eine Einladung erhalten, aber ich bitte Sie gleich hiermit um Ihre Teilnahme«. <sup>158</sup>

### *Diana: Trieb, Tod und ökonomische Prekarität*

Ihren ersten Auftritt hat Gerda von Rinnlingen nicht als rosenbekränzte Venus, sondern als Diana. <sup>159</sup> Sie lenkt im »gelbe[n] Jagdwagen« »die beiden schlanken Pferde in eigener Person«, während ihr »Diener mit ver-

150 Ebd., S. 70.

151 Ebd., S. 68 f.

152 Ebd., S. 62.

153 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 93.

154 Ebd., S. 103.

155 Ebd., S. 113.

156 Ebd., S. 114.

157 Ebd., S. 109.

158 Ebd.

159 Zu Gerda von Rinnlingen als Diana, auch in Verbindung mit dem Hundemotiv, vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 54. Felix Krulls Gelegenheitsgeliebte Diane Houplé wird viel später dann den Namen der Jagdgöttin zusammen mit Pelzwerk und befiedertem Hut gleich explizit tragen, zu Diane Houplé als »Pelzdame« vgl. Rudloff: Pelzdamen, S. 137–150.

schränkten Armen«, also völlig passiv, »hinter ihr« sitzt.<sup>160</sup> Dass auch im *Marmorbild* Venus gerne einmal im »Jagdkleide« auftritt, wiederholt selbständig zur »Jagd reite[t]«, mit einem am eigenen Gürtel festgebundenen Jagdfalken auf der Hand und von einem »jungen Ritter« lediglich begleitet, nimmt die Diana-Ikonographie dabei deutlich und mehrfach vorweg.<sup>161</sup>

In einer psychoanalytisch informierten Lektüre des *Marmorbilds* erkennt Lothar Pikulik die für Eichendorffs Venusfiguren allgemein »charakteristische Kontamination« der Mythologeme von Venus und Diana und liest diese als poetische Vorausahnung auf das Postulat von Freuds Psychoanalyse *Jenseits des Lustprinzips*, nämlich die Ergänzung und Vermengung der Libido mit einem ihr entgegengesetzten Destruktionstrieb.<sup>162</sup> Eichendorffs Venusgestalt kann daher, so Pikulik, »paradoxe Weise« zugleich für beides stehen.<sup>163</sup> Dass Manns Texte Liebe und Tod regelmäßig miteinander kontaminieren – im sehr genauen Wortsinn, zu denken ist nur schon an die bekanntesten der Pathographien, *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Doktor Faustus* –, beginnt mit den frühesten Novellen und bleibt bis zu den jüngsten Texten eine Konstante.<sup>164</sup> Noch das späte Tagebuch erinnert in einem Eintrag von 1954 an ein verschollenes Gedicht aus den Zeiten des Frühwerks, dessen Beginn gelautet habe: »Ich schaffe treu, mit allen Hunden, naht da die Jägrin Leidenschaft.«<sup>165</sup>

Die »Hunde im Souterrain«, die es an die Kette zu legen gelte, stehen in einem bekannt gewordenen Brief an Otto Grautoff aus der Entstehungszeit des *kleinen Herrn Friedemann* wenig verhohlen für problema-

160 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 97. Siehe zu diesem Arrangement ausführlicher 2.2.2.

161 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 70, vgl. 67. Vgl. Ludwig Stockinger: *Poetische Religion – Religiöse Poesie: Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Joseph von Eichendorff*, in: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800*, hg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs und Manfred Koch, 1997, S. 168–186, hier S. 171.

162 Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs »Marmorbild«*, S. 166.

163 Ebd.

164 *Die Betrogene* ist insofern ein interessanter Spätfall, als diese letzte Erzählung das an den männlichen Figuren erprobte Infektionsnarrativ in die Schilderung der Krebskrankheit einer Frau überführt – ohne allerdings auf die Andeutung eines äußeren »Reizvorgang[s]« ganz zu verzichten (Thomas Mann: *Die Betrogene*, in: *Erzählungen. Florenza. Dichtungen*, 1974 (GW VIII), S. 877–950, hier S. 949); vgl. Yahya Elsayge: *Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns Betrogene im Kontext*, 2010, S. 140.

165 Eintrag vom 7. Mai 1954, Thomas Mann: *Tagebücher 1953–1955*, 1995, S. 219.

tische Sexualtriebe.<sup>166</sup> Als Trieb-Metapher sind diese Hunde in der realen Bibliothek in Nietzsches *Die Genealogie der Moral* vorzufinden,<sup>167</sup> nicht aber die Projektion des eigenen ›Souterrains‹ auf eine äußere Gestalt. Die eigenen Sexualtriebe als die Jagdhunde einer aktiven, bedrohlichen »Jägerin« zu imaginieren, entspricht derweil genau jener Tendenz zur Psychologisierung des Pygmalion-Stoffs, die dessen literarische Bearbeitungen seit der Romantik vermehrt zeigen.

In der Zeit, aus der auch das verschollene Gedicht stammen soll, verkörpert Gerda von Rinnlingen die düstere Komponente von Eichendorffs Venusgestalt besonders beispielhaft. Ihren ikonischen Erstauftritt als destruktiv konnotierte Dianafigur hat sie außerdem in dezidiert ökonomischer Sphäre – gegenüber einer so explizit ›kleinen‹ wie ›männlichen‹ Figur, die den Anschein ihrer gesellschaftlich-geschäftlichen Relevanz gerade so, mittels ihres »Cylinder[s]« und eines diminuierten »Wörtchen[s]« zu Wirtschaft und Politik aufrechterhält.<sup>168</sup> Der Jägerin Leidenschaft verfällt Friedemann ausgerechnet von der Börse kommend und mit »Großkaufmann Stephens« im Gespräch; »um die Mittagszeit« auf der »Hauptstraße, an der fast ausschließlich Geschäftshäuser« liegen.<sup>169</sup>

Solche Geschäftigkeit, vor allem aber die Mittagszeit als Schicksalsstunde ist im *Marmorbild* vorgelegt. Florio, noch unter dem Eindruck seiner nächtlichen Begegnung mit dem steinernen Marmorbild, macht sich im »freudigkräftige[n] Walten da draußen« auf die Suche nach dem Venusweiher, den er aber inmitten der »[G]eschäftig[keit]« (und als Ein-

166 Brief vom 17. Februar an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 72.

167 Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Die Genealogie der Moral, S. 413 f., ohne Lesespuren; vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 48.

168 Vgl. Elsaghe: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 73–75.

169 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 96. Ebenfalls ungefähr um die Mittagsstunde muss es sein, als er ihr seine Aufwartung macht, denn um »zehn Uhr« brechen die Schwestern an diesem Vormittag auf, wonach »[e]ine Stunde« vergeht, ehe Friedemann damit beginnt, sich anzukleiden, und dann »hastig atmend durch die ganze Stadt in die südliche Vorstadt« eilt (ebd., S. 105). Sein Weg durch das fikionalisierte Lübeck wäre genauer zu rekonstruieren, aber grob geschätzt dürften die Morgentoilette und der Weg durch die Stadt ihn gut und gerne eine weitere Stunde kosten. Für eine ungefähr Mittagszeit spricht auch die wieder stark an Eichendorffs Vokabular angelehnte Beschreibung seines gleich an den kurzen Besuch anschließenden Gangs »in die schweigende [...] Ruhe der Natur«, wo es »wohlgepflegte Anlagen, schattige Wege« und den »grün bewachsenen« Festungswall gibt, »alles voll süßen, schwülen Duftes« ist und »die Sonne auf dem zitternden Wasser« »brütet[]« (ebd., S. 105, 110 f.).

ziger eben ganz ohne »Geschäfte«) vorerst nicht wiederfindet.<sup>170</sup> Erst unter den »sengend[en]« »Strahlen der Mittagssonne« verirrt er sich in den Lustgarten der Venus, wo er zum ersten Mal auf die belebte Venus trifft.<sup>171</sup> Die Gegend scheint »wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen«, und unter »Kühle« und »Schatten« des Gartens herrscht »tiefe Stille [...] überall. Nur hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer fast schluchzend.«<sup>172</sup> Tag und Nacht fallen hier in der im Volksglauben seit je mit Unheil und dämonischer Aktivität assoziierten Mittagsstunde zusammen, die es Venus erlaubt, ihr »teufelisches Blendwerk« zu inszenieren.<sup>173</sup> Ganz folgerichtig ist es, dass Großkaufmann Stephens zu besagter »Mittagszeit« gleich noch den »Teufel« herbeizitiert, »wenn dort nicht die Rinnlingen dahergefahren kommt«.<sup>174</sup>

*Christliche Religion vs. heidnischer Frauendienst*

Ein »Heidengeld« bezahlt der junge Dr. Selten in *Gefallen* für seine Liebe, wobei das Heidentum der Frau schon im *Marmorbild* System hat.<sup>175</sup> Am auf die (erste) Begegnung im Schlossgarten folgenden Tag soll Florios nächster Besuch bei Venus anstehen, doch verhindert diesen offenbar der Umstand, dass »Sonntag« ist.<sup>176</sup> Donati will Florio stattdessen zur Jagd abholen, eine Einladung, die Florio »höchst verwundert« ablehnt: »heute am heiligen Tage?«<sup>177</sup> In »Morgensonne«, »klare[r] Luft« und unter

170 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 48 f.; vgl. ebd., S. 31.

171 Ebd., S. 49.

172 Ebd., S. 49 f.

173 Ebd., S. 79; vgl. auch ebd., S. 68.

174 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 96. Vgl. Børge Kristiansen: Die »Niederlage der Zivilisation« und der »heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt«. Die Erzählung ›Der kleine Herr Friedemann‹ als Modell der Anthropologie Thomas Manns, in: *Orbis Litterarum* 58, 2003, S. 397–451, hier S. 417; Kristiansen argumentiert für die Mittagszeit die Wärme und das Mittagslicht als Gegensatz zur Dämmerung von Friedemanns asketischer Existenz.

175 Mann: *Gefallen*, S. 18. Zu Eichendorffs »Grundüberzeugung«, »daß man den richtigen Weg im Leben nur durch den Glauben und durch göttliche Führung finden könne«, vgl. Hans Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, in: *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums*, 6.–8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, hg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, 1989, S. 37–52, hier S. 49.

176 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 54 f.

177 Ebd., S. 55.

»Himmelblau« wird ihm hernach ob seiner »beharrlich[r] [V]erweigerung« der dunklen Versuchung »recht heimathlich zu Muthe«. <sup>178</sup>

Als Friedemann nach seinem Theaterbesuch erwacht, ist es ein genauso »wunderschöner Sonntagmorgen«, »die Vögel zwitscherten und der Himmel war leuchtend blau«. <sup>179</sup> »Ein Gefühl von Behaglichkeit und Vertrauen überk[ommt]« ihn und er beschließt optimistisch, den von den Schwestern für diesen »Sonntag« geplanten Besuch bei den von Rinnlingens zu schwänzen, um sich nicht der »Veranlassung« für einen neuerlichen »Anfall« auszusetzen. <sup>180</sup> In einer »Art von Übermut« zieht er dann aber doch noch seinen »schwarzen Sonntagsanzug« an und macht sich, wie Donati »ganz schwarz gekleidet«, in Richtung der Villa von Rinnlingen auf. <sup>181</sup> Dass er sich eben doch nicht verweigert, wird ihm zu einem weiteren Schritt ins Verderben, dem sein beharrlich gottesfürchtiger Vorgänger Florio letztendlich noch entrinnt. Dieser geht nämlich an besagtem Tag schließlich weder zu seiner unbekanntenen Schönen noch auf die Jagd, sondern »in die Kirche«. <sup>182</sup>

Gerda von Rinnlingen bricht bloß einmal mit ihrer offenbaren Gewohnheit, nur unspezifiziert »ganz helle« oder eben gar keine Farben zu tragen, nämlich bei diesem übermütigen Überraschungsbesuch Friedemanns in ihrer signal-»roten Villa«, auf deren Eingangstreppe »ein roter Läufer« liegt. <sup>183</sup> Dort tritt sie ihm nämlich in die traditionellen Höllen- und Teufelfarben gehüllt, in einem »ganz einfach« »rot und schwarz gewürfelte[n] Kleid« entgegen. <sup>184</sup> Ansonsten ist sie zu ihrer »weißen«, »mattweißen«

178 Ebd., S. 54 f.

179 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 104.

180 Ebd., S. 104, 99; vgl. Mann: Gefallen, S. 22.

181 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 105; Eichendorff: Das Marmorbild, S. 54.

182 Ebd., S. 56.

183 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 97, 106.

184 Ebd., S. 106; zur Farbsymbolik vgl. Elsäghe: Die kleinen Herren Friedemänner, S. 166. Eine ganz andere Deutung ist zu finden bei Kristiansen: Die »Niederlage der Zivilisation« und der »heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt«, S. 411 f.: Die hellgekleidete Gerda von Rinnlingen soll als Gegenfigur Friedemanns in die Reihe der Blondes, Gesunden, Begehrten der frühen Texte gehören, was aber in mehrfacher Hinsicht nicht überzeugt. Gerda ist hier ja gerade nicht hell, sondern schwarzrot gekleidet, abgesehen davon, dass sie selbst eindeutig zu den Kränklichen, zu den gesellschaftlichen und sexuellen Außenseiterfiguren zu rechnen ist. Ihre Weiße wird nicht als sonnige Blondheit sinnvoll, sondern als die Farbe kalten nächtlichen Marmors, was bei ihrer Wiedergängerin Gerda Buddenbrook noch deutlicher ist.

Haut stets »hell[]« und »weiß[]« gekleidet.<sup>185</sup> Ihren »mattweißen Arm« »auf dem roten Sammet« sieht Friedemann wie bereits bemerkt in der Oper »immer« vor sich und »ihren weißen Arm auf dem roten Sammet« hat er auch noch vor seinem inneren Auge, bevor er abends einschläft.<sup>186</sup> Ganz in diese ihre Farben, gemäß der Frackmode des späten 19. Jahrhunderts<sup>187</sup> im Erwartungshorizont der Erzählung supplierbar schwarz, weiß und rot gewandet erscheint der Gerda nunmehr völlig verfallene Friedemann zur Abendgesellschaft und der letzten Begegnung:

Er war mit Sorgfalt gekleidet; sein Frack war ohne Tadel, sein Hemd blendend weiß, und seine schmalen und schön geformten Füße steckten in Lackschuhen. Dann und wann konnte man sehen, daß er rot-seidene Strümpfe trug.<sup>188</sup>

Friedemanns Verderben, sein ›Verfall‹ an Gerda steht ihm in der abendlichen Gesellschaft auch förmlich in sein »beinahe schön[es]«<sup>189</sup> Gesicht geschrieben:

Vielleicht lag es zum Teil an dem weißen Gasglühlicht, von dem der Saal erfüllt war, daß sein Gesicht so erschreckend bleich erschien; aber seine Wangen waren eingefallen, seine geröteten und dunkel umschatteten Augen zeigten einen unsäglich traurigen Schimmer.<sup>190</sup>

»[B]leich, viel bleicher, als gewöhnlich«, beginnt er – von der Körpergestalt einmal abgesehen, die im Gegenteil bei Friedemann jetzt erst recht »verkrüppelter als je« erscheint – Donati zu gleichen, dessen Bekanntschaft Florio gleich anlässlich des ersten Festes macht:<sup>191</sup>

Da trat ein hoher schlanker Ritter in reichem Geschmeide, das grünlichgoldene Scheine zwischen die im Winde flackernden Lichter warf, in das Zelt herein. Sein Blick aus tiefen Augenhöhlen war irre flammend, das Gesicht schön, aber blaß und wüst[.]<sup>192</sup>

185 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 97, 100, 113.

186 Ebd., S. 100, 103. Vgl. dazu Thomas Mann: Der Wille zum Glück, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1), S. 50–70, hier S. 57: »Der Fleishton auf dem roten Teppich ist eminent wirkungsvoll.«

187 Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 1997, S. 334 f.

188 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 114.

189 Ebd., S. 89.

190 Ebd., S. 113.

191 Ebd., S. 100, 113.

192 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 40.

Dabei ist offenbar auch Donatis Erscheinungsbild (»bleich[] und schauerlich[]«) zumindest teilweise der momentanen »Beleuchtung« geschuldet.<sup>193</sup> Die Blässe ist ein Merkmal Donatis, das auch auf den nach seinem ersten nächtlichen Abenteuer von der Verführungskraft der Venus affizierten Florio übergreift: »Florio sah blässer, als gewöhnlich, und angenehm überwacht aus.«<sup>194</sup>

*Krankhafte Leidenschaft: Tod und Frühling*

Donati, regelmäßig schauerlich bleich und wüst, sieht im Schlaf, wie ihn Florio zu jener geisterhaften Mittagsstunde im Garten der Venus antrifft, ganz explizit »fast wie ein Todter« aus.<sup>195</sup> Erwachend blickt er dort Florio »so fremd, stier und wild« an, »daß sich Florio ordentlich vor ihm entsetzte.«<sup>196</sup> Schon am ersten Fest tritt er von Fortunato prophetisch als der »Stillste[] der Gäste« besungen auf, wobei dessen Lilienkrone doppeldeutig bleibt:<sup>197</sup> Sie kann als Symbol der Reinheit auch die Bedeutung des Todes annehmen.<sup>198</sup>

Mit blühendem Mohne,  
Der träumerisch glänzt,  
Und Lilienkrone  
Erscheint er bekränzt.

Sein Mund schwillt zum Küssen  
So lieblich und bleich,  
Als brächt' er ein Grüßen  
Aus himmlischem Reich.

Eine Fackel wohl trägt er,  
Die wunderbar prangt.  
»Wo ist Einer,« frägt er,  
»Dem heimwärts verlangt!«<sup>199</sup>

Mit »bleichen Lippen« schlürft Donati nach seiner Einführung als Todesbote »hastig« den »dunkelrothen Wein«, der am Fest kredenzt wird.<sup>200</sup>

193 Ebd., S. 41.

194 Ebd., S. 46.

195 Ebd., S. 40 f., 52.

196 Ebd., S. 52.

197 Ebd., S. 39.

198 Ebd., S. 38.

199 Ebd., S. 39.

200 Ebd., S. 40; »Wein« wird im *Marmorbild* auch zu anderen Gelegenheiten konsumiert, explizit roter ist es aber nur an dieser einen Stelle.

Mit Pikulik wird er hier schon lesbar als maßloses und triebhaftes »alter ego Florios«. <sup>201</sup> Ganz ähnlich ließe sich Friedemanns Weinkonsum an der Festtafel des Ehepaars von Rinnlingen deuten. »[E]rschreckend bleich« trinkt Friedemann dort »viel Wein«, »kräftig[en]« »Rotwein«. <sup>202</sup> Florio selbst enthält sich jedoch des dunklen Weins und widersteht eigentlich schon hier der Versuchung, auf die das Getränk vorausdeutet. Sie bleibt in seinem Fall jugendliches Spiel mit der Sehnsucht und eine Initiation in die männliche Geschlechtsrolle und gesellschaftliche Verantwortungsposition, die er am Ende der Handlung einnehmen wird.

Friedemanns romantische Disposition zur Sehnsucht, die sich wie gesehen im Zeichen des Frühlings zeigt, reift in seinem Fall aber nicht zur gesunden Libido des erwachsenen Mannes. Nach der Kränkungserfahrung, die die erste unerwiderte Zuneigung zu einem Mädchen für Friedemann bedeutet, nimmt seine Sehnsuchtsliebe mit zunehmendem Alter die Schattierung von Schmerzgenuss an. Kurz nach Friedemanns 30. Geburtstag im Juni fällt dann die Erweckung seiner Leidenschaft mitten in den Sommer, hinsichtlich des Lebensalters und der Jahreszeit gleichermaßen unzeitgemäß und in seinem Ausdruck entsprechend entstellt.

Auf Gerda von Rinnlingens Anwesenheit reagiert Friedemann jeweils somatisch, genau wie Florio, der seiner Geliebten regelmäßig mit »heftig« oder »laut« »klopfendem Herzen« begegnet. <sup>203</sup> Während Florios Herzklopfen aber die vitale Begleiterscheinung von »Freude und Erwartung« oder »Entzücken und Erwartung« eines Verliebten ist, so nimmt bei Friedemann das Phänomen eine Wendung ins Krampf- und Krankhafte und erscheint als Ausdruck seiner Agonie: <sup>204</sup> »Sein Gesicht war verzerrt, sein ganzer Körper zog sich zusammen, und sein Herz klopfte so gräßlich schwer und wuchtig, daß ihm der Atem verging.« <sup>205</sup> Oder es »befiel ihn ein Zittern, und das Herz pochte ihm krampfhaft und schwer gegen die Brust.« <sup>206</sup> Die Körperzeichen von Friedemanns »Frühlingsgefühl« gleichen also den Symptomen des Todeskampfs. »[T]odmüde und schwach« fühlt er sich bereits nach der Begegnung im Theater, »totenstill« wird es

201 Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ›Marmorbild‹, S. 162.

202 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 113. »Rotwein« trinkt bereits Friedemanns Amme, welcher die »Schuld« an Friedemanns Misere zugesprochen wird, vgl. ebd., S. 87.

203 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 56, 67, 41.

204 Ebd., S. 56, 67; vgl. Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 99.

205 Ebd., S. 101.

206 Ebd., S. 106.

»in ihm«, als er bei Gerda an der Tür geklingelt hat und es »kein Zurück« mehr geben kann.<sup>207</sup> »[E]twas Stumpfes und Totes« liegt in seiner »Hingabe« an sie.<sup>208</sup>

Einen jahreszeitlich verspäteten Frühling erlebt Florio. Gemäß der ersten Worte der Erzählung ist es »ein schöner Sommerabend«, an dem er in Lucca eintrifft.<sup>209</sup> Bereits zwei Seiten später ist jedoch Bianka »wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen«, womit seine Liebeserweckung und der ganze Venusspuk grundsätzlich eine Angelegenheit des ›Frühlings‹ werden.<sup>210</sup> Die Ambivalenz der Venusfigur deutet sich auch von Beginn her und längst vor ihrer abschließenden Bloßlegung als »zertrümmertes Marmorbild«<sup>211</sup> und »teufelisches Blendwerk« an. Schon am Weiher überlappen sich ihre Assoziationen mit sowohl der (geschlechtlichen) Liebe als auch mit dem Tod. Zunächst erwacht dort die Statue unter Florios Blick scheinbar zum Leben und schlägt gar ihre »seelenvollen Augen«<sup>212</sup> auf. Unter einer plötzlichen Änderung des Lichteinfalls, auch hier ein Beleuchtungseffekt also, erscheint sie dann aber plötzlich »so fürchterlich weiß und regungslos« und sieht Florio »schreckhaft« genug »mit den steinernen Augenhöhlen aus der gränzenlosen Stille an«, dass dieser von »Grausen« gepackt die Flucht ergreift.<sup>213</sup> Momentan reglos und weiß erscheint ihr Gesicht auch später immer wieder.

An dieser Stelle lohnt es sich, aus Manns frühen Texten einen kurzen Blick in Richtung der späten zu tun. Denn dass ein halbes Jahrhundert später Mut-em-enet als ein »Stück unterweltlicher Hochzivilisation« ausgerechnet wieder »weiße« und spezifiziert »Lilienarme« hat, fügt sich ohne Schwierigkeit in die Lesart von Donatis Lilienkrone.<sup>214</sup> Der Verquickung von Frühling und Herbst, Leidenschaft und Tod ist noch Manns letzte Erzählung gewidmet, *Die Betrogene* (1953). Sie stellt detailscharf dar, was Pikulik am *Marmorbild* diagnostiziert, nämlich dass »der ganze Bild-

207 Ebd., S. 103, 106.

208 Ebd., S. 115. Vgl. auch Joachim Ziemßens kraftlose Hingabe an Marjusa, die seinem Tod vorausgeht (Mann: *Der Zauberberg*, S. 804).

209 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 31.

210 Ebd., S. 33; vgl. 31–33, 35, 37, 45, 51, 53 f., 58, 77–79; vgl. Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ›Marmorbild‹*, S. 165.

211 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 76.

212 Ebd., S. 45.

213 Ebd., S. 46.

214 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 841, 853. Zusammen mit Josephs Proto-Christentum passt das auch in die Konkurrenz von heidnisch antiker Göttin und christlicher Mariengestalt, die *Das Marmorbild* inszeniert.

komplex der frühlingshaften Vegetation [...] seltsamerweise mit dem Geruch des Todes behaftet« sei.<sup>215</sup> Von der Protagonistin, die eine »Rose« gleich im Namen trägt, ist gar »nicht zu sagen, wie sie den Frühling liebte, ihre Jahreszeit, in der sie geboren war«<sup>216</sup> und die ihr regelmäßig die Gestaltgleichheit von Krokus und Herbstzeitlose vor Augen führt. Die Ambivalenz von Frühling und Herbst findet dann auf einem Hochsommer-spaziergang im aphrodisisch-vertierten Geruch eines nach »Moschus«, »Bisam«, »Zibet« duftenden Häufchens verwesenden Unrats zusammen, das auf Rosalie von Tümmers leidenschaftliche Scheinverjüngung vorausdeutet. Diese stellt sich später als Symptom ihrer letztlich tödlich verlaufenden Krebserkrankung heraus.<sup>217</sup>

### *Todesassoziation und blaue Augenschatten*

Weiß ist bei Eichendorff die Farbe der Venus, ihres Körpers sowie der Ausstattung, die ihn umgibt.<sup>218</sup> Tritt sie nicht im Jagdkleid auf »schnee-weiße[m] Zelter« reitend oder als Griechin kostümiert auf, so bildet ihre Garderobe ein Gewand, dessen »lange[] weite[] Aermel« »wie vom Blüthenschnee gewoben« sind.<sup>219</sup> Gerne trägt sie wahlweise auch einen »kurzen« oder einen »weiten, blüthenweißen Schleier«, unter dem sie »immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend« in Szene setzt.<sup>220</sup> Was sich dabei auch dem Lesepublikum zeigt, sind ihre »blendendweißen Achseln«, ihr »blendendweiße[r] Nacken« oder dann, als sie zum ersten Mal den Schleier aufschlägt, »ihr Gesicht«, das Florio »bleich und regungslos«

215 Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ›Marmorbild‹, S. 166. Zur *Betrogenen* vgl. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 190–193.

216 Mann: Die Betrogene, S. 883, 934; Hv. i. O.

217 Ebd., S. 887 f.; die Zusammensetzung des Häufchens ist in *Joseph in Ägypten* vorweggenommen, dort in der Beschwörung der *Hündin*, vgl. dazu Kapitel 3.3.1.

218 Vgl. dazu Waltraud Wiethölter: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs *Marmorbild*, in: Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.–8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, hg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, 1989, S. 171–201, hier S. 179.

219 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 63, 50, 68. Dass das Gewand mit den weißen Ärmeln im übrigen »himmelblau[]« ist, lässt sich dagegen in den Zusammenhang der Marien-Ikonographie stellen, in dem auch schon Donatis zweideutige Lilienkrone lesbar ist. Auf diese Überblendung der antiken Liebesgöttin mit der christlichen Gottesmutter wäre im Zusammenhang mit Johann Jakob Bachofens Kulturtheorie einzugehen.

220 Ebd., S. 61, 69.

erscheint, »fast wie damals das Marmorbild am Weiher.«<sup>221</sup> Dieses ist dort eben »weiß und regungslos, [...] mit [...] steinernen Augenhöhlen« in dem Zustand, in den auch die belebte Venus schließlich über einige Zwischenstadien wiedererstartet. Mitunter erscheint sie »starr mit geschlossenen Augen«, also blicklos, und mit »ganz weißem Antlitz und Armen«, bis sie schließlich endgültig »immer bleicher und bleicher« wird »und auch die lieblich spielenden Augensterne unter[]gehen«.<sup>222</sup>

Die oben im *kleinen Herrn Friedemann* bereits angetönte Farbassoziation hat hier ihren Kontext: Gerda von Rinnlingen trägt, als Friedemann sie zum ersten Mal sieht, zum »hell[en]« Rock eine »weite, ganz helle Jacke«.<sup>223</sup> Die »helle Gesellschaftstoilette«, in der sie dann im Theater, »als die einzige der anwesenden Damen, sogar ein wenig dekolletiert« und mit entblößtem »Busen« auftritt, enthüllt oder verbirgt hier »schönere Formen« oder zumindest »etwas Üppiges, was neulich, als sie die weite Jacke trug, nicht bemerkbar gewesen war«.<sup>224</sup> »Ihre Ärmel waren sehr weit und bauschig«, genau wie die des Venusgewandes, und ihre »mattweißen« Arme stecken »bis an die Ellenbogen« in »weißen Handschuhe[n]«.<sup>225</sup> Auch in der abendlichen Gesellschaft trägt sie »eine helle, leichte Toilette, die ihren weißen Hals freiließ [...]. Ihre Wangen waren heute Abend ein wenig gerötet, aber wie immer lagerten bläuliche Schatten in den Winkeln ihrer Augen.«<sup>226</sup> Das Changieren zwischen der Belebung ihrer weißen Haut (»als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder«<sup>227</sup>) und dem unheimlichen Zurückfallen in blicklose Reglosigkeit zeigt also auch sie: »[S]päter empfahl sich Herr Friedemann. Als er sich an der Thür noch einmal verbeugte, begegnete er ihren Augen, die ohne Ausdruck auf ihm ruhten.«<sup>228</sup>

Von den blauen Schatten in ihren Augenwinkeln ist im Text zweimal die Rede. Erzählerisch wichtig genug sind sie, um die Erstbegegnungsszene ihren »konsequenten Realismus«<sup>229</sup> kosten zu dürfen. Dieser hätte einer Schilderung von Gerdas Vorüberfahren in der Kutsche aus der Perspektive des auf der Straße flanierenden Friedemann solchen Detailreich-

221 Ebd., S. 50, 60, 62 f.

222 Ebd., S. 72 f.

223 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 97.

224 Ebd., S. 100.

225 Ebd.

226 Ebd., S. 113.

227 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 46.

228 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 110.

229 Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 100.

tum nicht erlaubt. Ein zweites Mal sind die Schatten, obwohl sie offenbar »immer« zu sehen sind, erst in der Abendgesellschaft, die für Friedemann zur fatalen Konfrontation mit Gerda führt, genannt.<sup>230</sup> Liest man diese Erst- und Letztbegegnung Friedemanns mit Gerda auf der Folie des *Marmorbilds*, so entsprechen sie genau dem phantastischen Erwachen der Marmorstatue zu Florios sinnlich-bedrohlichem Frauenideal und dann dessen Rückkehr in die versteinerte oder unbelebt-gegenständliche Existenzform. Wenn also die ›verblichene‹ Venus für den Aspekt des Todes steht, erschließt sich hier eine Lesart der Schatten um Gerdas Augen. Sie erinnern zunächst ganz bildlich an die steinernen Augenhöhlen der Venusstatue am Weiher, deren konkaves Weiß im Mondlicht kaum anders als bläulich verschattet zu denken ist. Sie gewinnen darüber hinaus aber für Manns Gesamttext die leitmotivische Bedeutung der Todesassoziation.

### *Weißer Marmor: Künstlermorbidität*

Die »bläulichen« »Schatten«, die in *Buddenbrooks* Gerda Buddenbrook-Arnoldsens »nahe bei einander liegende[], braune[]«<sup>231</sup> Augen umlagern, gehören zu einer als solche allein schon aufgrund ihres Namens auffälligen Wiedergängerin Gerda von Rinnlingens. Sie sind Teil der »morbid[e] und rätselhafte[n] Schönheit« Gerda Buddenbrooks, die »einen seltsamen Gegensatz zu der hübschen Gesundheit ihrer Schwägerin« Tony bildet.<sup>232</sup> Von dieser wird sie übrigens ganz direkt mit der »Venus Anadyoméne« verglichen, als die schon Eichendorff seine weiß-steinerne Venusstatue am Weiher ins Bild stellt und als die später in Manns einzigem Drama *Fiorenza* (1907) eine weitere ›Gerda‹-Figur – Fiore – auftritt.<sup>233</sup> Solcher Gegensatz zur »Gesundheit« kommt zusammen mit Gerda Buddenbrooks »tiefe[r] Abneigung« gegen gemeine und gemeinschaftliche – oder in Manns Vorstellungsrepertoire eben ›gesunde‹ – Unterhaltungen zum Ausdruck.<sup>234</sup> Gerdas Teint ist bei dieser Gelegenheit »noch weißer, noch matter«, und »tiefer und dunkler als sonst lagerten in den Winkeln ihrer nahe bei einander liegenden braunen Augen bläuliche Schatten ...«<sup>235</sup> Ihre »Künstlernatur«, die bei Mann mit dem Ungesunden

230 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 113.

231 Mann: Buddenbrooks, S. 319 f.; vgl. 94, 332, 377; vgl. Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 97, 118.

232 Mann: Buddenbrooks, S. 376.

233 Ebd., S. 324; vgl. Eichendorff: Das Marmorbild, S. 45. Vgl. zu Fiore Galvan: *Femme fatale und Allegorie*, S. 189.

234 Mann: Buddenbrooks, S. 377.

235 Ebd., S. 376 f.

unweigerlich in Verbindung zu lesen ist, erörtern Tony und Thomas Buddenbrook unmittelbar vor einer besonders statischen, statuenhaft unbeweglichen – die Tür öffnet »sich« vor der stehenden Frau gleichsam ohne deren aktives Zutun von selbst – und nicht umsonst wieder »schneeweisse[n]« Erscheinung Gerdas:<sup>236</sup>

Da öffnete sich die Korridorthür, und von der Dämmerung umgeben, stand vor den Beiden, in einem faltig hinabwallenden Hauskleide aus schneeweißem Piqué, eine aufrechte Gestalt. Das schwere, dunkelrote Haar umrahmte das weiße Gesicht, und in den Winkeln der nahe bei einander liegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten.

Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks.<sup>237</sup>

»[U]nbeweglich in einen Sessel zurückgelehnt und das schöne weiße Gesicht nach oben gewandt, ihre nahe bei einander liegenden, bläulich umschatteten, seltsam schimmernden Augen von den flimmernden Glasprismen des Kronleuchters« gebannt, ist sie auch später wieder zu sehen.<sup>238</sup> Während Thomas Buddenbrook nach 18 Ehejahren alt und verbraucht, geradezu »verfallen« ist, hat Gerda sich, in »sonderbarer Unberührtheit, der die Jahre nichts anhatten«, »fast gar nicht verändert« und tritt nun, obwohl nur drei Jahre jünger als er, als »junge[] Frau« an der Seite eines »stark alternde[n]« Mannes auf.<sup>239</sup>

Sie erschien gleichsam konserviert in der nervösen Kälte, in der sie lebte und die sie ausströmte. Ihr dunkelrotes Haar hatte genau seine Farbe behalten, ihr schönes, weißes Gesicht genau sein Ebenmaß und die Gestalt ihre schlanke und hohe Vornehmheit. In den Winkeln ihrer etwas zu kleinen und etwas zu nahe bei einander liegenden braunen Augen lagerten immer noch die bläulichen Schatten ...<sup>240</sup>

Statisch, weiß und steinern ist Venus im *Marmorbild* eine »hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit«<sup>241</sup> und von »Gestalt« »größer, schlanker und edler« als sterbliche Frauen, »schöne Mutter« und dennoch un-

236 Ebd., S. 332; vgl. 685.

237 Ebd., S. 332 f.

238 Ebd., S. 583.

239 Ebd., S. 709–712. Vgl. außerdem die statisch alterslose Figur der Donna Fiore in *Fiorenza*.

240 Ebd., S. 709.

241 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 50. Zu den immer gleich gezeichneten ›hohen‹ Venusgestalten bei Eichendorff vgl. Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, S. 47.

veränderlich »jung«. <sup>242</sup> Sie präfiguriert damit sehr genau Hanno Buddenbrooks »schöne[], weiße[]«, »schlanke und hohe«, »vornehme« Mutter.

Gerdas »Kälte« ließe sich wohl gemerkt mit ihrer Faszination für die »flimmernden Glasprismen des Kronleuchters« zusammen in den Kontext der sehr wahrscheinlichen Herkunft ihres Namens stellen, die Michael Maar überzeugend argumentiert: <sup>243</sup> Hans Christian Andersens *Schneekönigin*. Indessen gilt für Gerda genauso, was Elisabeth Galvan an jener weiteren »Venus Anadyomene«, Fiore in *Fiorenza*, feststellt; sie ist »nicht nur »göttlich«, sondern auch alterslos«. <sup>244</sup>

### *Morbides Künstlertum und tödliche Weiblichkeit*

Die Augenschatten konnotieren bereits an Gerda von Rinnlingen die gleiche Kombination von Morbidität und musikalischer Begabung oder eben »Künstlernatur« wie an ihrer Nachfolgerin. <sup>245</sup> »Auch ich bin viel krank«, konstatiert Gerda von Rinnlingen im Gespräch mit Johannes Friedemann, und weiter: »Ich bin nervös und kenne die merkwürdigsten Zustände.« <sup>246</sup> Von ihrem Bekenntnis der einen Verwandtschaft mit Friedemann, auf dessen angegriffene Gesundheit sich ihr »Auch« bezieht, kommt sie mit der Frage nach seiner Musikalität übergangslos auf die nächste zu sprechen: Er spielt »ein wenig Violine«; sie »kann etwas begleiten«. <sup>247</sup> Daher schlägt sie ihm vor, gelegentlich gemeinsam zu musizieren.

Zusätzlich genealogisch ist eine ähnliche Verwandtschaft dann in *Buddenbrooks* verbucht. Von seiner schönen Mutter, der »Mutter zukünftiger Buddenbrooks«, erbt nämlich eine weitere von Manns gequälten und kränklichen Künstlerfiguren vom Typ Friedemanns die morbid-musikalische Disposition: <sup>248</sup> Hanno Buddenbrooks Augen vereinigen farblich zwar Merkmale der Augen beider Elternteile;

<sup>242</sup> Eichendorff: Das Marmorbild, S. 62, 51.

<sup>243</sup> Michael Maar: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg, 1995, S. 142 f., 183–186.

<sup>244</sup> Galvan: Femme fatale und Allegorie, S. 189.

<sup>245</sup> Zur in der »Dekadenz selbstverständliche[n] Gegenüberstellung von Kunst und gesundem Leben«, die sich »zum tödlichen Bündnis von Kunst und Krankheit intensiviert« vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 218.

<sup>246</sup> Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 107 f.

<sup>247</sup> Ebd., S. 108.

<sup>248</sup> Das »Künstlertum« eines ambivalenten Charakters von der mütterlichen Seite herzuschreiben ist unumgänglicher Usus in Manns Texten, der schon in den frühesten Erzählungen etabliert ist und auch für die Selbst- und Goethe-Stilisierungen gilt. Dass wiederum Goethe schon so verfahren sei,

die Winkel aber, zu beiden Seiten der Nasenwurzel, sind tief und liegen in bläulichem Schatten. Das giebt diesem Gesichtchen, das noch kaum eines ist, etwas vorzeitig Charakteristisches und kleidet ein vier Wochen Altes nicht zum besten; aber Gott wird geben, daß es nichts Ungünstiges bedeutet, denn auch bei der Mutter, die doch wohlauf ist, verhält es sich so ...<sup>249</sup>

Die »bläuliche[n] Schatten« deuten von der Geburt an auf seine Zugehörigkeit nicht zum ›Gesunden‹ und zum Leben, sondern zum Künstlerisch-Krankhaften und letztendlich Todgeweihten, und sie gehören, genau wie zu dem seiner Mutter, fest zu Hannos leitmotivisch immer wiederholtem Merkmalsset.<sup>250</sup>

Bei Gerda Buddenbrook allerdings fällt die kränkliche Künstlerdisposition mit einer männergefährdenden Letalität zusammen, die in ihrem Fall die männliche Buddenbrooks-Linie trifft.<sup>251</sup> Die Männer in ihrer Umgebung sterben jung oder altern schnell, sie selbst bleibt statisch stets dieselbe. Zum Opfer fallen ihr Thomas und Hanno Buddenbrook, die beide, ›Leistungsethiker‹ der eine, ›Künstler‹ der andere, zu den »Männchen« des Frühwerks zu rechnen sind.<sup>252</sup> Kruder noch ausbuchstabiert ist diese Letalität der früheren Gerda, Gerda von Rinnlingen im *Friedemann*, deren Gemeinsamkeit mit der gequälten männlichen Künstlerfigur ebenfalls tödlich endet. Schon Gerda von Rinnlingens blaue Augenschatten

ist in Bradish: Goethe als Erbe seiner Ahnen, S. 31, angestrichen: »Goethe schreibt seine eigentliche dichterisch-künstlerische Veranlagung dem mütterlichen Elternteil zu.«

249 Mann: Buddenbrooks, S. 435 f. Zur Erblichkeit der Augenschatten und weiterer körperlicher Merkmale des familiären Verfalls vgl. Anna Katharina Schaffner: Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia sexualis* and Thomas Mann's *Buddenbrooks*: Exchanges Between Scientific and Imaginary Accounts of Sexual Deviance, in: *The Modern Language Review* 106, 2011, S. 477–494, hier S. 490 f.

250 Mann: Buddenbrooks, S. 466, 506; vgl. 601, 691, 729, 764, 771, 808.

251 Dahlke liest *Buddenbrooks* geradezu als »Modell« der »zu Ende gehenden paternalen Erzählung«, aus der »geschichtslos« die Frauen hervorgehen (Dahlke: *Jünglinge der Moderne*, S. 100). Elsäghe beobachtet, dass Hanno an Gerdas Schreibtisch und mit Gerdas Federhalter seinen »Schlußstrich« unter den Buddenbrook'schen Stammbaum zieht (Yahya Elsäghe: *Kalamographie und gemalte Schrift. Zur Graphologie und ihren ideologischen Implikationen in Thomas Manns literarischem Frühwerk*, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 12, 2002, S. 51–69, hier S. 53).

252 Beispielhaft verkörpert den ›Leistungsethiker‹ die Schiller-Figur in *Schwere Stunde* oder Gustav von Aschenbach in *Der Tod in Venedig*.

bedeuten nicht ihre eigene Mortalität, sondern künden Friedemanns Schicksal an.<sup>253</sup>

Zwar ist Gerda Buddenbrook nur indirekt und weniger offenbar in das frühe und unschöne Hinscheiden Thomas Buddenbrooks verstrickt als Gerda von Rinnlingen in Friedemanns. Die Ehe der beiden gleicht jedoch bereits zu deren Beginn und mit den Jahren immer mehr derjenigen der von Rinnlingens,<sup>254</sup> die immerhin einen Altersunterschied von gut und gerne 15 Jahren aufweist und also tatsächlich die zwischen einem älteren Mann und einer jungen Frau ist.<sup>255</sup>

Allein von Liebe wiederum, von Dem, was man unter Liebe verstand, war zwischen den Beiden von Anbeginn höchst wenig zu spüren gewesen. Von Anbeginn vielmehr hatte man nichts als Höflichkeit in ihrem Umgang konstatiert, eine zwischen Gatten ganz außerordentliche, korrekte und respektvolle Höflichkeit, die aber unverständlicherweise nicht aus innerer Fernheit und Fremdheit, sondern aus einer sehr eigenartigen, stummen und tiefen gegenseitigen Vertrautheit und Kenntnis, einer beständigen gegenseitigen Rücksicht und Nachsicht hervorzugehen schien. Daran hatten die Jahre nicht das Geringste geändert. Die Änderung, die sie hervorgebracht hatten, bestand nur darin, daß jetzt der Altersunterschied der Beiden, so selten geringfügig er den Jahren nach war, anfang, in auffälliger Weise hervorzutreten ...<sup>256</sup>

»[E]twas zu klein[]« sind Gerda Buddenbrooks Augen im ganzen Roman nur gerade einmal, nämlich anlässlich der oben zitierten Schilderung ihrer gleichbleibenden Jugend, die den Altersabstand in ihrer Ehe scheinbar in die Dimension desjenigen der von Rinnling'schen dehnt. Punktuell nähert sich hier ihre Figurenzeichnung jener der Vorgängerin nicht umsonst desto mehr an. Denn deren Augen sind ausgerechnet anlässlich ihrer tödlichen Verhöhnung Friedemanns auch ein einzelnes Mal »klein[]«. <sup>257</sup>

253 Keppler: *Das Lachen der Frauen*, S. 120.

254 Die Parallele des einen mit dem anderen Eheverhältnis ist selbst Heinrich Breloers Romanverfilmung *Buddenbrooks* (2008) nicht entgangen, wo die lange Kinderlosigkeit der Ehe Gerda und Thomas Buddenbrooks kurzerhand mit einem *Friedemann*-Zitat und der dortigen Implikation von Gerdas Kälte gegen ihren Mann erklärt ist; vgl. die Beobachtung auch bei Yahya Elsaygh: *Thomas Mann auf Leinwand und Bildschirm. Zur deutschen Aneignung seines Erzählwerks in der langen Nachkriegszeit*, 2019, S. 383 f.

255 Als solche ist in *Joseph in Ägypten* Mut-em-enets Ehe mit Petepre wieder inszeniert (siehe 3.1.2).

256 Mann: *Buddenbrooks*, S. 708 f.

257 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 118.

»[K]orrekt[e]«<sup>258</sup> Höflichkeit bestimmt schon den ehelichen Umgang des Ehepaars von Rinnlingen. Der Oberstleutnant verbeugt sich vor seiner Frau »mit der gleichen Höflichkeit« wie vor Friedemann, dessen Bekanntschaft er gerade erst macht, und wendet sich nur mit rücksichts- oder respektvoll »merklich gedämpfter Stimme«, »zusammengezogenen Absätzen« und über die herrschende Distanz weg »leicht vorgebeugtem Oberkörper« an sie.<sup>259</sup> Sie allerdings »hat eine Art, ihn eiskalt anzusehen und mit einer mitleidigen Betonung ›Lieber Freund‹ zu ihm zu sagen«,<sup>260</sup> die später, entgegen aller von der Erzählstimme betonten gegenseitigen Rück- und Nachsicht, Gerda Buddenbrook genauso gegen ihren Mann zeigt. Wagt es Thomas Buddenbrook einmal, sich zu einem Stück Musik positiv zu äußern, »so konnte er gewärtig sein, daß Gerda die Achseln zuckte und mit einem mitleidigen Lächeln sagte: ›Wie ist es möglich, mein Freund! Ein Ding so ganz ohne musikalischen Wert ...‹«<sup>261</sup>

Musik ist in dieser Beziehung wie in Manns Texten grundsätzlich und natürlich schon in *Friedemann* und *Luischen* sexuell konnotiert. Das wird in *Buddenbrooks* spätestens dort überdeutlich, wo Gerda ein musikalisches Verhältnis mit einem jungen Offizier zu pflegen beginnt.<sup>262</sup> Regelmäßig findet sich der eifersüchtige Ehemann davon musikalisch und räumlich ausgeschlossen vor der Tür ihres Salons, was an seinen abgenutzten psychischen und physischen Kräften zehrt und ihn weiter dem Tod entgegentreibt.<sup>263</sup>

Hanno Buddenbrook, den anderen charakterlichen Nachfolger und Mitleidenden Friedemanns in Gerdas Umgebung, ereilt sein trübes Schicksal in einer der von Rinnling'schen bemerkenswert ähnlichen »roten Villa draußen in der Vorstadt«,<sup>264</sup> wo sich Gerda nach dem Tod ihres Mannes niederlässt. Diese steht an der bereits angeführten »alten Kastanien-Allée«, ist von einem ›Ziergarten‹ umgeben und entspricht damit genau »den Wünschen Gerda Buddenbrooks«. <sup>265</sup> Zwar soll dort im Widerspruch zur ersten Beschreibung an Hannos virtuell letztem

258 Ebd., S. 96.

259 Ebd., S. 109 f.

260 Ebd., S. 96. Zur Anrede »mein Freund« siehe 2.2.

261 Mann: *Buddenbrooks*, S. 559.

262 Ebd., S. 711–716.

263 Das Modell dieses Beziehungsdreiecks findet womöglich seine Vorlage am gleichen Ort wie bereits Teile von Gerda von *Rinnlingens* Figurenzeichnung, nämlich Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (siehe 2.2).

264 Ebd., S. 823; vgl. 777.

265 Ebd., S. 770.

Tag,<sup>266</sup> dann dennoch »kein zierlicher Garten mit plätscherndem Springbrunnen mehr unter seinem Fenster« liegen, aber die zitierte Formulierung evoziert ihn ex negativo noch einmal wörtlich.<sup>267</sup> »[S]piele lieber nicht!«, lautet die besorgte Warnung seines Freundes Kai Graf Mölln an jenem Nachmittag, denn offenbar hat sein Phantasieren am Klavier auf Hanno keine gesundheitsförderliche Wirkung. Daran hält er sich jedoch genauso wenig wie nach ihm in *Tristan* (1903) Gabriele Klöterjahn an eine ähnliche Anordnung, worauf im unmittelbaren Kapitelanschluss die Schilderung seiner tödlich verlaufenden Typhus-Erkrankung folgt.

Gabriele Klöterjahn spielt von Haus aus »ein bißchen Klavier«, was ihr aber im Dienst ihrer Genesung seither ärztlich »verboten« ist.<sup>268</sup> Unter dem »schädliche[n] Einfluß« ihrer von Detlev Spinell angeregten (und sie zum selbstbeschauerischen ›Künstlertum‹ bewegenden) »Gedanken über sich selbst« verschlechtert sich ihr Gesundheitszustand zusehends, bis sie schließlich, das medizinische Musizierverbot überschreitend, am Piano ihr Ende herbeispielt.<sup>269</sup> Mit Hanno hat sie über die musikalische Beförderung ihrer Krankheit hinaus den »tiefen Schatten«<sup>270</sup> ihrer Augenwinkel gemeinsam, der auch bei ihr die eigene Bestimmung zum Tod anzeigt und nicht wie bei beiden Gerdas die der sie Umgebenden.<sup>271</sup> Nicht mehr wie Gerdas Merkmal »bläulich«, liegt der Schatten dafür »tief[]« »zu beiden Seiten der schmalen Nasenwurzel« Gabriele Klöterjahns,<sup>272</sup> und »vertieft[]«<sup>273</sup> sich während ihres todbringenden Klavierspiels gleich zweifach.<sup>274</sup> Es ist Hannos eben nur teilweise dem der Mutter gleichender Augenschatten, der »tief« und anders als in Gerdas Gesicht spezifisch »zu beiden Seiten der Nasenwurzel« anatomisch verortet ist.<sup>275</sup>

266 Vgl. ebd., S. 828: Der letzte Satz des Kapitels lautet: »Dies war ein Tag aus dem Leben des kleinen Johann.« Der erste Satz des folgenden schließt an: »Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt.«

267 Ebd., S. 824; zum autobiographischen Bezug des Springbrunnens vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 141, 245.

268 Mann: *Tristan*, S. 339.

269 Ebd., S. 342, 347. Zur Schädlichkeit der Selbstbeschäftigung vgl. Schönbacher: »und las in seinem eigenen Roman«.

270 Mann: *Tristan*, S. 323.

271 Vgl. hierzu auch Keppler: *Das Lachen der Frauen*, S. 120.

272 Mann: *Tristan*, S. 323.

273 Ebd., S. 349, 354.

274 Vgl. dagegen Reed: *Frühe Erzählungen. Kommentar*, S. 224 f.

275 Mann: *Buddenbrooks*, S. 435.

Das statische Weiß Gerdas fehlt in den Figurenzeichnungen sowohl Gabriele Klöterjahns als auch Hanno Buddenbrooks. Dessen Stirn wird zwar gelegentlich als »weiß[]«<sup>276</sup> beschrieben, für diese Entfärbung aber auch gleich eine medizinische Erklärung geliefert: »Hannos unzulänglicher Kräftezustand sowie die Blässe seiner Haut [hatten] ihren triftigen Grund, und dieser bestand darin, daß der Organismus des Kleinen leider die so wichtigen roten Blutkörperchen in nicht genügender Anzahl produzierte.«<sup>277</sup> Entsprechend bedeutet die Verschattung seiner Augen für ihn eben doch »Ungünstiges«, obwohl es sich »bei der Mutter, die doch wohlauf ist«, »auch so« verhält.<sup>278</sup> Sie nämlich ist im Gegensatz zu ihrem Sohn unbegründet weiß, oder aber ihre Weiße schreibt sich wie gesehen anderswo her.

Gerdas Farbe konnotiert also wohl ihre eigene Künstlermorbidity, in Verbindung mit ihrer ›Kälte‹<sup>279</sup> und statuenhaften Unbeweglich- und Veränderungslosigkeit aber ihre männergefährdende, steinerne und damit eigentlich im Vornherein unbelebte Herkunft. In Gabriele Klöterjahns Merkmalsset, die keine Männertode zu verantworten hat, fallen dagegen die opake Weiße des Marmorbilds am Weiher und damit einhergehend die Mondschatenbläue der Augenwinkel schließlich ganz weg.

### *Choreographie: Begegnung mit der Jägerin Leidenschaft*

Dass die frühen ›Gerda‹-Figuren bei Mann nicht allein verblüffend statuenähnliche Eigenschaften aufweisen, sondern die in ihrem Wirkungsfeld sich ereignenden Tode der ›Männchen‹ vom Typ Friedemanns auch nach Eichendorffs *Marmorbild* choreographiert sind, illustriert die Gartengesellschaft bei den von Rinnlingens. Nach dem Essen lehnt Gerda rosengeschmückt in den Kissen der Ottomane – auf ihrem »Ruhebett« »halb liegend« wie Venus im Garten. Deren dienende »Jungfrauen« vertritt dabei das »junge[] Fräulein Stephens«, mit dem Gerda sich unterhält, während Friedemann sie beobachtet.<sup>280</sup> Doch »da erhob Frau von Rinnlingen sich plötzlich.«<sup>281</sup> Sie sondert Friedemann mit der Einladung aus

276 Ebd., S. 683.

277 Ebd., S. 684.

278 Ebd., S. 435 f.

279 Zur Kälte der dämonischen Verführerin vgl. Maar: Geister und Kunst, S. 128.

280 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 68; Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 115.

281 Ebd.

der Gesellschaft ab, er möchte sie aus der Villa in den mit sämtlichen der bisher entwickelten Chiffren beschriebenen Garten begleiten:

In der wundervoll sternklaren, warmen Nacht quoll der Duft von allen Beeten. Der Garten lag in vollem Mondlicht, und auf den weiß leuchtenden Kieswegen gingen die Gäste plaudernd und rauchend umher. Eine Gruppe hatte sich um den Springbrunnen versammelt, wo der alte, beliebte Arzt unter allgemeinem Gelächter Papierschiffchen schwimmen ließ.<sup>282</sup>

Genauso nimmt schon Florios letztes Stelldichein mit Venus seinen Auftakt; nur in räumlich inverser Bewegung, die – wie gleich noch zu sehen – ihre Signifikanz mit dem bösen Ende Friedemanns gewinnen wird:

Die Nacht hatte indeß schon angefangen, zwischen die fliegenden Abendlichter hinein zu dunkeln, das lustige Schallen im Garten wurde nach und nach zum leisen Liebesgeflüster, der Mondschein legte sich zauberisch über die schönen Bilder. Da erhob sich die Dame von ihrem blumigen Sitze und faßte Florio'n freundlich bei der Hand, um ihn in das Innere ihres Schlosses zu führen [...].<sup>283</sup>

Mit »flammenden Augen« betrachtet Florio im Schloss seine Verführerin, die durchaus an Donatis »irre flammend[en]« Blick und dann auch Friedemanns innere »Flammen« gemahnen.<sup>284</sup> Bevor er ihr aber endgültig verfällt, vernimmt Florio von »draußen« »ein altes frommes Lied«, welches seine schädliche Fokussierung auf die Frau »zerstreut«, diese aber »ordentlich erschrocken« und »verwirrt« zurücklässt.<sup>285</sup> Es ist die »Gewalt dieser Töne«, die ihn aus dem Bann der heidnisch-mütterlichen Göttin auf den rechten, den christlich-patriarchalen Pfad zurückholt und ihn zu einem Stoßgebet »aus tiefstem Grunde der Seele« bewegt. Dieses Gebet beendet den ganzen Venusspuk und rettet ihn vor der weiblich-teufelischen Versuchung, »[k]aum hatte er die Worte innerlichst ausgesprochen«:<sup>286</sup> »Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!«<sup>287</sup>

Friedemann wird von keinem frommen Lied mehr zur inneren Umkehr gebracht. »Nur die« sprichwörtlichen und dreifach genannten »Gril-

282 Ebd., S. 116.

283 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 69.

284 Ebd., S. 69 f., 40; Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 110.

285 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 70.

286 Ebd., S. 72.

287 Ebd.

len zirpten«, als er unten am Fluss, bereits vor Gerda auf den Knien liegend, ein paar Worte stammelt, die sehr genau an Florios Stoßgebet gemahnen.<sup>288</sup> Davon kommen ihm aber nur noch Bruchstücke über die Lippen, die seine letzten Worte bleiben sollen: »... Laß mich ... Ich kann nicht mehr ... Mein Gott ... Mein Gott ...«<sup>289</sup> Das Gesicht in Gerda von Rinnlingens »Schoß« vergraben, ergibt er sich der ›Jägrin Leidenschaft‹ und ihren Hunden, statt sein Gebet an den Gottvater zu beenden.<sup>290</sup> Als Mann versagt er nach den Maßstäben jenes christlich-patriarchalen Systems, in dessen Stabilität sich Florio aus den Fängen der »Muttergotttheit« noch zurückretten kann.<sup>291</sup>

In der roten Vorstadtvilla der späteren Gerda erliegt auch Hanno Buddenbrook seinem Trieb und wiederholt so, nach den Begriffen moralischer Selbstzucht, Friedemanns Versagen. In Friedemanns Worten »das«, was es in sich zu unterdrücken und im ›Souterrain‹ an die Kette zu legen gälte, eben kaum missverständlich die geschlechtliche Sehnsucht bearbeitet er in seiner noten- und damit regellosen, verboten indulgenten Improvisation am Klavier.<sup>292</sup> Ihren »furchtbaren Höhepunkt« erreicht diese nicht, ohne dass in Analogie zu Friedemanns gestammeltem und abgerissemem Stoßgebet »[e]inmal« und vergebens »fern und leise mahnend die ersten Akkorde des flehenden, zerknirschten Gebetes vernehmbar werden wollten«. <sup>293</sup> Auch das »Lachen«, <sup>294</sup> das Friedemanns Ende mit Gerda von Rinnlingens und dem Gelächter der Gesellschaft doppelt begleitet, fehlt Hannos tödlich ausgehendem Kontrollverlust nicht, der mit einer »Art Jagdlied« »voll verzweifelten Übermuts« anhebt:

Und wie ein gellendes Lachen oder wie eine unbegreiflich selige Verheißung schlang sich das erste Motiv hindurch, dies nichtige Gebilde,

288 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 117; vgl. 116, 119.

289 Ebd., S. 118.

290 Ebd.

291 Zur »Muttergotttheit«, der sich Florio zugunsten seines Eintritts in die väterliche Ordnung entzieht, vgl. Wiethölter: Die Schule der Venus, S. 174. Vgl. eine psychoanalytische Interpretation der Venusfigur als Große Mutter schon bei Valentine C. Hubbs: Metamorphosis and Rebirth in Eichendorff's *Marmorbild*, in: The Germanic Review 52, 1977, S. 243–259.

292 Zur sexuellen Konnotation des Klavierspiels bei Mann vgl. Detering: Das Ewig-Weibliche, S. 151 f.; Adrian Daub: »Zwillingshafte Gebärden«. Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert, 2009, S. 50 f., 196.

293 Mann: Buddenbrooks, S. 826 f.

294 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 118 f.

dies Hinsinken von einer Tonart in die andere ... ja, es war, als reize es auf zu immer neuen, gewaltsamen Anstrengungen, rasende Anläufe in Oktaven folgten ihm, die in Schreie ausklangen, und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltsame Steigerung, ein chromatisches Aufwärtsringen von wilder, unwiderstehlicher Sehnsucht, jäh unterbrochen durch plötzliche, erschreckende und aufstachelnde Pianissimi, die wie ein Weggleiten des Bodens unter den Füßen und wie ein Versinken in Begierde waren ... Einmal war es, als ob fern und leise mahnend die ersten Akkorde des flehenden, zerknirschten Gebetes vernehmbar werden wollten; alsbald aber stürzte die Flut der empordrängenden Kakophonieen darüber her [...]! Und was nun begann, war ein *Fest* [usw.]<sup>295</sup>

Zu Hannos ›Feststimmung‹, zu der sich seine musikalische Todesphantasie entwickelt, ist im Folgekapitel (2.2.3) noch etwas zu sagen, insbesondere, weil sich die Szene gleichsam unter dem blau umschatteten Blick einer Gerda auf der Chaiselongue abspielt. Mütterlich streichelt Venus noch im entscheidenden Moment Florios Stirn, bevor er am Fenster Fortunatos rettendes Lied vernimmt und sich mittels seines Stoßgebets ihrem Bann entreißt. Mütterlich begrüßt auch Gerda Buddenbrook ihren Sohn Hanno, bevor er sich ans Klavier setzt.<sup>296</sup> Die Chaiselongue oder, im weiteren Romantext spezifischer, die »Ottomane«,<sup>297</sup> der hier ausgestopft stehende Bär und ihr Stirnkuss stammen jedoch nicht aus Eichendorffs *Marmorbild*:

Hanno ließ seine Bücher auf dem Korridor in der Schale zurück, die der Bär vor sich hinstreckte, und ging ins Wohnzimmer, um seine Mutter zu begrüßen. Sie saß auf der Chaiselongue und las in einem gelb gehefteten Buche. Während er über den Teppich schritt, blickte sie ihm mit ihren braunen, nahe bei einander liegenden Augen entgegen, in deren Winkeln bläuliche Schatten lagerten. Als er vor ihr stand, nahm sie seinen Kopf zwischen die Hände und küßte ihn auf die Stirn.<sup>298</sup>

295 Mann: Buddenbrooks, S. 826 f.; Hv. n. i. O.

296 Vgl. Eichendorff: Das Marmorbild, S. 71.

297 Mann: Buddenbrooks, S. 575; vgl. Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 114.

298 Mann: Buddenbrooks, S. 823. Zum Stirnkuss auch in Andersens *Schneekönigin* vgl. aber Maar: Geister und Kunst, S. 140.

### 2.2.3 *Venus im Pelz* in den Texten vor dem Ersten Weltkrieg

#### *Venus im Pelz* im Bestand der virtuellen Bibliothek

Obwohl die Forschung bislang einen allgemein sadomasochistischen Zug in Manns frühen Texten durchaus diagnostizieren konnte, wurde dem Begründertext des Masochismus, Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870), als Inter- beziehungsweise Hypotext nur punktuelle Aufmerksamkeit zuteil.<sup>299</sup> Am ausführlichsten hat sich Holger Rudloff um vor allem motivische Gemeinsamkeiten von Sacher-Masochs und Manns Texten gekümmert.<sup>300</sup> Die Perspektive in diese Richtung der Intertextualität zu erweitern, kann aber darüber hinausgehende Zugänge in den Kontext sozialpsychischer Entwicklungen des 19. Jahrhunderts eröffnen.

Dass sich Textmotive aus *Venus im Pelz* in Manns Gesamtwerk teilweise verblüffend exakt wiederholen, demonstrieren Rudloffs Studien hinlänglich – seine Lektüren im Detail nachzuvollziehen ist daher nicht mein Anspruch. Dennoch werde ich, um über bloße Werkparallelen hinauszugelangen, ausgewählte Textstellen und -merkmale noch einmal schärfer fokussieren. Denn der poetologische Blick auf die Textmotive, ihre Kombination und Rekombination zeigt an der Textoberfläche das Komplement der verschiedenen Varianten von Manns prekären Männlichkeitsentwürfen. Was sich als eine Variabilität der frühen Künstlerproblematik zwischen tragischem und erbärmlichem Scheitern beschreiben ließe, hat in den Texten eine Entsprechung auf Seite der Weiblichkeit. Wahrgenommen wurde diese bislang als das Schillern der frühen Frauenfiguren zwischen ›fatak‹ und ›fragil‹; denn versucht man die Frauengestalten in eine solche typologische Dichotomie einzulesen, werden Manns Texte zwangsläufig zu Vexierbildern. Deren ›Irisieren‹<sup>301</sup> lässt sich stillstellen, indem man die Motivkomplexe auf der Kontrastfolie von *Venus im Pelz* betrachtet. Insbesondere ein Exkurs zu *Königliche Hoheit* zeigt das auf.

Viele der Motive in *Venus im Pelz* sind im *Marmorbild* aufzuspüren oder vielmehr wurden sie dort von Sacher-Masoch schon vorgefunden. Einige erscheinen bei ihm zwar angepasst und detaillierter, andere sind

299 So bei Izenberg: *Modernism and Masculinity*, S. 109; Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 132 f.; Ursula W. Schneider: *Ars amandi. The Erotic of Extremes in Thomas Mann and Marguerite Duras*, 1995, S. 130–190. Vgl. Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemänner*, S. 169; Reed: *Frühe Erzählungen. Kommentar*, S. 53 f.

300 Rudloff: *Pelzdamen*; ders.: *Gregor Samsa und seine Brüder*.

301 Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemänner*, S. 165.

neu, zum Teil aus weiteren Hypotexten hinzukombiniert; außer Frage steht aber, dass *Venus im Pelz* selbst bereits auf der Unterlage des *Marmorbilds* gelesen werden kann und muss.<sup>302</sup> Sacher-Masochs und Manns Texte sind auf dem gleichen Grund des deutschsprachigen Literaturkanons ›gebildet‹. Bestimmte, bestimmbare Textstellen bei beiden lassen aber daran zweifeln, dass dort einfach zwei Autoren zufällig und unabhängig voneinander ihre Inspiration aus der gleichen Quelle geschöpft, respektive zwei Autorinstanzen ihre Textmotive aus dem gleichen Hypotext gebrochen haben. In meiner Betrachtung möchte ich klären, wie in Manns frühen Texten vielmehr Motive je eines Hypotexts erster (*Das Marmorbild*) und zweiter Ordnung (*Venus im Pelz*) miteinander rekombiniert sind.

Neben- oder besser übereinandergelegt erzeugen *Das Marmorbild* und *Venus im Pelz* nämlich ein Interferenzmuster, in dem einige der Komponenten besonders scharf hervortreten, die bei Mann den ›Gerda-Komplex ausmachen. Die in solchem Textabgleich ersichtliche Fülle und Detaillierung der gemeinsamen Textmotive spricht für sich. Kann aber eine spekulative Teilrekonstruktion von Manns virtueller Bibliothek sich auf mehr als diese immateriellen Lesespuren stützen?

In einem »Indizienbeweis« für Manns Lektüre der *Venus im Pelz* führt Rudloff das 1886 zeitnahe und aufsehenerregende Erscheinen der ersten Auflage von Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* an, worin dieser den Begriff des Masochismus breitenwirksam münzt.<sup>303</sup> Als »gänzlich psychopathische[] Novelle« charakterisiert Mann den *kleinen Herrn Friedemann* in einem Brief vom 23. Mai 1896 an seinen Jugendfreund Otto Grautoff, dem er in jener Zeit allerhand über seine Beschäftigung mit Geschlechtlichkeit und Leidenskonzepten zu berichten weiß.<sup>304</sup> Folgt man Paolo Panizzo, so las Thomas Mann »die meisten Autoren seiner

302 Michiel Sauter: Marmorbilder und Masochismus. Die Venusfiguren in Eichendorffs ›Das Marmorbild‹ und in Sacher-Masochs ›Venus im Pelz‹, in: *Neophilologus* 75, 1991, S. 119–127; Leisten: *Bildnisbewegung – Fetischismus – Schrift*; Dolgan: *Poesie des Begehrens*, S. 86; Brandes: *Leben die Bilder bald?*, S. 252 f.

303 Rudloff: *Pelzdamen*, S. 35–40. Zu Manns mutmaßlicher Lektüre von Krafft-Ebbings *Psychopathia sexualis* vgl. Anna Katharina Schaffner: *Modernism and Perversion. Sexual Deviance in Sexology and Literature, 1850–1930*, 2012, S. 175 f.; Elsaghe: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 75.

304 Brief vom 23. Mai 1896 an Otto Grautoff, Mann: *Briefe I*, S. 75; vgl. Rudloff: *Pelzdamen*, S. 35–37.

Jugend« »auf Empfehlung seines älteren Bruders«, eines Bruders, den er zu dieser Zeit als Vorbild verehrt und dem er, so im Brief vom 17. Mai 1896 an Grautoff, als »Künstler«, als »Dichter [...] denn doch noch nicht bis an die Kniee [zu] reichen«<sup>305</sup> glaubt. Heinrich Manns Texte ihrerseits haben spätestens seit seinem ersten Roman *In einer Familie* (1894) Teil an Sacher-Masochs Venus-Motivik.<sup>306</sup> Dass der Diskurs um Sacher-Masoch und seine berühmteste Novelle an Thomas Manns Texten zumindest über andere Autoren vermittelt nicht spurlos vorbeiging, zeigt zudem auch der in den frühen Erzählungen immer wieder behandelte moderne Dilettantismus als Disposition des Décadence-Künstlers.<sup>307</sup>

Hermann Bahr beispielsweise machte keinen Hehl aus seiner Rezeption. 1895 veröffentlichte er in *Die Zeit* einen Artikel über Sacher-Masoch, worin er diesem »Zauberer« mehr »Talent« als den »Epigonen« und »schwachen Söhne[n] der Romantik« zuschreibt.<sup>308</sup> Bahrs Roman *Die gute Schule* (1890), Manns Notizbuch zitiert 1894 daraus, erzählt denn auch eine Liebesbeziehung unter unmissverständlich (sado-)masochistischen Aspekten.<sup>309</sup> In Manns *Gefallen* wiederum (erschieden im November 1894) zeigt die Figurenzeichnung Irma Weltners einige Parallelen mit der Protagonistin der *guten Schule*. Dass also 1894 Sacher-Masochs Motivik erst ganz allgemein und nur auf dem Umweg über *Die gute Schule* in

305 Panizzo: Ästhetizismus und Demagogie, S. 69; Brief vom 17. Mai 1895 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 57.

306 Vgl. Rudloff: Zum Einfluss von Leopold von Sacher-Masochs Roman. Auch belegen Briefe von Vertretern des Wiener Verlags, der 1906 Heinrich Manns Novelle *Schauspielerin* publizierte, dass dort Ende 1906 (12. und 19. Dezember) eine Sammlung von Novellen Sacher-Masochs geplant war, für die Heinrich Mann ein Vorwort beisteuern sollte (vgl. den Heinrich-Mann-Bestand des Literaturarchivs der Akademie der Künste in Berlin). In einem Brief vom 19. Januar 1907 an den Verlag erwähnt Heinrich Mann *Venus im Pelz* explizit; auch scheint er mit Sacher-Masochs Witwe in Kontakt gewesen zu sein, vgl. Antiquariat Inlibris, [https://inlibris.com/de/item/bn37963\\_de/](https://inlibris.com/de/item/bn37963_de/), 18. Juli 2023.

307 Zu den Einflüssen Friedrich Nietzsches, Hermann Bahrs und Paul Bourgets im Zusammenhang mit den sadomasochistischen Tendenzen der »Psychologie« der Décadence vgl. z.B. Panizzo: Ästhetizismus und Demagogie, S. 132; Rudloff: Pelzdamen, S. 56; Vaget: Dilettantismus.

308 Hermann Bahr: Sacher-Masoch [Original 1895], in: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne, hg. von Claus Pias, 2008, S. 76–127, hier S. 82.

309 Mann: Notizbücher 1–6, S. 21. Eine aufschlussreiche Problematisierung des Kurzschlusses von Sadismus und Masochismus vgl. bei Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus.

*Gefallen* Einzug hält, ließe sich womöglich argumentieren, wenn auch Motive wie der Fußfall des Mannes und seine kniende Liebe, die mütterlich anmutende Überlegenheit der Frau, ihr launisches Temperament und selbst ihre Pantoffeln erstaunlich detailliert an *Venus im Pelz* gemahnen.<sup>310</sup> Doch ist erst *Frau Gerda von Rinnlingen*, mit *Elsaghe* gesprochen, ein »gynophobe[s] Phantasm[a]« ganz anderen Kalibers als noch *Fräulein Irma Weltner*.<sup>311</sup> Das muss mit keiner Textlektüre, sondern kann auch sozialpolitisch kontextualisiert werden:

Die Freiheiten, die sie [Gerda von Rinnlingen] sich herausnimmt [...], sind symptomatisch für die Bewegung, die in den Neunzigerjahren in den Geschlechterdiskurs und die Geschlechterbeziehungen geriet. Im selben Jahr, als Thomas Mann die mutmaßlich erste Fassung des *Kleinen Herrn Friedemann* vollendete und damit seinerseits eine empfindliche Demütigung erlitt – gleich drei literarische Zeitschriften lehnten ihre Publikation ab – war in der Geschichte der deutschen Frauenbewegung soeben ein Meilenstein gesetzt worden. Im Frühjahr des Jahres 1894, in dessen Herbst die Vollendung jener mutmaßlichen Erstfassung fallen sollte, schlossen sich die feministisch Engagierten unter den deutschen Frauen zu einer reichsweiten Institution zusammen, dem Bund deutscher Frauenvereine.<sup>312</sup>

*Der kleine Professor*, so der Titel der verschollenen Novelle, die als Erstversion des *kleinen Herrn Friedemann* gehandelt wird,<sup>313</sup> soll also gleichzeitig mit *Gefallen* zum Abschluss gekommen sein. Sie vermochte aber offenbar die neue Bedrohlichkeit ›der Frau‹ noch nicht in einer Form zu transportieren, die zu ihrer Veröffentlichung hingereicht hätte. Doch irgendwo zwischen dem *kleinen Professor* und dem *kleinen Herrn Friedemann* hat Mann nach Ausweis gleich zweier Briefe an Otto Grautoff die »diskreten Formen und Masken« für seine Anliegen gefunden, die ihm dann zu seinem endgültigen literarischen Durchbruch verhelfen.<sup>314</sup> Abgeschlossen war *Der kleine Herr Friedemann* im Herbst 1896.

310 Mann: *Gefallen*, z. B. S. 19, 38.

311 *Elsaghe*: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 75; vgl. zur Bedrohlichkeit der »Identifikation von Weib und Sexualität« im *Fin de Siècle* Hilmes: *Die Femme fatale*, S. 227.

312 *Elsaghe*: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 78 f.

313 Vgl. Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 2006, S. 88; Reed: *Frühe Erzählungen. Kommentar*, S. 45.

314 Brief vom 6. April 1897 an Otto Grautoff, Mann: *Briefe I*, S. 89; vgl. auch den Brief vom 21. Juli 1897 an Otto Grautoff, ebd., S. 95 f.

Kurz vor die mehrfache Zurückweisung der Erstfassung und damit in die Phase der Umarbeitung des *Professors* zum *Friedemann* fiel nun am 9. März 1895 Sacher-Masochs Tod.<sup>315</sup> Dieser war eine Angelegenheit von einigem Öffentlichkeitswert. Denn Sacher-Masoch, heute vor allem als Namensgeber des Masochismus in Erinnerung, erfreute sich Ende des 19. Jahrhunderts als Schriftsteller einer Beliebtheit, die seither fast so in Vergessenheit geraten ist wie seine Texte.<sup>316</sup> Nekrologe auf ihn erschienen überall in der deutschsprachigen Presse, mindestens zwei davon auch in Münchener Zeitungen, wo Mann derzeit lebte. Diesen vorausgegangen war einige Monate zuvor schon ein kleiner Presseskandal um eine Falschmeldung von Sacher-Masochs Tod.<sup>317</sup>

Ob Mann *Venus im Pelz*, allenfalls angestoßen von Sacher-Masochs aus morbiden Grund aktueller Pressepräsenz oder als damals selbstbekennender »verrannter Bahrianer«,<sup>318</sup> in dieser Zeit zwischen der Zurückweisung des *kleinen Professors* und der Veröffentlichung des *kleinen Herrn Friedemann* tatsächlich gelesen hat, muss allerdings – wenn auch nicht abwegige – Spekulation bleiben; und damit ebenso, welche von zwei teilweise unterschiedlichen Textfassungen von *Venus im Pelz* er allenfalls zur Kenntnis nahm.<sup>319</sup> Weder befindet sich das Buch im Nachlass, noch ist es in den Notiz- oder Tagebüchern oder den bisher verlegten Briefen erwähnt.<sup>320</sup> Hypotext in Genettes Sinn ist Sacher-Masochs Novelle in-

315 Vgl. den Brief vom 16./17. Mai 1895 an Otto Grautoff, ebd., S. 55.

316 Vgl. Albrecht Koschorke: Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion, 1988, S. 61–63; dagegen Michael Farin: Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk, 1987, S. 18.

317 Vgl. ebd., S. 148–196.

318 Brief vom 16./17. Mai 1895 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 55. Manns überhaupt erstes publiziertes Prosastück, *Vision* (1893), ist »Dem genialen Künstler, Hermann Bahr« gewidmet.

319 *Venus im Pelz* wurde bis zum Erscheinen von *Der kleine Herr Friedemann* in Stuttgart zweimal in der Originalfassung (1870 in der Novellensammlung *Das Vermächtnis Kains*, darin auf 1869 datiert; erneut 1874) und ein drittes Mal (1878) in einer Version aufgelegt, die vom Text der Erstfassung zum Teil erheblich abweicht (vgl. Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Ausgabe letzter Hand (1869/1878). Mit einem Dossier von Lisbeth Exner und Michael Farin, 2003, S. 250); vgl. zu den Änderungen in der zweiten Version Dolgan: *Poesie des Begehrens*, S. 163–165. Ich werde mich im Folgenden an die Erstausgabe halten und dort auf die neue Fassung verweisen, wo es für das Close Reading relevant ist.

320 »Fehlannonce« stellt Rudloff in seiner Durchsicht der Essays, »Tagebücher (soweit erschienen), Briefe, Interviews und Selbstaussagen« fest, vgl. Rudloff: *Pelzdamen*, S. 35.

sofern, als ohne sie *Der kleine Herr Friedemann* »in dieser Form [...] nicht existieren könnte«. <sup>321</sup>

Unbestreitbar lässt sich zeigen, dass im *kleinen Herrn Friedemann* Gerda von Rinnlingen nicht nur ungleich bedrohlicher auftritt als noch die harmlosere Irma Weltner, sondern die in *Gefallen* bereits angelegten und möglicherweise über Bahr vermittelten motivischen Reminiszenzen darin auch sehr auffällig in Richtung der *Venus im Pelz* vereindeutigt sind. <sup>322</sup> Festmachen werde ich das im Folgenden an Textmotiven wie Gerdas ikonischer roter Haarfarbe und der Ottomane, die in *Der kleine Herr Friedemann* erstmals erscheinen.

Auf Seite der Bibliothek stützt diese Beobachtung die aus der Gesamt-sichtung der Lesespuren in den Nachlassbänden resultierende These, dass Mann als Leser fremder Texte durchaus auf der Suche nach der Bestätigung des Eigenen war und auf Anklänge an seine Grundthematiken in Texten Dritter jeweils besonders stiftlich reagierte. Wenn also in *Venus im Pelz* eine Figur, die womöglich schon bei Bahr der Vorlage von Irma Weltner Modell stand, für den späteren Leser mit rotem Haar ins Bedrohliche verfärbt quasi ›wiederzufinden‹ ist, so braucht es nicht zu verwundern, dass die nach Manns privatem beruflichem Fehlschlag im Klima der erstarkenden deutschen Frauenbewegung konzipierte Gerda von Rinnlingen jetzt ganz eindeutig Züge der titelgebenden Heldin aus *Venus im Pelz* trägt.

Damit sei aber die Mutmaßung nicht weitergetrieben und die virtuelle Bibliothek für einen Moment zugunsten der realen verlassen. Denn dass sich Mann zur Zeit seiner Arbeit am *Friedemann* mit Konzepten von Macht, Ohnmacht und Kontrollverlust beschäftigte, legen dort auch handfest erhaltene Lesespuren nahe.

321 Genette: Palimpseste, S. 14 f.

322 Das gilt auch für die Unterschiede der gleichen Motive in *Gefallen* und *Luischen*, vgl. Schönbächler: Gerda und ihre Schwestern. Dass sie erst über *Venus im Pelz* ihre Signifikanz erhalten, ließe sich auch von den blauen Adern mutmaßen; vgl. dazu die Beobachtung des GKFA-Kommentars zur frühen Prosa-Skizze *Vision* (1893), ebenso zu *Gefallen*: Die blauen Adern sollen hier wie dort »vorerst nur konventionelle Assoziationen« wecken, »die das Gegenteil der späteren leitmotivischen Bedeutung (Krankheit, Dekadenz) darstellen« (Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 14).

## Masochismus in der realen Bibliothek: Nietzsche

Die Bände der Nietzsche-Gesamtausgabe, die im Nachlass mit sehr heterogenen Erscheinungsdaten erhalten sind,<sup>323</sup> begann Mann nach Ausweis der Besitzvermerke bereits 1895 anzuschaffen und aller Wahrscheinlichkeit nach auch dann zu bearbeiten. Hans Rudolf Vaget setzt eine erste »Nietzsche-Lektüre« zwischen *Gefallen*, präziser noch zwischen *Der kleine Professor* und *Der kleine Herr Friedemann* an.<sup>324</sup> In Band VIII, gemäß Besitzvermerk seit 1895 in der realen Bibliothek, ist in *Nietzsche contra Wagner* der dritte Abschnitt des Kapitels *Der Psycholog nimmt das Wort* angekreuzt. Dass der Leidende »vermöge seines Leidens« mehr wisse als »die Klügsten und Weisesten«, heißt es dort, »es bestimmt beinahe die Rangordnung, wie tief Einer leiden kann«; dass der »Stolz des Auserwählten der Erkenntniss [...], des beinahe Geopferten«, »alle Arten der Verkleidung nöthig« habe, um sich vor der Zudringlichkeit andersgearteter Mitmenschen zu schützen.<sup>325</sup> Zur »Maske« können ihm dafür »der Epikureismus und eine gewisse fürderhin zur Schau getragne Tapferkeit des Geschmacks« werden,<sup>326</sup> die doch sehr wörtlich an den »Epikuräer« Friedemann gemahnen, der »seltsamerweise ein wenig eitel« sich unter unwissenden Mitmenschen sein »zarte[s] Glück« zu schaffen weiß:<sup>327</sup> »Das war tapfer«,<sup>328</sup> wird ihm Gerda von Rinnlingen persönlich zugestehen. – Die

323 Vgl. Hollender, Moos, Sprecher: Die Nachlassbibliothek, S. 349, 356; original aus Manns Besitz stammen die von der »Wiedergutmachungsbehörde I von Oberbayern« 1949 zurückerstatteten Bände I, II, IV, V, VII, VIII, XI und XIII. Die übrigen mussten nach der Enteignung antiquarisch ersetzt werden.

324 Ebenso die Lektüre von Theodor Fontanes *Effi Briest*, vgl. Vaget: Vom »höheren Abschreiben«, S. 25–27.

325 Friedrich Nietzsche: Nietzsche contra Wagner, in: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Nietzsche contra Wagner. Der Antichrist. – Gedichte. Erste Abtheilung. Bd. VIII, 1895, TMA-Signatur: 621:8, S. 181–209, hier S. 204 f. Hv. i. O. gesperrt.

326 Ebd., S. 205.

327 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 92. Vgl. Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Erste Abtheilung. Bd. V, 1895, TMA-Signatur: 621:5, S. 235; angekreuzt ist Aphorismus 306, »Stoiker und Epikureer«, der lautet: »Der Epikureer sucht sich die Lage, die Personen und selbst die Ereignisse aus, welche zu seiner äußerst reizbaren intellectuellen Beschaffenheit passen, er verzichtet auf das übrige – das heisst das allermeiste –, weil es eine zu starke und schwere Kost für ihn sein würde« und so fort. Der Band trägt einen Besitzvermerk Manns von 1896.

328 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 117.

»diskreten Formen und Masken«, von denen Mann in jenen Briefen an Otto Grautoff berichtet, könnten damit also erklärt sein.

In Band IV, *Morgenröthe*, erscheint Friedemanns »Eitelkeit«, in Aphorismus 365 angekreuzt und mit Ausrufezeichen versehen, als »Furcht, original zu erscheinen, also ein Mangel an Stolz, aber nicht notwendig ein Mangel an Originalität.«<sup>329</sup> Sie ist immer wieder Eigenschaft der männlichen Protagonisten der frühen, aber auch der späteren Texte.<sup>330</sup> Ein handschriftlicher Besitzvermerk von 1896 datiert die Anschaffung von Band IV und – vermutlich – zumindest ungefähr auch seine erste Lektüre. Jedenfalls nehmen sich die Randbemerkungen dem frühen Datum gemäß jugendlich aus, sind sie doch in einer reinen Kurrentschrift und grammatischer Vollständigkeit ausgeschrieben; beides Merkmale, die in den späteren Lesespuren seltener werden. Ein Blick ins Gesamtkorpus der erhaltenen Marginalien zeigt, dass später die beiden Antiqua-Großbuchstaben die hier noch regelkonforme Kurrentschreibweise von »B« und »S« ablösen.<sup>331</sup> Auch inhaltlich tasten sich die Randbemerkungen des Bands zuweilen noch mit einer gewissen Ehrfurcht an ihren Gegenstand heran. »Beim Gespräch ist es jedenfalls so. Vielleicht aber auch beim Schreiben? Und grade beim gut Schreiben?«,<sup>332</sup> sinnieren die Marginalien zu Nietzsches Äußerung über die gegenseitige Bedingtheit von Gedanken durch die zu ihrem Ausdruck verfügbaren Worte mit emphatischen Unterstreichungen. Den Drucktext (»wir haben in jedem Momente eben nur den Gedanken, für welchen uns die Worte zur Hand sind, die ihn ungefähr

329 Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Erste Abtheilung. Bd. IV, 1895, TMA-Signatur: 62I:4, S. 272.

330 Vgl. Elsäghe: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 66. Der »Gegensatz« zwischen der »Erbärmlichkeit all dieser Männerchen« und dem »Anspruch, den ihre äußere Erscheinung zur Schau stellt« (ebd.), wird über die Nietzsche-Stelle interpretierbar.

331 Vgl. z. B. die Schreibweisen von »Banalität« (Nietzsche: *Morgenröthe*, S. 75) und »Schreiben« (ebd., S. 234), mit einer Marginalie »Blaue Kr. [Krone]« in Erman: *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, S. 65, oder mit der oben zitierten »Sympathie« in Bielschowsky: *Goethe*, Bd. I, S. 39. Mann selbst geht 1954 auf seine zwei Handschriften ein. Eine sei die »angestammte Hand, im Prinzip [...] deutsche Schrift, untermischt mit einzelnen lateinischen Buchstaben.« Daneben habe er sich »in Amerika angewöhnt, Briefe, Dinge, auf deren Leserlichkeit ich Wert lege, in lateinischer Schrift abzufassen.« Jedoch zeigt der Blick in die ganz frühen Nachlassbände, dass die angestammte »persönliche[] Mischschrift« sich erst später aus seiner ersten deutschen Kurrentschrift entwickelt (zitiert in Gerster: *Thomas Mann an der Arbeit*, S. 388).

332 Nietzsche: *Morgenröthe*, S. 234.

auszudrücken vermögen.«) ergänzen sie, mittels Korrektur des Punktes am Satzende in ein Komma, auch gleich noch handschriftlich um einen weiteren Halbsatz: »die ihn schön auszudrücken vermögen ...«<sup>333</sup> Dieser Halbsatz läuft seinerseits in die für den jungen Thomas Mann charakteristischen drei Auslassungspunkte aus.<sup>334</sup>

Aus der frühen Nietzsche-Lektüre sind in den Text des *kleinen Herrn Friedemann* nicht nur das konzeptuelle »Gegensatzpaar ›apollinisch‹ vs. ›dionysisch‹« oder der Dilettantismus-Diskurs eingewandert.<sup>335</sup> Vorstellungen wie diejenige des jammernswert, aber letztlich ehrenvoll gescheiterten Außenseiters,<sup>336</sup> des Suizids als Menschenvorrecht, sei es »zur Ehre der Menschheit oder aus Mitleiden mit ihr oder aus Widerwillen gegen«<sup>337</sup> sich selbst, sind in diesem Band IV markiert und teilweise mit Kommentaren versehen. Die poetologische Rechtfertigung ex negativo für einen als literarische Triebabführung<sup>338</sup> und erzählte Katharsis lesbaren Text wie

333 Ebd.

334 Terence J. Reed bezeichnet »den durch drei Punkte geschaffenen ›weichen Ausklang‹« als einen »bewusst intendierte[n] Effekt der frühen Prosa« (Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 53); zu »Thomas Manns Drei-Punkte-Praxis« und seiner Selbstkritik daran vgl. ebd., S. 249.

335 Vgl. z. B. ebd., S. 48; Kurzke: Epoche – Werk – Wirkung, S. 58. Den Einfluss von Nietzsches Dilettantismuskonzept auf Manns Frühwerk argumentiert ausführlich Panizzo: Ästhetizismus und Demagogie, S. 23–56, 105–155.

336 Nietzsche: Morgenröthe, S. 319, Aphorismus 478, angekreuzt und mit Ausrufezeichen versehen; vgl. Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, S. 181, Aphorismus 154, angekreuzt.

337 Nietzsche: Morgenröthe, S. 241; vgl. die ganze Stelle: »Wir Menschen sind die einzigen Geschöpfe, welche, wenn sie missrathen, sich selber durchstreichen können wie einen missrathenen Satz, – sei es, dass wir diess [sic] zur Ehre der Menschheit oder aus Mitleiden mit ihr oder aus Widerwillen gegen uns thun«, mit Friedemanns Motivation für seinen Selbstmord: »Vielleicht war es dieser wollüstige Haß, [...] der jetzt [...] in eine irrsinnige Wut ausartete, die er bethätigen mußte, sei es auch gegen sich selbst ... ein Ekel vielleicht vor sich selbst, der ihn mit einem Durst erfüllte, sich zu vernichten, sich in Stücke zu zerreißen, sich auszulöschen ...« (Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 119). »Man darf noch das ›Feilen‹ versuchen«, bemerkt allerdings die Annotation zur Nietzsche-Textstelle.

338 Die Vorstellung der literarischen Bewältigung eines nicht auslebbaren Triebs, die sich später mit Freuds Psychoanalyse als Triebsublimation in der Literatur benennen lässt, transportiert das *Marmorbild* schon sehr explizit; vgl. dazu Brandes: Leben die Bilder bald?, S. 249. Friedemann als Figur gelingt es gerade nicht, seine Anfechtung produktiv zu machen, sei es wirtschaftlich oder musisch: ein »Wörtchen« redet er an der Börse, »ein wenig« spielt er die Violine (Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 96, 108; Hv. n. i. O.). Vgl.

*Der kleine Herr Friedemann* findet sich dort im Aphorismus 332 ebenfalls angekreuzt:

*Der aufgeblasene Stil.* – Ein Künstler, der sein hochgeschwollnes Gefühl nicht im Werke entladen und sich so erleichtern, sondern vielmehr gerade das Gefühl der Schwellung mitteilen will, ist schwülstig, und sein Stil ist der aufgeblasene Stil.<sup>339</sup>

Band IV enthält im vierten Buch der *Morgenröte* auch den Aphorismus 271 unter der Überschrift *Die Feststimmung*:

– Gerade für jene Menschen, welche am hitzigsten nach Macht streben, ist es unbeschreiblich angenehm, sich *überwältigt* zu fühlen! Plötzlich und tief in ein Gefühl wie in einen Strudel hinabzusinken! Sich die Zügel aus der Hand reißen zu lassen, und einer Bewegung wer weiss wohin? zuzusehen! Wer es ist, was es ist, das uns diesen Dienst leistet, – es ist ein grosser Dienst: wir sind so glücklich und athemlos und fühlen eine Ausnahme-Stille um uns wie im mittelsten Grunde der Erde. Einmal ganz ohne Macht! Ein Spielball von Urkräften! Es ist eine Ausspannung in diesem Glück, ein Abwerfen der grossen Last, ein Abwärtsrollen ohne Mühen wie in blinder Schwerkraft. Es ist der Traum des Bergsteigers, der sein Ziel zwar oben hat, aber unterwegs aus tiefer Müdigkeit einmal einschläft und vom *Glück des Gegensatzes* – eben vom mühelosesten Abwärtsrollen – träumt. – Ich beschreibe das Glück, wie ich es mir bei unserer jetzigen gehetzten, machtdürstigen Gesellschaft Europa's und Amerika's denke. Hier und da wollen sie einmal in die *Ohnmacht* zurücktaumeln – diesen Genuss bieten ihnen Kriege, Künste, Religionen, Genie's. Wenn man sich einem Alles verschlingenden und zerdrückenden Eindruck einmal zeitweilig überlassen hat – es ist die moderne *Feststimmung!* – dann ist man wieder freier, erholter, kälter, strenger und strebt unermüdlich nach dem Gegenteil weiter: nach *Macht*. –<sup>340</sup>

extradiegetisch auch den Brief vom 21. Juli 1897 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 95 f.: »[...] während ich früher eines Tagebuchs bedurfte, um, nur fürs Kämmerlein, mich zu erleichtern, finde ich jetzt novellistische, öffentlichkeitsfähige Formen und Masken, um meine Liebe, meinen Haß, mein Mitleid, meine Verachtung, meinen Stolz, meinen Hohn und meine Anklagen – von mir zu geben ... Das begann glaube ich, mit dem ›Kleinen Herrn Friedemann‹ [...]. Und ich finde neue Formen, um noch mehr zu sagen – und ich habe etwas zu sagen!«

339 Nietzsche: *Morgenröthe*, S. 262; Hv. i. O. gesperrt.

340 Ebd., S. 239; Hv. i. O. gesperrt.

»Gewisse Leute streben immer nach jener ›Feststimmung[<]«, greift darunter eine Marginalie die Textstelle auf. Die »Zügel«, die im *kleinen Herrn Friedemann* in Gerda von Rinnlingens Hand zu liegen kommen, erhalten vor dem Hintergrund dieser Nietzsche-Stelle eine Bedeutung, die über die von der Forschung allgemein festgestellte Diana-Ikonographie hinausgeht.

### Close Reading: Die Signifikanz von *Venus im Pelz*

#### *Zügel in Frauenhänden*

Als reitende Jägerin inszeniert, verkörpert wie im *Marmorbild* gesehen Venus die Bedrohung des männlichen Protagonisten durch seinen eigenen Trieb. Solche sexualpsychischen Anfechtungen fallen im *kleinen Herrn Friedemann* mit sozialpsychologischen Problematiken zusammen. Gerade, dass Gerda von Rinnlingen »reitet«, lässt sich im Kontext ihrer zeitgenössisch bedrohlich gewordenen Emanzipation und als Projektion bürgerlicher Existenzangst lesen.<sup>341</sup>

Was Gerda von Rinnlingen in der »sodomasochistische[n] Urszene«<sup>342</sup> ihrer Erstbegegnung mit Friedemann aber zügelt, ist kein Reitpferd, sondern ein Pferdegespann, nach dessen Muster diverse ähnliche Gespanne in Manns Werk gestaltet sind. Vollständig zitiert, zeigt die Textstelle in enger Verbindung die anhand des *Marmorbilds* schon ausgearbeiteten Komponenten des ›Gerda‹-Komplexes (helle Kleidung und weiße Haut, die Assoziation mit der Jagd) und einige der erst im vorliegenden Kapitel in Betracht kommenden (die rote Haarfarbe, die Vorüberfahrt im Wagen, die Zügelung der Pferde).

In der That war es der gelbe Jagdwagen, den Frau von Rinnlingen heute benutzte, und sie lenkte die beiden schlanken Pferde in eigener Person, während der Diener mit verschränkten Armen hinter ihr saß. Sie trug eine weite, ganz helle Jacke, und auch der Rock war hell. Unter

341 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 95. Vgl. Elsaghe: Die kleinen Herren Friedemann, S. 176. Vielleicht nicht zufällig ist es in *Ein Glück* (1904) von allen anwesenden Offiziers-»Damen« die »Frau Rittmeister von Hühnemann«, die es wagt, mit einer der eigentlich zur Demütigung der passiv bleiben müssenden Offiziersgattinnen zum Feste bestellten »Schwalben« gleich selbst das Tanzbein zu schwingen (Thomas Mann: Ein Glück, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1), S. 381–395, hier S. 384–387).

342 Elsaghe: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 75.

dem kleinen, runden Strohhut mit braunem Lederbande quoll das rotblonde Haar hervor, das über die Ohren frisiert war und als ein dicker Knoten tief in den Nacken fiel. Die Hautfarbe ihres ovalen Gesichtes war mattweiß, und in den Winkeln ihrer ungewöhnlich nahe beieinander liegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten. Über ihrer kurzen, aber recht fein geschnittenen Nase saß ein kleiner Sattel von Sommersprossen, was sie gut kleidete; ob aber ihr Mund schön war, konnte man nicht erkennen, denn sie schob unaufhörlich die Unterlippe vor und wieder zurück, indem sie sie an der Oberlippe scheuerte.

Großkaufmann Stephens grüßte außerordentlich ehrerbietig, als der Wagen herangekommen war, und auch der kleine Herr Friedemann lüftete seinen Hut, wobei er Frau von Rinnlingen groß und aufmerksam ansah. Sie senkte ihre Peitsche, nickte leicht mit dem Kopfe und fuhr langsam vorüber, indem sie rechts und links die Häuser und Schaufenster betrachtete.

Nach ein paar Schritten sagte der Großkaufmann:

»Sie hat eine Spazierfahrt gemacht und fährt nun nach Hause.«<sup>343</sup>

Die Szene hat eine detaillierte Entsprechung in *Der Bajazzo* (1897). Dort begegnet dem titelgebenden Protagonisten auf einem Spaziergang über den »Lerchenberg«

ein kleiner, ganz leichter und zweirädiger Jagdwagen, bespannt mit zwei großen, blanken und lebhaft schnaubenden Füchsen. Die Zügel hielt eine junge Dame von neunzehn vielleicht oder zwanzig Jahren, neben der ein alter Herr von stattlichem und vornehmer Äußern saß, mit weißem, à la russe aufgebürstetem Schnurrbart und dichten weißen Augenbrauen. Ein Bedienter in einfacher, schwarz-silberner Livree dekorierte den Rücksitz.<sup>344</sup>

Zunächst einmal evoziert das Setting der Szene schlagwortartig *Das Marmorbild*: »zwischen alten Kastanien« »blickt[]« quasi belebt da und dort »weißschimmernd« »eine Statue hervor«.<sup>345</sup> Der so ausgestattete »Lerchenberg« müsste für sich genommen vielleicht nicht allzu bedeutsam sein, doch bildet er in *Luischen* (1900) gleich noch einmal den Hand-

343 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 97.

344 Thomas Mann: *Der Bajazzo*, in: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, 2004 (GKFA 2.1), S. 120–159, hier S. 144 f.

345 Ebd.

lungshintergrund.<sup>346</sup> Die Lerche, aus dem *Marmorbild* positiv mit dem Eintritt des Protagonisten in die dreifache Ordnung konnotiert (2.2.1), liefert so ein besonders ironisches Lemma für das Scheitern zweier von Manns ›Männerchen‹.

Nicht aus dem *Marmorbild* stammt das Pferdegespann, dafür findet sich in *Venus im Pelz* eine sehr ähnliche Szenerie. In deren Vorlauf macht Wanda von Dunajew, die gern einmal im Reitkostüm auftritt,<sup>347</sup> auf der gemeinsamen Reise nach Italien Severin von Kusiemski zu ihrem Diener. Als solcher hat er wiederholt »hinter ihr« zu gehen und »ihre Livrée« zu tragen, ein »Krakusenkostüm in ihren Farben«.<sup>348</sup> Zwar stammt sie »aus Lwow«, das im damaligen Hoheitsgebiet Österreich-Ungarns liegt, doch wird Wanda unter »ihrer russischen Mütze« als »Russin« wahrgenommen.<sup>349</sup> In der so aufgespannten Isotopieebene liegt auch der »à la russe« gebürstete Schnurrbart von Anna Rainers Vater und männlichem Vormund.<sup>350</sup>

Aus der Innensicht des (livrierten) Dieners, der in Gerda von Rinnlingens und Anna Rainers Wagen tatenlos den Rücksitz dekoriert, ist die Wagenszene in *Venus im Pelz* auf zwei Spazierfahrten verteilt, ansonsten aber in präzisen Details geschildert. Vorweggenommen sind die braune

346 Vgl. Thomas Mann: Luischen, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1), S. 160–180, hier S. 163, 167, 174.

347 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 245: »Sie trug auf der Reise eine Art Amazone, ein Kleid von schwarzem Tuche und eine kurze Jacke von gleichem Stoffe mit dunklem Pelzbesatz [...]. Das Haar[,] in einen antiken Knoten geschlungen, ruhte unter einer kleinen dunklen Pelzmütze [...]«; vgl. ebd., S. 260.

348 Ebd., S. 248 f. Seine Kleider verschenkt sie bei der Gelegenheit ausgerechnet an »die Kellner des Hotels«: Felix Krull werden dann seinerseits beide Rollen, des Edelmannes und des livrierten Kellners, gut zu Gesicht stehen, wie auch Severin seine Livrée »gar nicht übel steht.« Die Livrée kann man in *Joseph in Ägypten* auch im »Silberschurz« sehen, mit dem Joseph an Potiphars Hof uniformiert wird, vgl. Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 932.

349 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 141, 260; »Lwow«, heute das ukrainische Lwiw. Auf Deutsch »aus Lemberg gebürtig« ist Detlev Spinell (Mann: *Tristan*, S. 330), was Elzaghe als Hinweis auf seine jüdische Herkunft liest (Yahya Elzaghe: *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹*, 2000, S. 102–105). Lemberg ist auch die Geburtsstadt Leopold von Sacher-Masochs; im Zusammenhang mit *Leo Naphtas* Herkunft an der galizisch-wolhynischen Grenze vgl. Rudloff: *Gregor Samsa und seine Brüder*, S. 61 [Anm. 154].

350 In dieser ist im *Zauberberg* eine spätere ›Gerda‹-Figur wieder angesiedelt, die Russin Clawdia Chauchat.

Fellfarbe der Pferde,<sup>351</sup> die Ehrerbietung der grüßenden Männer, die Peitsche der Frau und wahlweise ihr kopfnickender Gruß oder ihre Gleichgültigkeit:

Nach dem Dejeuner fährt sie in die Cascine. Sie kutschirt selbst den kleinen Wagen mit den hübschen englischen Braunen, ich sitze hinter ihr und sehe wie sie kokettirt und lächelnd dankt, wenn sie von einem der vornehmen Herren begrüßt wird.<sup>352</sup>

Und später im Text:

So steigt sie auf den Bock und kutschirt selbst, ich nehme den Platz hinter ihr ein. Wie sie in die Pferde peitscht. [...]

Sie will heute offenbar Aufsehen erregen, erobern, und das gelingt ihr vollständig. Heute ist sie die Löwin der Cascine. Man grüßt sie aus den Wägen; auf dem Pfade für die Fußgeher bilden sich Gruppen, welche von ihr sprechen. Doch Niemand wird von ihr beachtet, hie und da der Gruß eines älteren Cavaliers mit einem leichten Kopfnicken erwidert.<sup>353</sup>

Davon abgesehen, dass die »Löwin« später für *Joseph in Ägypten* wieder wichtig wird (3.3.1), ruft die Wagenszene Nietzsche und dessen fremdzügelle ›Feststimmung‹ in Erinnerung; Zwar ist aus *Also sprach Zarathustra* (1886) das Dictum »Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!« berühmt-berüchtigt geworden, dort einem alten Weiblein in den Mund gelegt. Doch auch in Frauenhand hat Nietzsche die Peitsche auf einer Fotografie von 1882 selbst arrangiert.<sup>354</sup> Abgebildet sind im Zweiergespann Friedrich Nietzsche und Paul Rée vor einem Leiterwagen, in dem – mit einem freilich lediglich symbolischen Peitschlein bewehrt – die junge Lou von Salomé sitzt.

Die Peitsche als Code für das problematische Verhältnis der Geschlechter ist nicht bei Nietzsche originär, sondern Inventar eines weiten

351 Genetisch ›braune‹ Pferde unterscheiden sich von ›Füchsen‹ phänotypisch am offensichtlichsten nicht durch die Fellfarbe, sondern die dunklere Tönung von Mähne und Schweif.

352 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 282; vgl. leicht abweichend Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 90; dort: »Nach dem Dejeuner fährt sie in die Cascine ohne ihn.«

353 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 318 f.; vgl. leicht abweichend Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 71; dort: »So steigt die Fürstin auf den Bock und kutschirt selbst.«

354 Vgl. Lou Andreas-Salomé: *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, 1979, S. 81.

Diskurses, an dem zuvor schon Sacher-Masochs Texte über die erotische Inszenierung hinaus teilhaben. Mit der Frage des Freundes nach der Moral der Geschichte beschließen beide Textfassungen von *Venus im Pelz* die Rahmenhandlung:

»Aber die Moral?«

»Daß das Weib, wie es die Natur geschaffen und wie es der Mann gegenwärtig heranzieht, sein Feind ist und nur seine Sklavin oder seine Despotin sein kann, *nie aber seine Gefährtin*. Dies wird sie erst dann sein können, wenn sie ihm gleich steht an Rechten, wenn sie ihm ebenbürtig ist durch Bildung und Arbeit.

Jetzt haben wir nur die Wahl, Hammer oder Ambos [sic] zu sein, und ich war der Esel, aus mir den Sklaven eines Weibes zu machen, verstehst du?

Daher die Moral der Geschichte: Wer sich peitschen läßt, verdient gepeitscht zu werden.[«]<sup>355</sup>

»Königliche Hoheit«: *Frauenfiguren im Kaleidoskop*

Im *Bajazzo* fehlt der Frau im Wagen die Peitsche. Das ist eine der bezeichnenden Differenzen zwischen der Wagenszene dort und jener im *kleinen Herrn Friedemann*, die Elsaghe vor dem Hintergrund der geschlechterrechtlichen Implikationen schlüssig besprochen hat:<sup>356</sup> Anna Rainer ist mit ihren »neunzehn vielleicht oder zwanzig Jahren« im Gegensatz zu Gerda von Rinnlingen noch nicht volljährig, hält die Zügel nur unter der Obhut ihres Vaters, harmlos »zum Scherze« also in den Händen; und auch das nicht, ohne dass ihr männlicher Begleiter »mit seiner elegant behandschuhten Linken der jungen Dame beim Straffziehen der Zügel behülflich« wäre.<sup>357</sup>

355 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 367; Hv. i. O. gesperrt. Hammer und Amboss kommen im Text wiederholt vor und sind als Goethe-Zitat kenntlich gemacht. »Du mußt herrschen und gewinnen, / Oder dienen und verlieren, / Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.« Johann Wolfgang von Goethe: *Gedichte*, [1909], TMA-Signatur: 532:1, S. 170; die Textstelle ist in Manns Band angestrichen, den er allerdings mutmaßlich erst 1935 als Geschenk erhalten hat, vgl. Eintrag vom 24. Dezember 1935, Thomas Mann: *Tagebücher 1935–1936*, 1978, S. 227. Auch angestrichen sind Hammer und Amboss in einem Zitat aus *Also sprach Zarathustra* bei Lou Andreas-Salomé: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, 1911, TMA-Signatur: 4402, S. 18.

356 Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemänner*, S. 165–168.

357 Mann: *Der Bajazzo*, S. 145.

Noch genauer betrachtet, sitzt dieser stattliche und vornehme »Herr« auch nicht wie Gerda von Rinnlingens »Diener« »hinter«, sondern hier als ihr Vormund »neben« ihr; und er sitzt, um aus dem Umstand etwas pedantisch zu supplieren, dass er ihr mit der linken Hand in die Zügel greift, zu ihrer Rechten. Diesem ihrem »Herrn« wie also schon auf dem Wagen nur »zur Linken« erscheint sie dem Bajazzo denn auch bei der zweiten Begegnung in der Oper.<sup>358</sup> Anna Rainer macht hier in der Oper noch verstärkt den Eindruck einer »unsäglich feinen und lieblichen Kindheit«.<sup>359</sup> Nicht so Gerda von Rinnlingen, die Friedemann ebenfalls im Theater zum zweiten Mal trifft und die dort gerade umgekehrt neu »etwas Üppiges« hat.<sup>360</sup> Ihr Ehemann hat zudem »hinter« ihr zu stehen und Friedemann kommt der »Platz[] links von Frau von Rinnlingen« zu, auf welchem er dann ihren weißen »linken Arm« immerzu vor sich sehen muss.<sup>361</sup>

Mit ihren neunzehn oder zwanzig Jahren ist Anna Rainer gleichen Alters wie Ada von Stein, die in *Der Wille zum Glück* im Gespräch zwischen Paolo Hofmann und dem Ich-Erzähler schon fast aufdringlich mehrfach so genannte »neunzehnjährige Tochter«. Äußerlich erinnert Ada, mit »reifen Formen«, fleischiger Nase und »trägen Bewegungen«, deutlich an Amra Jacoby.<sup>362</sup> Sie sitzt zuerst in »heller Frühlingstoilette« mit »bausichtigen Ärmel[n]« im »Erker« (dieser allerdings ohne Amra Jacobys, Gerda von Rinnlingens oder Gerda Buddenbrooks Zimmerpalmen), dann auf der »Ottomane«, zu der gleich mehr zu sagen sein wird. Doch ist auch sie zu Beginn der Erzählung eben nicht einfach nur unmündig, sondern explizit vor allem gehorsame »Tochter« – eine Rolle, die ihr auch nach der sechsfach genannten und exakt bezifferten Zeitspanne von »fünf Jahren«<sup>363</sup> noch bleibt, in der sie zur Vierundzwanzigjährigen und zu Gerda von Rinnlingens Volljährigkeit herangereift ist. Ihre große Liebe Paolo Hofmann ohne Erlaubnis des Herrn Vaters ausfindig zu machen und zu heiraten, fällt ihr auch als Erwachsener nicht ein, und sie bleibt also in der Interaktion mit dem Mann so passiv, wie Amra Jacoby aktiv den Niedergang ihres Ehemanns in die Wege leitet. Ada von Stein und Amra Jacoby bilden damit ein zu Anna Rainer und Gerda von Rinnlingen

358 Ebd., S. 147.

359 Ebd., S. 148.

360 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 100.

361 Ebd., S. 99 f.

362 Mann: Der Wille zum Glück, S. 54–58; Mann: Luischen, S. 160 f.

363 Mann: Der Wille zum Glück, S. 62, 63; vgl. 61, 64, 67, 68.

genau analoges Paar dies- und jenseits einer Typen-Grenze von Femme fragile und fatale.

Die Grenze, ließe sich detaillierter zeigen, verläuft an der Schwelle des Zivilstands.<sup>364</sup> Gleich alt wie zum Schluss Ada von Stein ist Gerda von Rinnlingen, aber nicht »Fräulein« Tochter wie diese, sondern verheiratete, dabei aber »eine so junge *Frau* – sie ist vierundzwanzig Jahre alt«. <sup>365</sup> Das hat eine Vorlage: »Wittwe« und dabei »sehr jung, höchstens vierundzwanzig« ist Wanda von Dunajew, als Severin von Kusiemski sie zum ersten Mal trifft.<sup>366</sup>

Der Unterscheid zwischen ausgewachsener, bedrohlicher Üppigkeit bei Gerda von Rinnlingen und zart-harmloser Kindlichkeit bei Anna Rainer ist auch weiter bemerkenswert. In *Königliche Hoheit*, einem Roman, der als märchenhaft verbrämt autobiographischer in Thomas Manns Werk eine Sonderstellung einnimmt und deswegen gerade mit Blick auf den ›Gerda‹-Komplex einen gesonderten Fokus verdient hätte, changiert Imma Spoelmann genau *auf* der Schwelle zwischen den beiden Frauentypen, von denen bei gemeinsamen Merkmalen Anna Rainer und Ada von Stein den einen, Gerda von Rinnlingen und Amra Jacoby aber den anderen verkörpern. Gesamttextimmanent interpretierbar wird so das »Niemand glich ihr«, mit dem Imma Spoelmann emphatisch apostrophiert ist.<sup>367</sup>

Ihren ersten Auftritt – mit, wie unten im Zitat ersichtlich, dreifacher Wiederholung – absolviert allerdings auch sie um die aus dem *Marmorbild* hergeleitete Mittagszeit. Sie ist dabei wie Gerda von Rinnlingen unbegleitet, selbständig und unabhängig von männlicher Autorität unterwegs, aber sehr im Gegensatz zu dieser nicht als erhöhte Herrin im Wagen, sondern zu Fuß.<sup>368</sup> Doch darf in der spätestens auf den zweiten Blick

364 Vgl. Martina Schönbächler: Einer »Herrin männliches Werben«. Ehekonzeption und weibliche Homosexualität in Peter Vogels Verfilmung von Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann*, in: Thomas Mann Jahrbuch 33, 2020, S. 109–122, hier S. 114.

365 Mann: *Der Wille zum Glück*, S. 60; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 95; Hv. n. i. O.

366 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 141. Für eine alternative Lesart von Gerda von Rinnlingens Lebensalter als »Kind des neuen [Deutschen] Reichs« vgl. Elsägh: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 81.

367 Thomas Mann: *Königliche Hoheit*, 2004 (GKFA 4.1), S. 223: »Niemand glich ihr. [...] Niemand glich ihr, niemand weit und breit. Sie war ein Sonderfall.«

368 Tochter ist auch sie, allerdings eines zumeist abwesenden, kranken Vaters. Zur Erhöhung der Frau und Erniedrigung des Manns in der Wagenszene vgl. Elsägh: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 75.

gut erkenntlich reminiszierenden Szene sogar ein Echo des Teufelsanrufs aus dem Mund des Großkaufmanns nicht fehlen; samt der saloppen Beitelung der Frau.

Klaus Heinrich sah Imma Spoelmann zum erstenmal an einem heiteren Wintertage, mittags um zwölf. Damit ist nicht gesagt, daß er sie nicht vorher schon manches Mal im Theater, auf der Straße, im Stadtpark erblickt hätte. Aber das ist etwas anderes. Er sah sie zum erstenmal um diese Mittagsstunde, und zwar unter lebhaften Umständen. [...]

Es schlug zwölf von der Hofkirche. [...] Da plötzlich rief Leutnant von Sturmhahn, der aus dem Fenster geblickt hatte [...]: »Teufel auch, wollen Königliche Hoheit was Feines sehen? Da kommt die Spoelmann vorbei, mit ihrer Algebra unterm Arm ...« Klaus Heinrich trat an das Fenster. Miß Imma kam zu Fuß und allein von rechts auf dem Bürgersteig daher. Beide Hände in ihrem großen, mappenartigen Muff, dessen lang hinabhängende Decke mit Schwänzchen besetzt war, hielt sie mit einem Unterarm ihr Kollegienheft an sich gedrückt. Sie trug eine lange Jacke aus glänzendem Schwarzfuchspelz und eine Mütze aus dem gleichen Rauchwerk auf ihrem dunklen, fremdartigen Köpfchen.<sup>369</sup>

Imma Spoelmann ist, wie Anna Rainer, nicht von üppiger, sondern von schmaler, sogar kleinmädchenhafter Gestalt mit »kindlichem Gepräge«.<sup>370</sup> Doch zeigt sie Ansätze körperlicher Überlegenheit gegenüber Klaus Heinrichs verkümmerten Hand. Ihre »Arme waren wohl ausgebildet, und man konnte sehen, daß sie Sport trieb und Pferde zügelte.«<sup>371</sup>

Auch bei ihr sind die Zügel kein zufälliges Detail. Sie tauchen als Chiffre für Beherrschung und – in Klaus Heinrichs Fall – vor allem *Selbstbeherrschung* im ganzen Romantext immer wieder auf. Das beginnt bereits bei Klaus Heinrichs Geburt mit der Frage des Vaters nach seiner Hand: »Wird sie brauchbar sein? Gebrauchsfähig? Beispielsweise ... zum Halten des Zügels oder zu Handbewegungen, wie man sie macht ...«<sup>372</sup> Die Selbstzügelung, die Bewahrung von Haltung ist Klaus Heinrichs große Bürde und Lebensaufgabe. Sich gehen- und sich in nietzscheanischer ›Feststimmung‹ die Zügel aus der Hand reißen zu lassen, darf er sich nicht erlauben – im Gegensatz zu beispielsweise der Gräfin Löwenjoul,

369 Mann: Königliche Hoheit, S. 220 f.

370 Ebd., S. 224.

371 Ebd.

372 Ebd., S. 32.

über die er sich mit Imma Spoelmann auf einem gemeinsamen Ausritt unterhält:

»Die Wunderlichkeit ist eine wohltuende Verwirrung, deren sie gewissermaßen Herr ist und die sie sich erlaubt. Es ist, wenn Sie wollen, ein Mangel an ...«

»An Haltung«, sagte Klaus Heinrich und blickte auf seine Zügel nieder.<sup>373</sup>

Klaus Heinrichs Hand erlaubt ihm also die Zügelung seines Reitpferds durchaus, das übrigens den augenfällig an Eichendorff erinnernden Namen »Florian« trägt.

So halten sich seine und Immas Befähigungen sorgfältig bemessen die Waage. Gerade in der rechten Stärke wird Immas sportlich-kräftiger Arm »vorm Handgelenk« dann doch noch »wie der eines Kindes«, so dass Klaus Heinrichs Hand nicht gar so dürtig gegen ihre abschneidet.<sup>374</sup> Als Wagenlenkerin ist sie auch nicht anzutreffen – im Gegenteil, dass etwelche Zügel mit ihrer Eheschließung endlich gar nicht mehr in ihrer Hand liegen, wird am Schluss des Romans überdeutlich:

Und endlich [...] der sechsfach bespannte, sehr durchsichtige Brautwagen. Stolz streckte hoch droben auf dem mit weißem Sammet behangenen Bock der rotgesichtige Kutscher im Tressenhut seine Gamaschenbeine, die langen Zügel mit ebenfalls ausgestreckten Armen haltend; Stalldiener in Stulpen führten die Schimmelpaare am Zaum, und zwei Lakaien in großem Staat standen der klirrenden Karosse hintenauf [...]. Doch hinter Glas und vergoldetem Rahmen saß Imma Spoelmann in Schleier und Kranz, eine alte Palastdame als Ehrendienst an der Seite. Wie Schnee in der Sonne schimmerte ihr Kleid aus geflammtem Seidengewebe, und auf dem Schoße hielt sie den weißen Strauß, den Prinz Klaus Heinrich ihr eine Stunde früher gesandt.<sup>375</sup>

Das Erste, was an Imma Spoelmanns Brautwagen ins Auge fällt, ist der Kutscher, der eigenhändig die Pferde am »langen Zügel« hält. Doch noch die Länge dieser Zügel erlaubt er sich offenbar vor allem daher, dass mindestens zwei weitere Männer die Pferde der Braut im »Zaum« halten. Dieser sind zur Bewachung gleich zwei Lakaien mitgegeben, die wie Gerdas Diener hinten, aber immerhin dem Wagen *hintenauf* stehen und ihn

<sup>373</sup> Ebd., S. 280.

<sup>374</sup> Ebd., S. 224.

<sup>375</sup> Ebd., S. 394 f.

nicht mit in ostentativer Passivität »verschränkten Armen« lediglich »dekorier[en]«. <sup>376</sup> Hinter Glas und Rahmen sicher unter der Aufsicht einer Ehrendame verwahrt, sitzt endlich Imma Spoelmann. Die weiße Farbe mag wohl noch einmal an die Kälte von Andersens *Schneekönigin* oder den weißen Marmor einer Venus erinnern, doch ist ihr über die für zeitgenössische Adelshochzeiten plausible Motivierung eine andere Bedeutung zugeschrieben. Hier steht sie im Zeichen der Unterordnung einer Frauenfigur, deren Bedrohlichkeit nur Potential war und bleiben wird. Immas Hände mit dem Brautstrauß liegen gezwungenermaßen tatenlos in ihrem »Schoße«, und sie schimmert bräutlich, mit weißen Pferden, schneelig weißem Kleid und Schleier sowie weißem Brautstrauß selbst blumig-dekorativ der ehelichen Domestizierung entgegen. <sup>377</sup>

»Du bist wie eine Blume!«, <sup>378</sup> hat in *Der Wille zum Glück* Paolo Hofmann schon die Zeichnung des Mädchens signiert, das seine Sexualität zum ersten Mal erweckt. Seine zweite und endgültige Liebe Ada von Stein, die bis zum Schluss passive »Tochter«, behält anders als Imma Spoelmann ihre »kraftlosen« und also zur Zügelführung denkbar ungeeigneten Hände von Beginn an »im Schoß«:

Sie nahm auf der Ottomane Platz, während wir beide ihr auf Stühlen gegenüber saßen. Ihre weißen, kraftlosen Hände ruhten beim Plaudern im Schoß. Die bauschigen Ärmel reichten nur wenig über den Ellbogen hinüber. Der weiche Ansatz des Handgelenks fiel mir auf. <sup>379</sup>

Mit *Königliche Hoheit* thematisch und entstehungsgeschichtlich unbedingt zusammenzulesen ist *Wälsungenblut*. Die Novelle war 1905 parallel zur Konzeption des Romans in Arbeit <sup>380</sup> und behandelt zunächst gleichsam als Austreibung einer Angstphantasie den autobiographischen Stoff von Thomas Manns Eheschließung mit Katharina Pringsheim, die dann

<sup>376</sup> Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 97; Mann: *Der Bajazzo*, S. 145.

<sup>377</sup> ›Fatal‹ wird eine Frauenfigur bei Mann, wenn ihre Verheiratung *nicht* zu ihrer patriarchalen Unterwerfung hingereicht hat, vgl. Schönbacher: *Einer »Herrin männliches Werben«*, S. 116–118.

<sup>378</sup> Mann: *Der Wille zum Glück*, S. 52.

<sup>379</sup> Ebd., S. 56. Vgl. dagegen aber Amra Jacoby in *Luischen*, Mann: *Luischen*, S. 170: »Dann aber, mit einem Ruck, schob sie den ganzen Oberkörper zur Seite, ihrem Gatten, dem Rechtsanwalte, entgegen, und während sie ihm, beide Hände im Schoß, mit einem klammernden und saugenden Blick ins Gesicht starrte, wobei ihr Antlitz sichtlich erbleichte, sprach sie mit voller und langsamer Stimme[.]«

<sup>380</sup> Vgl. Heinrich Detering: *Königliche Hoheit*. Kommentar, 2004 (GKFA 4.2), S. 26.

in *Königliche Hoheit* als märchenhafte Wunscherfüllung im Freud'schen Sinn zum Thema wird:<sup>381</sup> *Wälsungenblut* schildert die Demütigung eines mit der Tochter des jüdischen Hauses Aarenhold verlobten Herrn von Beckerath durch deren Inzest mit ihrem Zwillingbruder.

»Florian«<sup>382</sup> heißt gleich wie Klaus Heinrichs Reitpferd einer der beiden Diener im Aarenhold'schen Haushalt. Sein prominent als erste Figur der Erzählung auftretender Kollege, der andere Diener der Aarenholds, trägt den Namen Wendelin. Dieser Name steht auch in einer Sammlung, die Mann für die Diener in *Königliche Hoheit* anlegte: eine tintengeschriebene Liste »*Dienernamen*: Anselm, Lothar, Ignaz, Sebastian, Angelo« in den Materialien zu *Königliche Hoheit*, die mit Bleistift um »Wendelin, Lambert« ergänzt ist.<sup>383</sup> Während sich die ersten fünf alle in E. T. A. Hoffmanns Werk auffinden lassen, scheinen die beiden hinzugefügten Namen anderer Herkunft zu sein.<sup>384</sup> Der Kommentarband der *GKFA* schlägt als Herkunft für »Wendelin« in *Wälsungenblut* Theodor Fontanes Roman *Die Poggenpuhls* vor, wo »einer der Brüder, der mit Juden befreundet ist«, »vielleicht in deren Familie einheiraten wird«, wie Mann in die jüdische Familie Pringsheim einheiratete.<sup>385</sup>

Der Name kommt jedoch bereits in *Luischen* vor, wo das für Christian Jacoby tödlich endende Fest im »Saal des Herrn Wendelin, am Fuße des

381 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]), in: *Bildende Kunst und Literatur*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 2007, S. 169–180.

382 Thomas Mann: *Wälsungenblut*, in: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, 2004 (GKFA 2.1), S. 429–463, hier S. 429.

383 Vgl. den Nachweis der Materialien bei Detering: *Königliche Hoheit. Kommentar*, S. 388.

384 Anselm: *Der goldne Topf*; Lothar: *Der Sandmann*; Ignaz: *Ignaz Denner*; Sebastian: *Meister Johannes Wacht*; Angelo: *Datura fastuosa*.

385 Reed: *Frühe Erzählungen. Kommentar*, S. 331. Lambert heißt in *Königliche Hoheit* kein Diener, aber Klaus Heinrichs Onkel, der nur selten und am Rand erwähnt ist; dann aber oft unmittelbar gemeinsam mit der »Prinzessin Katharina und ihrer rotköpfigen Nachkommenschaft« (Mann: *Königliche Hoheit*, S. 119). Wollte man spekulieren, wäre der Name vielleicht auf Pasquale Villaris *Geschichte Girolamo Savonarola's* zurückzuführen. Dort ist die Art der Folter eines »Lamberto« (»Procedur mit dem Seil«) unterstrichen und mit einem durchgestrichenen Fragezeichen markiert, das eine offenbar nachträgliche Bleistiftmarginalie auflöst: »Wippe« – die Stelle scheint also immerhin einen Griff zum Lexikon wert gewesen zu sein (Pasquale Villari: *Geschichte Girolamo Savonarola's* und seiner Zeit. Bd. I, 1868, TMA-Signatur: 4852, S. 163). Exzerpte aus Villari sind in der ersten Lage von Notizbuch 3 zu finden, also auf ca. 1898 zu datieren (Mann: *Notizbücher 1–6*, S. 114).

Lerchenberges« stattfindet.<sup>386</sup> So steht es dort in der Fassung des 1903 erschienen Novellenbands korrigiert aus »Saal des Herrn Kröger«, wie es 1900 in der Erstpublikation in *Die Gesellschaft* noch hieß.<sup>387</sup> Dass »Kröger« nicht stehenbleiben konnte, erklärt derselbe Kommentarband ebenso schlüssig wie lakonisch: »Für einen Sammelband, der auch *Tonio Kröger* enthalten sollte, ist der Änderungsgrund nicht weit zu suchen.«<sup>388</sup>

Wieso es aber in *Luischen*, einer Erzählung, die 1897 entstand<sup>389</sup> und die in der Version von 1903 nicht nur drei Jahre vor der Niederschrift von *Wälsungenblut* in den Druck ging, sondern mutmaßlich auch bevor sich Thomas Mann konkrete Gedanken über die vorteilhafte Einheirat in eine jüdische Familie machte – Katharina Pringsheim lernte er erst im Frühjahr 1904 kennen –, gerade »Wendelin« sein sollte, bleibt fraglich. Fontanes Roman war zwar in Fortsetzung ab 1895 schon erschienen, als Motivation des Namens fehlt in *Luischen* diese inhaltliche Parallele aber ganz. Er mag vielleicht anderweitig eine weniger etymologisch gesicherte als vielmehr homonymische Erklärung finden: Der Vorname Wendelin kann auf einen katholischen Heiligen oder allgemein auf Vornamen mit dem Element ›wendel‹ (›Vandale‹) zurückgehen.<sup>390</sup> Möglicherweise klingt darin auch eine germanische Sammelbezeichnung verschiedener nördlich von Böhmen angesiedelter slawischer Völker an: »Die Wenden« mussten Mann wiederum allein schon aus Fontanes Texten ein Begriff gewesen sein.<sup>391</sup>

Mit einer polnischen Königin »Wanda, auch Wenda«<sup>392</sup> teilt den slawischen Namen auch Wanda von Dunajew. Auf textuell engstem Raum in diesem erklärungsbedürftig umbenannten »Saal des Herrn Wendelin, am Fuße des Lerchenberges« zeigt sich also womöglich eine Interferenz des *Marmorbilds* – woher die Lerchen stammen – mit *Venus im Pelz*. Ähnlich unmittelbar zusammengefügt sind Assoziationen an beide Hypotexte in *Wälsungenblut* gleich auf der ersten Seite über das Dienerpaaar Florian und Wendelin; Letzterer wird im Lauf der Erzählung noch deutlicher vom Diener zum »Sklave[n]« degradiert.<sup>393</sup> Ein neues Schlaglicht fällt damit in

386 Mann: *Luischen*, S. 167.

387 Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 77.

388 Ebd.

389 Vgl. ebd., S. 73.

390 Rosa Kohlheim, Volker Kohlheim (Hg.): Duden. Das große Vornamenlexikon, 1998, s. v. ›Wendelin‹.

391 Z. B. aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862–1889).

392 Z. B. [Brockhaus] *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk*. Bd. 4, 1841, S. 652.

393 Mann: *Wälsungenblut*, S. 457.

*Königliche Hoheit* auch auf Imma Spoelmanns »lange Jacke aus glänzendem Schwarzfuchspelz« und die »Mütze aus dem gleichen Rauchwerk«, die sie trägt, als Klaus Heinrich sie um die Mittagszeit so, »im Pelz«, »zum erstenmal« erblickt.<sup>394</sup>

### *Rote Haarfarbe*

Muster von Interferenzen des *Marmorbilds* mit *Venus im Pelz* erscheinen schon in Manns frühesten Texten. Venus, als Florio sie zum ersten Mal in ihrer angestammten Domäne beobachtet, tritt in ihrem Garten plötzlich zwischen den Bäumen hervor. Den »schönen Leib umschloß ein himmelblaues Gewand«, ein »heller Sonnenblick [...] schweifte so eben scharfbeleuchtend über die blühende Gestalt« und damit deren »goldenes Haar«. <sup>395</sup> In *Gefallen* hat Irma Weltner genau wie Venus, die hier zum ersten Mal unmaskiert und als sie selbst, weder als Statue noch im Griechinnen- oder Jagdkostüm erscheint, in der eigenen Wohnung ihren unkostümierten Auftritt unter dem Sonnenstrahl. Auch sie betört damit ihren Verehrer endgültig:

Er hatte sie niemals so reizend gesehen, in keiner Rolle, wie in der Wirklichkeit. Das graue Kleid mit dunklerem Bruststeinsatz, das ihre feine Gestalt umschloß, war von schlichter Eleganz. In dem blonden Gekraus über ihrer Stirn zitterte die Maisonnette.<sup>396</sup>

Die Visualität der Szene unter dem vergoldenden Sonnenstrahl geben *Das Marmorbild* und *Gefallen* dem *kleinen Herrn Friedemann* bis ins Detail vor. Gerda von Rinnlingens erster Auftritt in ihrem eigenen Haus liest sich folgendermaßen:

Eine Minute verging, bis Frau von Rinnlingen rechts die Portièrè auseinander schlug und ihm auf dem dicken braunen Teppich lautlos entgegenkam. Sie trug ein ganz einfach gearbeitetes, rot und schwarz gewürfeltes Kleid. Vom Erker her fiel eine Lichtsäule, in welcher der Staub tanzte, gerade auf ihr schweres rotes Haar, so daß es einen Augenblick goldig aufleuchtete.<sup>397</sup>

Ihre Haarfarbe jedoch, zunächst zweifach als »rotblond[]« beschrieben,<sup>398</sup> ist hier geradeheraus »rot[]«. Dafür gibt es eine andere Entsprechung: das

394 Pelz trägt sie nicht nur hier, vgl. Mann: *Königliche Hoheit*, S. 230.

395 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 50 f.

396 Mann: *Gefallen*, S. 23.

397 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 106 f.

398 Ebd., S. 97, 100; Hv. n. i. O.

»dämonisch[e]« »rothe Haar – ja, es ist roth – nicht blond oder goldig –« hat Gerda von Rinnlingen mit Wanda von Dunajew gemeinsam.<sup>399</sup> Auch *Venus im Pelz* liefert eine erste Detailbeschreibung der unkostümierten Frau im Hauskleid:

Da ist sie – Venus – aber ohne Pelz – nein, diesmal ist es die Wittwe – und doch – Venus – oh! welch ein Weib!

Wie sie dasteht im leichten, weißen Morgengewande und auf mich blickt, wie poetisch und anmuthig zugleich erscheint ihre feine Gestalt [...] – die Haut ist so unendlich zart, daß überall die blauen Adern durchschimmern, auch durch den Mousselin, welcher Arm und Busen bedeckt, wie üppig ringelt sich das rothe Haar – ja, es ist roth – nicht blond oder goldig – wie dämonisch und doch lieblich spielt es um ihren Nacken, und jetzt treffen mich ihre Augen wie grüne Blitze –<sup>400</sup>

Ein gemaltes Bild von Wandas Äußerem begegnet dem Erzähler und seinem Lesepublikum aber schon zu Beginn der Erzählung. Es zeigt sie als »schönes Weib, ein sonniges Lachen auf dem feinen Antlitz, mit reichem, in einen antiken Knoten geschlungenen Haare, auf dem der weiße Puder wie leichter Reif« liegt.<sup>401</sup> Sieht man von allenfalls der ›Sonne‹ in ihrem Lachen und der ›Antike‹ ihrer Frisur ab, deutet hier kaum etwas auf die Stelle im *Marmorbild* zurück. Wohl aber lässt sich der »antike[]« oder »große[] Knoten« vorwärtsverfolgen zu Gerdas bevorzugter Haartracht, dem »dicke[n] Knoten«, den sie »tief und schwer« im »Nacken« trägt.<sup>402</sup> Dass die Motivik in Manns Text nicht auf direktem Weg aus Eichendorffs gelangt sein kann, zeigt Gerdas Auftritt, wo die Frauenbeschreibung aus dem *Marmorbild* mit zwei ikonographischen Passagen in Sacher-Masochs Text zusammenfällt. Denn diese stammen dort ihrerseits ausnahmsweise

399 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 152.

400 Ebd., S. 151 f.; vgl. leicht abweichend Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 20; dort: »– nein, dießmal ist es die Fürstin –«.

401 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 133. An dieser Stelle weicht der Text der Ausgabe von 1978 entscheidend ab, vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 11: dort fehlt der Haarpuder, die Frau auf der Ottomane liegt nicht mehr »nackt« in ihrem Pelz, dafür ist ihre Haarfarbe spezifiziert: »Ein schönes Weib, ein sonniges Lachen auf dem feinen Antlitz, mit reichem, in einen antiken Knoten geschlungenem goldrothem Haare, ruhte, auf den linken Arm gestützt, in einem dunkeln Pelz, auf einer Ottomane«. An anderem Ort bleiben ihre Haare aber gepudert (ebd., S. 45).

402 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 305; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 97, 100.

gerade *nicht* bereits aus dem *Marmorbild*: Der »Staub« im Lichtstrahl über Gerdas Kopf nimmt vielleicht den »weiße[n] Puder« über Wandas sonnigem Lachen, sicher aber den »Mückenschwarm« auf, der im Text anderwärts um das Haupt der Venus »tanzt« und, »von der Sonne beschienen, wie eine Aureole über ihr schwebt.«<sup>403</sup> Der Mückenschwarm ist ein in *Venus im Pelz* zusätzliches Detail in der Beschreibung einer Venusstatue, deren übrige Einzelheiten getreu dem *Marmorbild* entnommen scheinen.

Gerda von Rinnlingen ist die offensichtlich fatalere und grundsätzlich beängstigendere Frauenfigur nicht nur als Venus im *Marmorbild*, sondern auch als Wanda von Dunajew. Denn die von dieser ausgehende Gefahr beschränkt sich noch darauf, dass sie den Mann, der die Begegnung lehrreich überlebt, nur auf dessen eigenes Drängen hin misshandelt und ihn am Ende düpiert, indem sie sich selbst einem überlegenen Liebhaber unterordnet. Wie die Frau unter dem Sonnenstrahl im Dreischritt *Marmorbild – Venus im Pelz – Friedemann* zum Rot der Haare auch an Bedrohlichkeit gewinnt, zeigt sich in den respektiven Szenen genau besehen schon anhand der Geometrie der Blickrichtungen: Im *Marmorbild* verbleibt die Frauengestalt noch gänzlich in der traditionell weiblich-passiven Objektposition unter dem »male gaze«: Florio beobachtet sie unbemerkt aus dem Gebüsch, während sie ohne aufzusehen vor sich hinsingt. *Venus im Pelz* demonstriert die Umkehrung dieses Verhältnisses als Prozess: Als Wanda sich ihrem Beobachter zum ersten Mal offen zeigt, bleibt diesem noch Zeit genug, sie für eine sehr eingehende Beschreibung ihrer Person zu mustern. Währenddessen steht sie still und »blickt« zwar schon »auf« ihn, wird seiner offenbar aber doch erst mit geraumer Verzögerung gewahr: »und jetzt treffen mich ihre Augen wie grüne Blitze.«<sup>404</sup> Unter ihrem Blick erfasst ihn passiv schamhafte »Verwirrung« und er gerät ins Stottern, »wie nur ein kleiner Dilettant [...] in einem solchen Augenblicke stottern kann.«<sup>405</sup> Im *kleinen Herrn Friedemann* schließlich tritt Gerda direkt in die »Lichtsäule« und hält dabei bereits »ihre seltsamen Augen« sogar »forschend auf ihn [Friedemann] gerichtet.«<sup>406</sup>

403 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 166; identisch in Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 27; vgl. zu der Textstelle auch Leisten: *Bildnisbewegung – Fetischismus – Schrift*, S. 106.

404 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 151 f.

405 Ebd., S. 152.

406 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 106 f.

*Blickrichtungen*

Friedemann gerät in mehrfachem Sinn ›unter‹ Gerdas Blick. Bei ihrer ersten mittäglichen Begegnung darf er noch »groß und aufmerksam« zusehen, wie sie, knapp nickend, vorüberfährt und über die Köpfe der Männer hinweg »rechts und links die Häuser und Schaufenster betrachtet[]«. <sup>407</sup> Bei nächster Gelegenheit im Theater ist sie es, die »ihn, während er sich setzte, eine Weile aufmerksam« mustert. Er dagegen wagt bloß »einen raschen, hastigen Seitenblick« auf sie, muss sie ansonsten aber »ohne hinzublicken« wahrnehmen. <sup>408</sup> Als ihre Augen den seinen anscheinend ganz ohne sein aktives Zutun oder »[W]ollen« endlich doch noch begegnen, wächst sich der Blickkontakt zu einem regelrechten Machtkampf aus. Hoffnungslos unterliegt er ihr:

Als das Klingelzeichen erscholl und seine Nachbarn wieder eintraten, fühlte er, daß Frau von Rinnlingens Augen auf ihm ruhten, und ohne es zu wollen, erhob er den Kopf nach ihr. Als ihre Blicke sich trafen, sah sie durchaus nicht beiseite, sondern fuhr fort, ihn ohne eine Spur von Verlegenheit aufmerksam zu betrachten, bis er selbst, bezwungen und gedemütigt, die Augen niederschlug. <sup>409</sup>

Aus den spezifisch geschlechterpolitischen Implikationen dieses Blickkriegs macht der Text dabei keinen Hehl:

Wie sie ihn angesehen hatte! Wie? Sie hatte ihn gezwungen, die Augen niederzuschlagen? Sie hatte ihn mit ihrem Blick gedemütigt? War sie nicht eine Frau und er ein Mann? Und hatten ihre seltsamen braunen Augen nicht förmlich dabei vor Freude gezittert? <sup>410</sup>

Das Motiv des Zitterns hat Rudloff als Bindeglied zwischen den Figuren, Severin und Wanda sowie Friedemann und Gerda, aber auch allgemeiner zwischen den beiden Texten bereits sehr detailliert herausgearbeitet. <sup>411</sup> Es ist aber gerade und genauer noch das Zittern von Gerdas Blick, das Maar

407 Ebd., S. 97; vgl. 109: »Als er mit einem verzweifelten Entschluß den Blick wieder erhob, sah sie ihn nicht mehr an, sondern blickte ruhig über seinen Kopf hinweg auf die Thür.« Zum »vertikale[n] Verhältnis, das die Frau dem Mann sozusagen aufzwingt«, vgl. auch Elsaghe: Die kleinen Herren Friedemann, S. 167.

408 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 99 f.

409 Ebd., S. 101.

410 Ebd., S. 102.

411 Rudloff: Pelzdamen, S. 54 f.

zwar mit Andersens *Schneekönigin* begründet,<sup>412</sup> welches ihr aber wahrscheinlicher aus *Venus im Pelz* zukommt und das sie mit beispielsweise Ada von Stein in *Der Wille zum Glück* gemeinsam hat.<sup>413</sup>

Gleichsam mit dem »vibrirenden, feuchten, verzehrenden Blicke« Wandas, der bereits Severin dazu hinreißt, gegen den eigenen Willen zu handeln, unterwirft auch Gerda Friedemann bis zur »kraft- und willenslose[n] Hingabe«.<sup>414</sup> Und wie Severins wird auch Friedemanns Vorsprechen unter den Augen der ihn überragenden Frau zu einem gestotterten und »[ge]stammelte[n]«:<sup>415</sup>

»Gnädige Frau«, begann Herr Friedemann und blickte zu ihr in die Höhe, denn er reichte ihr nur bis zur Brust, »ich möchte Ihnen auch meinerseits meine Aufwartung machen. Ich war, als Sie meine Schwestern beehrten, leider abwesend und ... bedauerte das aufrichtig ...« Er wußte durchaus nicht mehr zu sagen, aber sie stand und sah ihn unerbittlich an, als wollte sie ihn zwingen, weiter zu sprechen. Alles Blut stieg ihm plötzlich zum Kopfe. Sie will mich quälen und verhöhnen! dachte er, und sie durchschaut mich! Wie ihre Augen zittern! ...<sup>416</sup>

412 Maar gibt nur eine paraphrastische Beschreibung der Augen – die ihm zufolge »merkwürdig flackern« – von Andersens Schneekönigin, die er an der Stelle mitliest (Maar: Geister und Kunst, S. 143). In der Übersetzung der Gesamtausgabe von Andersens Märchen, die in der Nachlassbibliothek steht, lautet die Textstelle: »die Augen blitzten, wie zwei klare Sterne; aber es war keine Ruhe oder Rast in ihnen.« (Hans Christian Andersen: Die Schneekönigin, in: Märchen. Gesamtausgabe, [o.J.], TMA-Signatur: 3383, S. 437–466, hier S. 440).

413 Mann: *Der Wille zum Glück*, S. 55 f.; Mann: Luischen, S. 168; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 106; Mann: Buddenbrooks, S. 328.

414 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 174; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 115.

415 Ebd., S. 107.

416 Ebd.; vgl. S. 108: »Da änderte sich plötzlich der Ausdruck ihres Gesichtes. Er sah, wie es sich in einem kaum merklichen grausamen Spott verzerrte, wie ihre Augen sich wieder mit jenem unheimlichen Zittern fest und forschend auf ihn richteten, wie schon zweimal vorher. Sein Gesicht ward glühend rot, und ohne zu wissen, wohin er sich wenden sollte, völlig ratlos und außer sich, ließ er seinen Kopf ganz zwischen die Schultern sinken und blickte fassungslos auf den Teppich nieder.« Vgl. Thomas Mann: Tobias Mindernickel, in: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, 2004 (GKFA 2.1), S. 181–192, hier S. 191: Mindernickels »Augäpfel zitterten unheimlich in ihren Höhlen« während seiner letzten und für diesen tödlich ausgehenden Misshandlung seines Hundes.

Im *Marmorbild* noch hebt dagegen Florios Interaktion mit dem anderen Geschlecht damit an, dass Bianka vor ihm errötet. Das Geschlechterverhältnis stabilisiert sich auch am glücklichen Ausgang der Geschichte wieder in seinen mit »Wohlgefallen« auf ihrer »lieblichen Gestalt« ruhenden »Blicke[n]«,<sup>417</sup> während sie »in freudiger Demuth« die Augen niederschlägt.<sup>418</sup>

### *Vom Garten in den Park*

Das im *Marmorbild* und auch in *Venus in Pelz* noch glückliche Ende und die Reinstallierung patriarchaler Geschlechterverhältnisse nimmt *Der kleine Herr Friedemann* gründlich zurück; unter Wiederverwendung derselben Kulissen. Der »Fluss«, worin Friedemann sich sein jämmerliches Ende bereitet, kommt bereits im *Marmorbild* vor. Dort findet genau wie Gerdas Gartenveranstaltung die erste Abendgesellschaft in offenbar nennenswerter Nähe zu einem solchen statt,<sup>419</sup> jedoch ohne dass er im weiteren Handlungsverlauf auch nur noch einmal genannt würde, geschweige denn die makabre Signifikanz gewänne, die ihm in *Der kleine Herr Friedemann* zukommt. In *Venus im Pelz* dagegen stoßen keine Flüsse an Wandas Grundstücke. Dafür steigt Severin am Höhepunkt seiner Verzweiflung über ihre Untreue in den »Arno«, mit der Absicht, seiner Versklavung ein Ende zu bereiten. Nicht versäumt er, zuvor am Flussufer Rückschau auf sein Leben zu halten, auf »einzelne Freuden, unendlich viel Gleichgültiges und Werthloses, dazwischen reich gesäete Schmerzen, Leiden, Beängstigungen, Enttäuschungen, gescheiterte Hoffnungen, Gram, Sorge und Trauer«.<sup>420</sup>

Friedemann selbst sitzt nach seinem Besuch in der Villa Rinnlingen »unten am Flusse« und kontemplant seine »ganze zärtliche Liebe zum Leben« und den Verlust seines »Glück[s]«, noch ohne seinen Gedanken auch Taten folgen zu lassen: »War es nicht das beste, noch einmal um sich zu blicken und dann hinunter in das stille Wasser zu gehen, um nach einem kurzen Leiden befreit und hinübergerettet zu sein in die Ruhe?«<sup>421</sup> Dass Gerdas »Garten« ihn schließlich unweigerlich noch ein zweites und endgültiges Mal dorthin führt, antizipiert diese sinnigerweise bereits bei ihrer Festeinladung an ihn: »Überdies haben wir hinterm Hause einen recht hübschen Garten; er geht bis zum Flusse hinunter.«<sup>422</sup>

417 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 82.

418 Ebd.

419 Ebd., S. 35, 41.

420 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 339.

421 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 110 f.

422 Ebd., S. 109.

Die düstere Wendung, mit welcher Manns Novellenhandlung hier von der Eichendorff'schen Vorlage abweicht und sich anderswo zu orientieren beginnt, lässt sich auf Satz- und Wortmaterialebene nachvollziehen:

Frau von Rinnlingen ging mit einem leichten Kopfnicken vorüber und wies in die Ferne, wo der zierliche und duftende Blumengarten zum Park sich verdunkelte.

»Wir wollen die Mittelallee hinuntergehen«, sagte sie.<sup>423</sup>

Wo Venus Florio noch vom Garten in den Palast führt und dort unter den Klängen von Fortunatos frommem Lied schließlich ihren Spuk beendet, leitet Gerda Friedemann in invertierter Bewegung aus dem Haus und in den Garten. Dieser, wie eingangs erwähnt, ganz in der »zierlichen« Bildlichkeit der Romantik gehalten, »verdunkelt[]« sich in Richtung des Flusses zum »Park«. Der Park nun stammt nicht mehr aus dem *Marmorbild*, wo das Wort kein einziges Mal vorkommt. Stattdessen nimmt Severins erniedrigendes Abenteuer mit Wanda seinen Anlauf »in einer Art Park«,<sup>424</sup> und das seinerseits nicht ohne Grundlage. Verschiedentlich gibt sich schon der implizite Autor der *Venus im Pelz* als Goetheleser zu erkennen, und seine Figur Severin vergleicht sich gleich noch explizit mit dem »Bär[en] in Lili's Park«.<sup>425</sup> Aus ähnlichen Gründen und womöglich über *Venus im Pelz* vermittelt, mag auch im *kleinen Herrn Friedemann* der Eichendorff'sche »Garten« für die Konfrontation zwischen Gerda und Friedemann zum »Park« werden: Goethes Gedicht »Lilis Park«:<sup>426</sup>

Sie streicht ihm mit dem Füßchen übern Rücken,  
 Er denkt im Paradiese zu sein.  
 Wie ihn alle sieben Sinne jücken!  
 Und sie – sieht ganz gelassen drein.  
 Ich küß ihre Schuhe, kau an den Sohlen,  
 So sittig als ein Bär nur mag,  
 Ganz sachte heb ich mich und schwing mich verstohlen  
 Leis an ihr Knie – am günstgen Tag  
 Läßt sies geschehn und kraut mir um die Ohren  
 Und patscht mich mit mutwillig derbem Schlag –  
 Ich knurr, in Wonne neugeboren!

423 Ebd., S. 116.

424 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 141.

425 Ebd., S. 236.

426 Johann Wolfgang von Goethe: *Lilis Park*, in: *Goethes Sämtliche Werke*. Zweiter Band, 1909, TMA-Signatur: 507:2, S. 36–39, hier S. 38 f.; ohne Lesespur.

Wie Lilis halbe »Menagerie«<sup>427</sup> liest sich denn auch Christian Jacobys Portrait in *Luischen*, der mit seiner Frau »übrigens« in ebenso »kinderlos[er]« Ehe lebt wie die von Rinnlingens.<sup>428</sup> Hält man den »borst'gen Nacken« bei Goethe neben Jacobys »Borsten«; das »Tier« zu Lilis Füßen bei Goethe gegen Jacoby als »gutes Tier« mit »tierisch vorgeschobenem Kopf«; den »Bären« bei Goethe gegen Jacobys Rücken eines »Bären« und den »Bärentanzschritt«, den zu tanzen seine Frau ihn letztlich zwingt, so erscheint die Übereinstimmung kaum als eine rein zufällige.<sup>429</sup> Und hierher kann auch der Bär gehören, der »irgendwo im inneren Rußland« erlegt, auf einigen Umwegen schließlich in Gerda Buddenbrooks roter Vorstadtvilla die Szenerie von Hannos letzter Begegnung mit der Frau auf der »Chaiselongue« ausstaffiert.<sup>430</sup>

### *Überlegenheit auf der Ottomane*

Die über-→legene Körperhaltung der Frau in männlicher Gegenwart ist im *Marmorbild* vorgegeben: In ihrem Garten ruht Venus »halb liegend, auf einem Ruhebett«, als sie Florio zunächst mehr ignoriert als empfängt.<sup>431</sup> Benannt ist dieses Ruhebett, in Manns ›Gerda‹-Komplex eine fast unausweichliche Komponente, jedoch erst in *Venus im Pelz*. Die »Ottomane«, auf der Venus sich in Severin von Kusiemskis Gemälde, aber auch anderen Settings oft und gerne räkelt, findet in Sacher-Masochs Text mindestens 17 Erwähnungen, im *Marmorbild* dagegen keine einzige.<sup>432</sup> Wanda von Dunajews Ottomane steht auch unter »Palmen«, die im *Marmorbild* noch fehlen, dann aber zur Ausstattung von sowohl Gerda von Rinnlingens als auch Amra Jacobys respektivem »Salon« gehören.<sup>433</sup> Dort sitzen mit überkreuzten Füßen in die Kissen gelehnt die beiden fatalen Frauenfiguren, die sich äußerlich ansonsten wenig ähneln;<sup>434</sup> hat

427 Ebd., S. 98.

428 Mann: *Luischen*, S. 162; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 94.

429 Mann: *Luischen*, S. 162–165, 177, 180.

430 Mann: *Buddenbrooks*, S. 437, 823.

431 Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 68.

432 Vgl. vielleicht auch die »rothen samntenen Polster[]« von Wandas Ottomane mit dem »roten Sammet« der Brüstung, auf die Frau von Rinnlingen in der Oper ihren nackten weißen Arm legt (Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 304; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 100).

433 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 304; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 106; Mann: *Luischen*, S. 168.

434 Während im *Friedemann* Gerda von Rinnlingen, »ein wenig in das gelbseidene Kissen zurückgelehnt, einen Fuß über den anderen gestellt«, »auf der Ottomane« sitzt, »lehnt[]« in *Luischen* Amra Jacoby, »einen Fuß leicht über

Amra Jacoby doch »kastanienbraune[s]« Haar und ist ihre Haut nicht »mattweiß[]«, sondern ein »mattes und dunkles Gelb«. <sup>435</sup>

Die Komponenten des Motivkomplexes, der Gerda von Rinnlingen aus der Überlagerung der beiden Hypotexte so prominent umgibt, sind aber um Amra Jacoby genauso nah versammelt. Sie werden in *Luischen* einfach auf die nächstbeste ›Frau auf der Ottomane‹ ausgelagert. Deren primäre Funktion scheint tatsächlich vor allem darin zu bestehen, Trägerin der optischen Markierungen und der Assoziation mit der Berittenheit Gerda von Rinnlingens zu sein und allenfalls mit gebieterischer »Brünnhildenstimme«<sup>436</sup> Christian Jacoby zu seinem verhängnisvollen Auftritt zu drängen: »Frau Hildebrandt, die Sängerin, saß gleichfalls auf der Ottomane neben ihr; sie hatte rotes Haar und war im Reitkleide.«<sup>437</sup> Gerda von Rinnlingens Zeichen der klassisch-antiken Venus, die einer supplierbar gelben Teerosensorte angehörende »Maréchal Niel-Rose«, <sup>438</sup> stellt Amra in Gesellschaft gleich selbst dar: Dort wird eine Ansprache gehalten, »die ganz aus klassischen Zitaten, ja, auch aus griechischen best[eht]«, und Amra Jacoby, »in einer Toilette aus dünner, gelber Seide«, zur »schönere[n] Schwester der Theerose« ernannt. <sup>439</sup>

Seine schöne Frau liebt Christian Jacoby »demütig und angstvoll« und er kommt »[o]ftmals, spät abends, wenn Amra bereits [...] sich zur Ruhe gelegt« hat, an ihr »Bett« und »kniет[] nieder«. <sup>440</sup> Bei solcher Gelegenheit pflegt er ihr seine unerwiderte Liebe zuzuschwören und bittet sie, ihn »niemals [zu] verraten und [zu] hintergehen«, »während er [...] sein traurig dickes Gesicht in das weiche Gelenk« ihres »vollen und bräunlichen Armes drückt[], dort, wo sich kleine blaue Adern von dem dunklen Teint abzeichn[en]«. <sup>441</sup> Wenn er dann in kniender Position »leise und bitterlich zu weinen« beginnt, reagiert Amra »gerührt« und streicht ihm über die Haare, über seine »Borsten, die überall die nackte Haut hervorschimmern

den anderen gestellt, in den Kissen der Ottomane« (Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 115 f.; Mann: *Luischen*, S. 168); vgl. schon Rudloff: *Pelzdamen*, S. 49, 64. Vgl. mit Bezug auf *Joseph in Ägypten* Kapitel 3.3.1.

435 Mann: *Luischen*, S. 160, 168; Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 100.

436 Mann: *Luischen*, S. 172.

437 Ebd., S. 168.

438 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 113. Vgl. Charles Quest-Ritson, Brigid Quest-Ritson: *Rosen. Die große Enzyklopädie*, 2004, S. 8 f., 247; auch Reed: *Frühe Erzählungen. Kommentar*, S. 56.

439 Mann: *Luischen*, S. 175.

440 Ebd., S. 163 f.

441 Ebd., S. 164.

l[ass]en, wie bei einem überfütterten Hunde«. <sup>442</sup> Dazu tröstet sie ihn »in dem langgezogenen, tröstenden und moquanten Tone, in dem man zu einem Hunde spricht [...]: ›Ja –! Ja –! Du gutes Tier –!«; indessen ist sie doch für den Musiker Alfred Lätner »in sträflicher Neigung entbrannt« und unterhält mit ihm ein »Verhältnis, von dem die ganze Stadt« weiß. <sup>443</sup>

Die Choreographie dieser Szene ist in *Venus im Pelz* exakt vorgegeben. Severin wird eines Nachts, nachdem Wanda bereits das Interesse an ihm zu verlieren und sich dem Rivalen zuzuwenden beginnt, von »Angst« ergriffen, und schleicht sich ins Zimmer der schlafenden Wanda. Dort sinkt er »vor ihrem Bette nieder«, legt seinen »Kopf auf ihren weichen glühenden Arm« und beginnt nach einer Weile zu »weinen«. <sup>444</sup> Seine »Thränen fl[ie]ßen über ihren Arm«, was sie dazu veranlasst, ihn »theilnehmend« ausgerechnet »armer, unglücklicher Freund« zu heißen und ihm übers Haar zu streichen; nachdem sie früher schon Severins »Hundenatur« benannt hat, »die anbetet[,] wo sie mit Füßen getreten wird«. <sup>445</sup>

Noch vor Christian Jacoby wird Johannes Friedemann Opfer der bei Nietzsche vorgefundenen ›Hunde im Souterrain‹ und (vergleichsweise) sogar selbst zum Hund. Genau wie Severin im Venuspark Wandas »Hand« »ergreif[t]«, von einem »Augenblicke« zum nächsten vor ihr in die Knie geht und sein »flammendes Antlitz in« ihr Kleid »press[t]«, <sup>446</sup> so »plötzlich« sinkt im Garten-Park Friedemann vor Gerda »zu Boden« und »ergr[eift]« ihre »Hand«, während er »vor ihr auf den Knien l[iegt] und sein Gesicht in ihren Schoß drückt[]«. <sup>447</sup> Gerda lässt ihn einen Moment

442 Ebd., S. 161–164.

443 Ebd., S. 164 f.

444 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 331 f. Das Problem des Nebenbuhlers bearbeitet schon *Gefallen*, nicht jedoch *Das Marmorbild*, wo es umgekehrt Bianka ist, die am Ende Florio wortlos bittet, sie »nicht wieder« zu »[t]äusche[n]« (Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 80). Die von Wanda inszenierte und in ihrem Beisein vollzogene Züchtigung Severins durch den ›Griechen‹ kann als eigentliche Grundlage für die Handlung und deren Höhepunkt in *Luischen* gesehen werden.

445 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 331 f., 235; zur Anrede »Freund« der Frauen für ihre Ehemänner in *Friedemann* und *Luischen* vgl. Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemann*, S. 167. Zu Severin als Hund vgl. auch Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 133, 224, 261, 302, 276, 344. Freilich erklärt Wanda Severin hier offen, dass sie einem anderen angehören wolle, während Amra Christian ihr Verhältnis verschweigt.

446 Ebd., S. 167; vgl. leicht abweichend Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 27; dort: »berge mein flammendes Antlitz« statt »presse mein flammendes Antlitz«.

447 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 117 f.

gewähren, um sich ihm dann zu »entr[eiß]en«, »auf[zuspringen]«, ihn »vollends zu Boden« zu stoßen und »in der Allee« zu verschwinden,<sup>448</sup> wie auch Wanda »sich« von Severin »los« macht und »in raschen Sätzen gegen das Haus« entflieht.<sup>449</sup> Friedemann, von Gerda behandelt »wie ein Hund«, ertränkt sich hierauf unter leisem »[Auf]rausch[en]« des »Park[s]«. <sup>450</sup>

### *Exkurs »Gefallen«: Mütterlichkeit*

Bevor Severin seinen Suizidversuch unternimmt, gedenkt er noch seiner »Amme« und der Mutter, die er »so sehr geliebt und an entsetzlicher Krankheit dahinsiechen« hat sehen.<sup>451</sup> »Muttersöhne«<sup>452</sup> und Ammenzöglinge sind Severin wie Friedemann also gleichermaßen. Denn die »Schuld« an Friedemanns körperlicher Deformation soll die »Amme« tragen, worauf ihn als Kind mit der »kränkelnden Mutter« ein besonders inniges Verhältnis verbindet; deren Tod nach »langem Leiden« bereitet ihm endlich »große[n] Schmerz« und ersten Schmerzgenuss.<sup>453</sup>

Seinen fetischistischen<sup>454</sup> Fokus auf Frauenhände führt Severin auf ein Schlüsselerlebnis mit einer weiteren Erziehungsberechtigten zurück, seiner Tante, die ihn in der Kindheit gelegentlich körperlich disziplinierte:

Welcher Genuß war es für mich, wenn ich vor ihr auf den Knien liegend, ihr die Hände küssen durfte, mit denen sie mich damals gezüchtigt hatte. Ach! was für wunderbare Hände! von so schöner Bildung, so fein und voll und weiß, und mit welch' allerliebsten Grübchen. Ich war eigentlich nur in diese Hände verliebt.<sup>455</sup>

Dass sich der intertextuelle Zirkel schließt und Reminiszenzen an *Venus im Pelz*, über welche Zwischenstationen auch transportiert, doch schon in *Gefallen* vorliegen – strukturelle wie die Verschachtelung von Rahmenhandlung und novellenförmiger Binnenerzählung; inhaltliche wie die Bearbeitung des Nebenbuhler-Problems; motivische wie die Männergesprächsrunde oder Seltens Lebensalter und Äußeres –, sei hier nur noch in

448 Ebd., S. 119.

449 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 167.

450 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 118 f.

451 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 339.

452 Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemänner*, S. 178.

453 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 87–91.

454 Vgl. Dolgan: *Poesie des Begehrens*, S. 72.

455 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 186 f.; vgl. leicht abweichend Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 36; dort: »vor ihr auf den Knien liegen, ihr die Hände küssen durfte«.

groben Zügen umrissen: Kniefällig gesteht Severin Wanda seine Liebe, und bevor sie sich seiner körperlichen Zudringlichkeit entziehen kann, gelingt es ihm doch, ihren Fuß zu küssen und ihren »Pantoffel« zurückzubehalten.<sup>456</sup> »[K]nieende Liebe« empfindet der junge Dr. Selten in *Gefallen*, wo die nächtliche Szene und sein Weinen am Bett der vorerst schlafenden Frau sich zumindest in seiner Imagination abspielen. Auch Selten »verliebt[]« sich in Irmas »Hände«:<sup>457</sup>

Es war ja eine so armselige, knieende Liebe, daß er nur still ihr Füßchen hätte küssen mögen, weil sie gar so lieblich, oder ihre weiße Hand, dann wollte er ja gerne sterben. An den Mund wagte er garnicht [sic] zu denken. – –

Als er einmal nachts erwachte, stellte er sich vor, wie sie nun wohl daläge, das liebe Haupt in den weißen Kissen, den süßen Mund ein wenig geöffnet, und die Hände, diese unbeschreiblichen Hände mit dem zartblauen Geäder auf der Decke gefaltet. Dann warf er sich plötzlich herum, drückte das Gesicht ins Kopfkissen und weinte lange in der Dunkelheit.<sup>458</sup>

Überhaupt ist in *Gefallen* die »erwähnte Position zu ihren Füßen [...] übrigens charakteristisch für das Verhältnis der beiden jungen Leute. Es zeigte sich darin sehr bald das ganze äußere gesellschaftliche Übergewicht der Frau von zwanzig Jahren über den Mann gleichen Alters.«<sup>459</sup> Irma hat »Laune[n]«<sup>460</sup> wie Wanda. Selten, ganz unter ihrem »Pantoffel«, »gehört[]« wie Severin, der sich von Wanda gelegentlich wie ein »Kind« behandeln und schelten lassen muss.<sup>461</sup> Und genau wie dieser vor ihm und Jacoby (und zum ersten Teil auch Friedemann) nach ihm schmiegt Selten seinen Kopf in den »Schoß« einer Frau, die ihm »mitleidig[]« »das Haar streichelt[]«:

456 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 166 f.

457 Mann: *Gefallen*, S. 18 f. Zum Geäder der Hände vgl. Rudloff: *Pelzdamen*, S. 46.

458 Mann: *Gefallen*, S. 19; vgl. für seine Position ihr »zu Füßen« ebd., S. 25, 37.

459 Ebd., S. 37; vgl. zur Hierarchie auch Hnilica: »Originellste Belege«, S. 261.

460 Mann: *Gefallen*, S. 38; Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 129, 222, 232, 237, 270, 293.

461 Mann: *Gefallen*, S. 38, und weiter: »Ja er blickte, zu ihren Füßen liegend, zu ihr empor, er kam und ging, wann sie es wünschte, er gehorchte jeder ihrer Launen, – und sie hatte Launen.« Vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 168, 214, 290, 330.

Er ließ sich, teils gewiß auch aus hingebender Liebe, mehr noch aber wohl, weil er der gesellschaftlich Kleinere, Schwächere war, wie ein Kind von ihr ausschelten, um dann de- und wehmütig um Verzeihung zu bitten, bis er wieder den Kopf in ihren Schoß schmiegen durfte und sie ihm liebkosend das Haar streichelte, – mit einer mütterlichen, fast mitleidigen Zärtlichkeit.<sup>462</sup>

Die mütterliche Überlegenheit der Frau, wie sie sich hier an Irma Weltner zeigt, ist wie schon im Zusammenhang mit Gerda Buddenbrook gesehen im *Marmorbild* angelegt. Venus erscheint Florio auf den Bildern im Schloss bald mit einem »Edelknabe[n] auf den Knien zu ihren Füßen«, bald mit einem »Ritter zu ihren Füßen«.<sup>463</sup> Auf seine »Jugendträume[]« reagiert sie »beschwichtigend«, indem sie »dem schönen Jüngling die braunen Locken aus der klaren Stirn« »streichelt[]«.<sup>464</sup> Die Grausamkeit der Venusfigur dagegen, die in den Texten, auch im *Friedemann* noch,<sup>465</sup> je von den »Jugendträumen« eines Mannes und Pygmalions erweckt wird,<sup>466</sup> schreibt ihr erst Sacher-Masoch zu.<sup>467</sup>

»Die Hungernden« und »Tristan«: Männlichkeit im Kaleidoskop

Die Männerfiguren der vor *Buddenbrooks* entstandenen Erzählungen sind entweder Versagergestalten oder des Todes, oft auch beides. Komplexer werden die Bilder jedoch, wenn man die Betrachtung auf das Korpus der *frühen Erzählungen* ausdehnt, wie es die *GKFA* definiert; nämlich bis und mit *Der Tod in Venedig* (1912), also bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Nicht, dass die Texte nach *Buddenbrooks* keine defizitären Männerfiguren mehr beschwörten. *Tristan* (entstanden 1901, erschienen 1903) beispielsweise bietet erneut ein bemerkenswertes Beispiel einer Mann'schen – so bringt der Autor in *Bilse und ich* (1906) es auf den Begriff – »Selbstzüchtigung«.<sup>468</sup> Doch zeigt sich, blickt man über den Textrand hinaus, hier ein weiteres Muster als nur das der Bespiegelung zerütteter Männlichkeit. *Tristan* nämlich verhält sich zu *Die Hungernden*

462 Mann: Gefallen, S. 38.

463 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 70 f.

464 Ebd., S. 71.

465 Vgl. Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. III f.

466 Vgl. Brandes: Leben die Bilder bald?, S. 238 f., 252 f.; Gratzke: Liebes-schmerz und Textlust, S. 164.

467 Auch im Sinn einer Projektion individualpsychischer Anteile des Selbst, vgl. z. B. Brandes: Leben die Bilder bald?, S. 239.

468 Vgl. Mann: Bilse und ich, S. 103.

(1902) wie *Wälsungenblut* zu *Königliche Hoheit* (s. o.): sie sind entstehungsgeschichtlich verwandt, und inhaltlich erst recht. Detlev Spinell, dem lächerlichen Schriftsteller in *Tristan*, ist in *Die Hungernden* eine Figur Detleff gegenübergesetzt, deren Vornamensgleichheit nicht eigens festgestellt werden muss. Sie lädt aber zu einigen Beobachtungen ein, die nicht bei der Feststellung aufhören sollen, dass *Die Hungernden* eine Vorstudie<sup>469</sup> zu *Tonio Kröger* (1903) zu sein scheint.

Zunächst sind die beiden blonden Geliebten von Tonio Kröger, Ingeborg Holm und Hans Hansen, in *Die Hungernden* schon vorskizziert: »Für den ›kleinen Maler‹ dürfte Paul Ehrenberg Modell gestanden haben, für Lili dessen spätere Frau, Lilly Teufel.«<sup>470</sup> Die Lesart ist überzeugend; dem Briefkommentar der *GKFA* unterläuft gar eine suggestive Fehlschreibung des Namens der Novellenfigur: »Lilli« anstelle von ›Lili‹.<sup>471</sup> Ein ganz zufälliges Paar sind aber in dieser Schreibweise »Lili« und der »kleine[] Maler« mit den »blau[en]« Augen auch ungeachtet der lebensweltlichen Vorbilder nicht.<sup>472</sup> Lili, der Bärenompteuse aus Goethes Gedicht, ist wie gesehen Wanda in *Venus im Pelz* schon gleichgesetzt, und deren Verhältnis zu einem »junge[n] Maler« mit »schönen schwärmerischen blauen Augen« entfacht Severins Eifersucht.<sup>473</sup> – Dieser »arme Bursche« nun unternimmt es, das noch am Rand bemerkt, mit dem »Idealismus eines Deutschen«, aus dem »Raceweibe ein Bild der Jungfräulichkeit« zu machen und Wanda als Madonna darzustellen, »eine Madonna mit rothem Haare und grünen Augen!«<sup>474</sup> Im gleichen Jahr wie *Die Hungernden* erscheint von Mann auch eine Erzählung unter dem Titel *Gladius Dei*, die als parodistische Studie zu *Fiorenza* (1905) gilt.<sup>475</sup> Ein religiöser Eiferer und diminutiver Vorgänger des tragisch-dämonischen »großen Mann[es]«<sup>476</sup> Girolamo (Savonarola) in *Fiorenza* empört sich dort über ein allzu sinnliches Madonnenbildnis. Dargestellt ist auf

469 Vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 173.

470 Ebd., S. 254.

471 Mann: Briefe I, S. 647.

472 Thomas Mann: *Die Hungernden*, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1), S. 372–380, hier S. 373 f.

473 Sacher-Masoch, S. 308–310.

474 Ebd., S. 309; vgl. leicht abweichend Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1878), S. 112; dort: »Raceweib«.

475 Bastian Schlüter: *Gladius Dei*, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, 2015, S. 106–108, hier S. 107.

476 Thomas Mann: *Fiorenza*, in: *Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe*, 2014 (GKFA 3.1), S. 7–128, hier S. 35.

dem Bild ein »Weib zum Rasendwerden!«,<sup>477</sup> das »in der Farbe noch weit aphrodisischer« wirken soll als in der lediglich »rötlichbraune[n]« fotografischen Reproduktion, die im Text beschrieben ist. Welche Haut-, Haar- und Augenfarbe »[d]er Kleine«, so nennen die Betrachter der fiktionalen Fotografie den Maler, hier aber so »schwül[]« abgemalt hat, konnte seither auch die Thomas-Mann-Quellenforschung nicht in Erfahrung bringen. Eine gesicherte Vorlage für das Bild gibt es jedenfalls nicht.<sup>478</sup> – So viel zu der Figurenzusammenstellung in *Die Hungernden*, in der sich die realweltlichen mit intertextuellen Bezügen aufladen; die Lektüre von *Gladius Dei* und *Fiorenza* auf der Grundlage von *Venus im Pelz*, die zur Erklärung des Madonnenbilds etwas beitragen könnte, muss leider auch hier noch ein vielversprechendes Desiderat bleiben.

Relevanter als die Quellensuche ist für meine Belange, dass in *Die Hungernden* eine parodistische Interpretation des »chromatische[n] Ringen[s] der Tristan-Musik ...« den Hintergrund einer Erzählung aufspannt, die sich um Detleffs Außenseitertum dreht.<sup>479</sup> Das »chromatische Ringen« der Musik kann schon mit Hanno Buddenbrooks Klavierphantasie zusammen verstanden werden. Die Markierung »Tristan« aber setzt die beiden Erzählungen mit den namensgleichen Künstlerfiguren als textübergreifende mise-en-abyme in Beziehung. Denn *Tristan* selbst ist nichts Anderes als genau eine solche Wagner-Parodie, die zudem, als 1902 *Die Hungernden* erschien, bereits auf die Publikation wartete. Aus entstellungsgeschichtlicher Perspektive betrachtet, kann sie der neueren Erzählung also problemlos als Handlungshintergrund einchiffriert sein: Virtuell ist Detleff somit der Protagonist einer äußeren Rahmenhandlung von *Tristan* und als solcher recht eigentlich eine Zurücknahme von Detleffs Lächerlichkeit.<sup>480</sup> Das ist insofern schlüssig, als Detleff eine Variante

477 Der Gleichklang von »Race« und »rasend« fällt auf.

478 Thomas Mann: *Gladius Dei*, in: *Frühe Erzählungen. 1893–1912*, 2004 (GKFA 2.1), S. 222–242; vgl. für eine Zusammenstellung der bisherigen Vorbildersuche Schlüter: *Gladius Dei*, S. 107. Hält man das »tizianische[] Blond« der Damen in *Gladius Dei* (Mann: *Gladius Dei*, S. 225) neben die Verwandtschaft von *Fiorenza* mit Hugo von Hofmannsthals *Der Tod des Tizian* (vgl. Elisabeth Galvan: *Gedichte. Filmentwürfe. Kommentar*, 2014 (GKFA 3.2), S. 18), so müsste man die Venusdarstellungen Tizians vermuten. *Venus vor dem Spiegel* »von Titian« ist auch das Gemälde, auf dessen Vorlage Severin seine Venus-Phantasie entwickelt (Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 134).

479 Mann: *Die Hungernden*, S. 373.

480 Vgl. zur Schilderung eines scheiternden Alter Egos als auktoriale Selbstetablierungsstrategie Schönbachler: »und las in seinem eigenen Roman«.

der keineswegs negativ besetzten, im Gegenteil unzweifelhaft positiven Identifikationsfigur Tonio Kröger ist und exemplarisch den Typus des ehrenvoll Abseitsstehenden verkörpert, wie er in den Nietzsche-Bänden der realen Bibliothek angestrichen ist (s. o.). Kurz gesagt, stehen sich in Detlev Spinell und Detleff/Tonio Kröger der Typ des versagenden Pseudokünstlers und des schriftstellerisch begabten, später auch erfolgsgekrönten Außenseiters gegenüber.

Wenn also Klaus Heinrich in *Königliche Hoheit* und Herr von Becke-rath in *Wälsungenblut* je den noblen gunstreichen und den aufs Ärgste düpierten Freier einer jüdischen Tochter aus begütertem Haus darstellen, ist das eine weitere Variante einer solchen Doppelung.<sup>481</sup> Das Gegenstück zum märchenhaften Gelingen einer ehelichen Verbindung ist die Inszenierung einer völligen Erniedrigung des Bräutigams. Und in einem ähnlichen Schema lassen sich wie gesehen auch *Gladius Dei* und *Fiorenza* aufeinander beziehen.

Einen an solchen Beobachtungen geschärften Blick noch einmal hinter die Zäsur des Erfolgsromans *Buddenbrooks* zurückzuwerfen, lohnt sich. Denn ganz so einsinnig negativ sind die Männerbilder bereits dort nicht, wenn auch zweifellos alle in je verschiedener Hinsicht höchst prekär. Schon Selten in *Gefallen* ist zwar zum »Cyniker« geworden, hat sich aber nach und trotz seiner Enttäuschung mit dem weiblichen Geschlecht auf anderem Gebiet hervorgetan und es immerhin zum Novellisten und »Doktor« gebracht.<sup>482</sup> Doch zeigt sich vor dem Erfolg der *Buddenbrooks* das Muster spiegelbildlich: Nicht die exorzistische Beschwörung einer Negativ-Figur geht der Niederschrift einer Erfolgsgeschichte voraus, sondern eine positive Variante des nietzscheanischen Sonderlings wird im Nachhinein mit ihrer Verzerrung zur Lächerlichkeit abgebüßt. Dass aber generell die Typen jeweils gedoppelt auftreten, Positiv- und Negativversionen sich also gewissermaßen die Waage halten, zeigen motivisch die drei sehr dicht aufeinander folgenden Erzählungen *Der Wille zum Glück* (entstanden 1895) und *Der Bajazzo* (entstanden zwischen 1895 und 1897) zusammen mit *Luischen* (entstanden 1897). Das Muster der Doppelung von Konflikten unter unterschiedlichen Vorzeichen, das die frühen Erzählungen hier einschleifen, wird später in *Joseph in Ägypten* wieder relevant werden – dort mit neuem Gendering (3.2).

481 Eine andere Doppelung liest Honold, nämlich *Königliche Hoheit* und *Das Eisenbahnglück* als Doppelkonstellation gefeierten Künstlertums (Honold: Goethe im Kontrapunkt, S. 275).

482 Mann: *Gefallen*, S. 15.

### 2.2.4 Inventarisierung: ›Gerda‹ als Motivkomplex

»Das Marmorbild«, *diskursiv:*

*Sexualtrieb, soziale Ordnung und Dichtertum*

Dass Johannes Friedemanns Begegnung mit Gerda von Rinnlingen in allen wesentlichen Punkten als eine Umkehrung von Florios Initiation als Dichter und Mann erzählt ist, machen die obigen Lektüren deutlich. In den erzähltheoretischen Begriffen von Hayden White und Northrop Frye lautet ein Ergebnis des Close Readings dann: Im Prinzip erzählt *Der kleine Herr Friedemann* die gleiche ›story‹, die im *Marmorbild* ihr ›emplotment‹ als ›romance‹ erhält, als ›satyre‹ oder ›farce‹.<sup>483</sup> In eins damit zeigt sich hier eine frühe Version genau jener Form der hypertextuellen Bezugnahme, die Reidy anhand von Blooms Theorie der *Anxiety of Influence* am späten großen Künstlerroman *Doktor Faustus* beobachtet hat (2.1.2): im mehrfachen Wortsinn die der ›Perversion‹. Was ist nun an Kontext damit verbunden?

*Das Marmorbild* hat sich für psychoanalytische Deutungsansätze als sehr zugänglich erwiesen.<sup>484</sup> Im Zug einer zeitgenössischen »Diskursivierung des Unbewußten«<sup>485</sup> gelesen, thematisiert der Text das Ringen seines Protagonisten mit dem eigenen erwachenden Geschlechtstrieb in einer für das frühe 19. Jahrhundert neuen Weise, nämlich indem dieser Trieb als eine weniger physische, sondern vor allem als eine Angelegenheit der Psyche erscheint.<sup>486</sup> In Frage gestellt ist damit ein »bürgerlicher und aufklärerischer Glaube«, demzufolge ein perfektibles ›Individuum‹ den eige-

483 Martínez, Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 177 f.

484 Für Texte, die noch vor den Termini post quos von Sigmund Freuds ersten Publikationen in den 1890er-Jahren entstanden sind, bleiben solche Interpretationsansätze insofern unproblematisch, als sie diese Texte somit in dieselbe diskursive Entwicklung einlesen, deren Teil und Ausdruck auch Freuds Theorie ist. Freud selbst entwickelt seine Theorie über Strecken anhand der Analyse literarischer Texte, verfasst mithin *auch* eine Literaturtheorie; vgl. zum Verhältnis von Literatur und Psychoanalyse übersichtlich Eckart Goebel: *Literatur & Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung*, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hg. von Frauke Berndt und dems., 2017, S. 3–42.

485 Hartmut Böhme: *Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*, in: *Literatur und Psychoanalyse*, hg. von Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen und Friedrich Schmöe, 1981, S. 133–176, hier S. 133.

486 Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ›Marmorbild‹*, S. 161.

nen Trieb »durchschauen, ihm mit der Haltung der Standhaftigkeit begegnen, ja ihn sogar domestizieren« könne:<sup>487</sup> Zusammen mit der Vorstellung von rationaler Beherrschbarkeit und Kontrolle dessen, was sich im eigenen Unbewussten abspielt, werden die »Vorstellung vom Subjekt als Einheitsprinzip des Seienden« und des »ganzheitlichen« Menschen<sup>488</sup> selbst zum – literarisierten – Problem. *Das Marmorbild* steht mit einer solchen neuen Aufteilung der menschlichen Psyche in unterschiedliche Instanzen, wie sie dann Ende des Jahrhunderts und parallel zur Schaffenszeit des jungen Thomas Mann Sigmund Freud psychoanalytisch zu theoretisieren beginnt, bei weitem nicht allein in seiner Zeit.

Während im 18. Jahrhundert Sexualität noch als eine »Angelegenheit der Sinne«<sup>489</sup> interpretiert und als »Einbruch von außen«<sup>490</sup> imaginiert wird, das Individuum dieser äußeren Anfechtung also quasi »von innen« gewappnet in Übereinstimmung mit sich selbst und der gesellschaftlichen Moral entgegentreten kann, erscheint nun in Eichendorffs Text der Geschlechtstrieb als etwas immer schon in der Psyche Angelegtes.<sup>491</sup> Mit der Erweckung seiner Sexualität droht Florio eine »Regression in den unfreien Naturzustand« des Sinnlich-Sexuellen, das zeitgenössisch mit Vorstellungen der Antike verknüpft ist, als deren Vertreterin selbstredend Venus hier fungiert.<sup>492</sup> Hans Eichner sieht in dieser Gefährdung der Selbstkontrolle und in der daraus resultierenden Angstreaktion einen Grund für die an der Schwelle des 19. Jahrhunderts überwiegend in Texten männlicher Autoren thematische Faszination und Dämonisierung der »reifen, sexuell wachen Frau«.<sup>493</sup>

487 Ebd., S. 167; Gottfried Hornig: Perfektibilität. Eine Untersuchung zur Geschichte und Bedeutung dieses Begriffs in der deutschsprachigen Literatur, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 24, 1980, S. 221–257, hier S. 21–230.

488 Christof Forderer: *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*, 1999, S. 53.

489 Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, S. 40; im Gegensatz dazu ist die Liebe eine Sache von Geist und Seele.

490 Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs »Marmorbild«, S. 161.

491 Vgl. Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, S. 40; allgemeiner zu den Psychologisierungsansätzen bei Eichendorff vgl. Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«, S. 45.

492 Stockinger: *Poetische Religion – Religiöse Poesie*, S. 171 f. Vgl. die antike Rolle, anlässlich derer der junge Dr. Selten Irma Weltners Arm erstmals entblößt sieht.

493 Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, S. 42.

Mit Blick auf Sacher-Masoch und somit einen Text also, der ein halbes Jahrhundert später entstanden ist, deutet Albrecht Koschorke hingegen die Inszenierung weiblicher Überlegenheit in *Venus im Pelz* eher als eine quasistrategische Regression, eine Kapitulation vor den Anforderungen an erwachsene Männlichkeit und eine Flucht zurück in die kindlich-vormännliche Sphäre und Geborgenheit der mütterlichen Übermacht (s. u.).<sup>494</sup> *Das Marmorbild* bietet sich jedenfalls folgerecht als Skript für die Inszenierung männlichen Scheiterns am eigenen, das psychische Kontrollvermögen übersteigenden Begehren geradezu an, als die sich im Anschluss an beide Deutungen *Der kleine Herr Friedemann* lesen lässt. Die Kindheitserinnerungen, die Florios Venus-Begegnung katalysieren, signifizieren dieselbe Rückkehr des kindlichen Eros in der Adoleszenz, die – in verschobenen Lebensaltern – auch Friedemann erlebt.

Ohne aber eine konsequente Psychologisierung des Pygmalion-Stoffs durchzuhalten, kanalisiert *Das Marmorbild* das der erotischen Faszination anhaftende »schlechte Gewissen« in ein religiöses Bekenntnis am Ende des Texts.<sup>495</sup> Zur Lösung des innerseelischen Konflikts zwischen Geschlechtstrieb auf der einen und Vernunft und Sittlichkeit auf der anderen Seite bedarf Florio des rettenden Rufs der christlichen Ordnung in Form von Fortunatos frommem Lied.<sup>496</sup> Die »wilden Elemente«, die in der »eignen dunklen Brust [...] an ihren Ketten reißen und beißen«, gilt es auch in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815) schon mit »göttlichem Sinne« zu bannen.<sup>497</sup> Nietzsches tief ins ›Souterrain‹ hinabverdrängte ›Hunde‹ sind darin vorweggenommen, mit denen bei Mann

494 Koschorke: Leopold von Sacher-Masoch, S. 112 f.

495 Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ›Marmorbild‹, S. 170. Doch lässt sich gerade dieses Bekenntnis als ein Phänomen der Säkularisierung am Beginn des 19. Jahrhunderts lesen. Venus als eine psychisch-sexuelle Instanz tritt in direkte Konkurrenz mit der christlichen Gottesmutter, vgl. ebd., S. 170 f.; zur typologischen Überlagerung von Maria und Venus in Fortunatos Schlusslied vgl. Stockinger: Poetische Religion – Religiöse Poesie, S. 175. Zur Säkularisierung als »Verwandlung, nie Auflösung religiöser Energien« siehe Hermann Kurzke: Nationalhymnen als Säkularisate, in: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800, hg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs und Manfred Koch, 1997, S. 202–221, hier S. 201–203.

496 Eine längere Interpretation des Lieds und seiner religiösen Implikationen gibt Stockinger: Poetische Religion – Religiöse Poesie, S. 173–177. Zu einer genau entsprechenden Stelle in Eichendorffs *Zauberei im Herbst* vgl. Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, S. 49.

497 Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*, hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg, 1984, S. 247.

die ›Jägerin Leidenschaft‹ zunächst in der Gestalt Gerda von Rinnlings wiederkehrt.

So aber, mit Nietzsche und dann auch psychoanalytisch mit Freud gelesen, verkörpert Gerda die aggressive Komponente des Triebs, den Friedemann gegen sich selbst richtet:

Was ging eigentlich in ihm vor, bei dem, was nun geschah? Vielleicht war es dieser wollüstige Haß, den er empfunden hatte, wenn sie ihn mit ihrem Blicke demütigte, der jetzt, wo er, behandelt von ihr wie ein Hund, am Boden lag, in eine irrsinnige Wut ausartete, die er bethätigen mußte, sei es auch gegen sich selbst ... ein Ekel vielleicht vor sich selbst, der ihn mit einem Durst erfüllte, sich zu vernichten, sich in Stücke zu zerreißen, sich auszulöschen ...<sup>498</sup>

In den Kontext zeitgenössischer Literatur gestellt, gehört *Das Marmorbild* zu einem spezifischen Korpus, das um die Wende zum 19. Jahrhundert rasch anzuwachsen beginnt. Die europäische Literatur der Zeit bringt eine Fülle aller Arten von Doppelgängerfiguren oder gespaltenen Persönlichkeiten hervor, die sich einer individualpsychologischen Interpretation anbieten.<sup>499</sup> Sozialpsychologisch und psychoanalytisch zu deuten sind sie als Symptom einer Überforderung des sich in der ›Sattelzeit‹ zwischen früher Neuzeit und Moderne neu formierenden Individuums durch die Ansprüche der Außenwelt;<sup>500</sup> spezifischer dann durch die Anforderungen

498 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 118.

499 Vgl. z. B. Renate Böschenstein: Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person, in: *Androïden. Zur Poetologie der Automaten*, hg. von Jürgen Söring und Reto Sorg, 1997, S. 165–195, hier S. 167 f.; Birgit Fröhler: Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgänger-motiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik, 2004, S. 19; auch schon Aglaja Hildenbrock: Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur, 1986, S. 7. Spezifisch zu Eichendorff auch Zygmunt Mielczarek: Das Geistliche und Weltliche in Eichendorffs staatspolitischer Reflexion – am Beispiel einer theoretischen Schrift, in: *Eichendorff heute lesen*, hg. von Grażyna Barbara Szewczyk und Renata Dampc-Jarosz, 2009, S. 139–149, hier S. 148.

500 Zur ›Erfindung‹ des Individuums und der »Individualität als das zentrale Wesensmerkmal« des Menschen in der »Sattelzeit« vgl. Jannidis: Das Individuum und sein Jahrhundert, S. 43–45. Spezifischer zur »Herauslösung aus den zeitgenössischen sozialen Ordnungen und Sicherheiten« des »den ganzen Menschen« repräsentierenden Standes« der Dichter vgl. Eberhard Lämmert: Der Dichterst. Metamorphosen einer Metapher in Deutschland, in: *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, hg. von Ulrich Raulff und Horst Bredekamp, 2006, S. 144–185, hier S. 157.

an ein bürgerliches männliches Subjekt in den sich wandelnden sozialen und ökonomischen Strukturen des 19. Jahrhunderts.<sup>501</sup>

Die narzisstische Selbstreflexion, als die Florios »erotische Visionen« erkannt sind,<sup>502</sup> muss auch mit seinen Aspirationen als Poet verstanden werden;<sup>503</sup> E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) bietet ein psychoanalytisch schon früh verbuchtes Beispiel für einen Künstler, der aus dem Zirkel seiner Nabelschau nicht herausfindet, die auch er im Spiegel einer weiblichen Projektionsfigur treibt. Als Negativvariante von Florios erfolgreicher Überwindung dieser Adoleszenzphase müsste der *Sandmann* mit dem *Marmorbild* unbedingt parallelgelegt werden; nicht zuletzt, weil sich von dort her die Problematisierung des in narzisstischer Selbstbetrachtung unproduktiv werdenden Künstlers bis hin zu Manns *Tristan* verfolgen lässt.<sup>504</sup> Nicht ganz anders, sondern im genauen Gegensatz zu Manns morbiden, kränklichen, scheiternden Künstlerfiguren rettet sich aber der unschuldige Wanderpoet Florio mit Gottes Hilfe in die Sphäre der ›Gesunden‹ und der Gesellschaft. Drohte er unter Donatis Einfluss noch zum »Mondscheinjäger« und »Schmachthahn« zu verkommen,<sup>505</sup> findet er letztlich zur künstlerischen Produktivität und – so impliziert zumindest das stereotyp glückliche Ende nach der Formel ›Zwei kriegen sich‹ – zur

501 Zum »bürgerlichen Projekt« und der davon hervorgebrachten »immerzu an ihrer Selbstvervollkommnung arbeitende[n] Persönlichkeit, die gleichzeitig fest in ein bürgerliches Wertegerüst eingebunden« ist, vgl. Ute Frevert: Renaissance der Bürgerlichkeit? Historische Orientierungen über die kulturellen Ressourcen der Wissensgesellschaft, in: Soziales Kapital in der Bürgergesellschaft, hg. von Friedrich Wilhelm Graf, Andreas Platthaus und Stephan Schleissing, 1999, S. 147–160, hier S. 147–153. Zu Spaltung spezifisch der männlichen Psyche vgl. Christoph Kucklick: Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der negativen Andrologie, 2008; zur Mündigkeit des Subjekts vgl. Forderer: Ich-Eklipsen, S. 15–31.

502 Wiethölter: Die Schule der Venus, S. 172; die einschlägige Literatur zu diesem Themenkreis vgl. ebd.

503 Renate Böschstein hat dem Zusammenhang von »Narzißmus und Produktion« eine eigene Studie gewidmet, worin sie Eichendorffs Pygmalionkonstellation immerhin am Rand erwähnt. Renate Böschstein: Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion, in: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, 1997, S. 127–162, hier S. 160, 148.

504 Vgl. ausführlicher Schönbacher: »und las in seinem eigenen Roman«.

505 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 42; »Nebler und Schwebler« heißen sie in Hoffmanns *Sandmann* (E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann, in: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820, hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, 1985, S. 11–49, hier S. 28).

genealogischen Reproduktion. *Das Marmorbild* erzählt somit in einer Zeit, in der die patriarchale Organisation der Gesellschaft unter stärkeren Rechtfertigungszwang geraten ist,<sup>506</sup> von Florios Mannwerdung und seinem erfolgreichen Eintritt in die patriarchale Gesellschaftsordnung.

Mithin beinhaltet die ›Redlichkeit‹, die Florio als Dichter anstrebt, sowohl die literarische Qualität und christliche Verbürgung seiner Lieder, als auch, dass er seine soziale Position als Mann und Ehemann findet. Schon allein das ebene Land, wohin er am Schluss mit seiner Verlobten zieht, trägt als Landschaftsform in Eichendorffs Texten grundlegend die Konnotation der sozialen Ordnung und des »väterlichen Gesetzes«, wie Hartmut Böhme es ausdrückt.<sup>507</sup> Anders als der auf dem Papier längst großjährige *kleine* Herr Friedemann, der sich unter Frau von Rinningens schallendem Gelächter das Leben nehmen muss, beginnt Florio nach erfolgreich absolvierter Adoleszenzkrise das seine erst, und zwar mit einer schweigenden, blicklosen Frau an seiner Seite. Von den Anflügen weiblicher Geschlechtlichkeit gereinigt, die sie zu Beginn zeigte, darf Bianka im Verlauf des Handlungsbeschlusses kein Wort mehr sprechen, und lachen schon gar nicht.<sup>508</sup>

Übergeben wird Bianka an Florio von Pietro, ihrem Onkel, der als ihr Vormund waltet. Der Verbindung kommt damit von der kirchlich-institutionellen Lesart, die bereits Pietros Namen – Petrus – eingeschrieben ist, auch eine ganz handfest gesellschaftlich-ökonomische Komponente zu: Als »Herr vom Hause« hat Pietro nämlich während des Kostümfestes, wohl im Hinblick auf Biankas Verheiratung, Florio schon nach seiner Vergangenheit und vor allem auf »seinen künftigen Lebensplan« hin befragt.<sup>509</sup> Offensichtlich ist es Pietro um die Bestätigung von Florios standesgemäßer Herkunft und seiner ökonomischen Absicherung zu tun, bevor er ihm die Nichte zur Frau gibt. Wie solche Absicherung auch in

506 Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«, S. 25–27.

507 Böhme: Romantische Adoleszenzkrise, S. 136 f.

508 Die Knabentracht, die Bianka am Schluss der Novelle zu Reisezwecken trägt, gäbe in einer queeren Lektüre natürlich so viel her wie Florios mädchenhafte Objektposition zwischen den beiden Männern zu Beginn, doch soll das hier nicht zur Diskussion stehen. Zur Dämonie des weiblichen Gelächters vgl. Keppler: Das Lachen der Frauen; zum spezifisch biblischen Kontext vgl. Mieke Bal, Fokkelien van Dijk Hemmes, Grietje van Ginneken: Und Sara lachte ... Patriarchat und Widerstand in biblischen Geschichten, 1988; für Manns Spätwerk siehe auch Elsägh: Krankheit und Matriarchat, S. 161–169.

509 Eichendorff: Das Marmorbild, S. 61.

einem »Lebensplan« als beispielsweise Beamter zu verwirklichen und dabei bestens mit der dichterischen Berufung und Tätigkeit zu vereinen ist, zeigt die Biographie Joseph von Eichendorffs selbst.<sup>510</sup>

»Venus im Pelz«, *diskursiv:*

*der Masochismus des 19. Jahrhunderts*

Dass sich im 19. Jahrhundert die Darstellung von Geschlechterbeziehungen oft an Topoi der Mutterliebe orientiert, liest wie erwähnt Koschorke als Ausdruck einer »Regressionsneigung« des männlichen Individuums, dem vor der eigenen »Mannwerdung graut, weil der Sanktionsdruck auf entfalteter genitaler Männlichkeit ins Unerträgliche gewachsen ist.«<sup>511</sup> Davon ist, könnte man hier schon fast abschließend feststellen, der »kleine Herr Friedemann« im Wortsinn die Verkörperung. Der »häusliche Schutzbezirk« der Mutter wird zum Zufluchtsort vor gesellschaftlicher Repression, die zu repräsentieren innerhalb der Kernfamilie dem Vater zukommt.<sup>512</sup> Zugleich aber zeigen die männlichen Unterwerfungsphantasien im »Zerrspiegel« die Bewegung, in die allmählich die Geschlechterverhältnisse geraten: »die Emanzipation der Frau unter der Hülse patriarchalischen Denkens, in der Form der Männerphantasie.«<sup>513</sup> Wenn Florio den erotischen Fängen der dominanten Muttergottheit noch entgehen, in die männliche Ordnung ein- und ins »wirkende Leben« hinaustreten kann, während Friedemann an einer gleichen Konfrontation scheitert, dann muss das sowohl vor dem Hintergrund eines im 19. Jahrhundert zunehmend krisenhaften Männlichkeitsdiskurses als auch auf der Basis des Altersunterschieds der beiden Figuren betrachtet werden:<sup>514</sup> Florio ist ein echter »Jüngling« mitsamt dessen Entwicklungspotential, Friedemann umgekehrt ein nur den Jahren nach reifer Mann. *Seine* dreifache Initiation ist bereits verpasst.

510 Vgl. Wolfgang Frühwald: Der Regierungsrat Joseph von Eichendorff. Zum Verhältnis von Beruf und Schriftstellerexistenz im Preußen der Restaurationszeit, mit Thesen zur sozialhistorischen und wissenssoziologischen Perspektive einer Untersuchung von Leben und Werk Joseph von Eichendorffs, in: Ansichten zu Eichendorff. Beiträge der Forschung 1958 bis 1988, hg. von Alfred Riemen, 1988, S. 239–276; ders.: Das Gedächtnis der Frömmigkeit. Religion, Kirche und Literatur in Deutschland vom Barock bis zur Gegenwart, 2008, S. 156–181.

511 Koschorke: Leopold von Sacher-Masoch, S. 112 f.

512 Ebd., S. 113.

513 Ebd., S. 114.

514 Zur Verschränkung von Jugend-, Männlichkeits- und Kunstdiskursen um 1900 vgl. Dahlke: Jünglinge der Moderne.

Die Frage, ob unter dem auf Männlichkeit und männlichem Versagen lastenden Sanktionsdruck der Masochismus Sacher-Masoch'scher Couleur nicht zur grundsätzlichen sozialpsychischen Disposition des bürgerlichen 19. Jahrhunderts wird, muss hier offenbleiben. Wie sie in meinem spezifischen Zusammenhang allenfalls zu beantworten wäre, sei hier nur stichpunktartig über die Diskurse skizziert, die sich dafür in Betracht ziehen lassen: Gilles Deleuze verbindet Sacher-Masochs Form der individuellen ›Perversion‹ mit Johann Jakob Bachofens Kulturtheorie, die für Manns *Joseph*-Roman prägend war (3.3.2); insbesondere über die Bedeutung von Recht und Rolle der Mutter, die bei beiden ein Schlüsselmoment ist.<sup>515</sup> Karin Hausen diagnostiziert der Individual- und Sozialpsychologie des europäischen 19. Jahrhunderts die ›Polarisierung der Geschlechtscharaktere‹, mithin eine Neukonzeptualisierung von Geschlecht: Statt an ständischen Gruppenzugehörigkeiten orientieren sich die Geschlechterzuschreibungen an Charakterdefinitionen des Individuums; parallel und im wechselseitigen Austausch mit den politischen, wirtschaftlichen und damit sozialen Entwicklungen im sich formierenden bürgerlichen Milieu.<sup>516</sup> In der Neuimagination von Geschlecht als universell, komplementär und polar erhält mithin das ›andere‹, genauso aber auch das ›eine‹ Geschlecht eine Neuverfassung. Dieses verliert, wie in der Literatur allein schon die rasch an Beliebtheit gewinnende Figuration von Doppelgängern und Spaltungspersönlichkeiten bezeugt,<sup>517</sup> seine Einheit und zeigt sich im Geschlechterdiskurs damit erstmals genuin defizitär als das »unmoralische Geschlecht«, das Christoph Kucklick beschreibt.<sup>518</sup> Die polar-komplementäre Geschlechterkonzeption kann eine ganzheitliche Ausprägung dessen, was als das Spektrum der menschlichen ›Natur‹ gedacht wird, im Einzelnen gar nicht mehr zulassen.

515 Vgl. Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, insbesondere S. 204–208.

516 Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. John K. Noyes liest Sacher-Masochs Thematik als »eine strategische Antwort auf die Forderungen an eine liberale Historiographie« und als Zusammenfassung der »widersprüchlichen Positionen des Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts« (John K. Noyes: Vernunft, Leidenschaft und der Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, in: Leopold von Sacher-Masoch, hg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, 2002, S. 146–166, hier S. 148).

517 Forderer: Ich-Eklipsen, S. 53 f.

518 Kucklick: Das unmoralische Geschlecht; vgl. dazu auch Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, S. 206 f.

Von der ›Erfindung des Individuums‹<sup>519</sup> nicht getrennt zu denken ist die von Benedict Anderson beobachtete »Erfindung der Nation«.<sup>520</sup> Gerade im »Zeitraum nationaler Mythengenesese«<sup>521</sup> wird die individuelle Repräsentation eines Volks- oder (für deutsche Gebiete *avant la lettre*) Nationalcharakters zum Thema; dasselbe »romantisch-politische[], organisistische[] Repräsentationsdenken« bringt auch die Metapher des Staatskörpers hervor.<sup>522</sup> Die Vorstellung des ›großen Manns‹, die Michael Gamper als »politisches Phantasma« beschreibt (und die spezifisch in Manns Essayistik Werle als Topos herausstellt), muss daher auch im Zusammenhang mit modernen Individuationsprozessen und der unterdessen notwendig defizitären Geschlechtsidentität her gesehen werden.<sup>523</sup>

Die Nation und der für sie repräsentative ›große Mann‹ korrespondieren eng mit den eingangs beschriebenen Konzepten von Autorschaft und Dichtertum. Insbesondere Goethes Metapher des ›Dichterkönigs‹ ontologisiert eine Austauschbarkeit und gegenseitige Repräsentanz von politischer und ›geistiger‹ Herrschaft in der deutschen ›Kulturnation‹.<sup>524</sup> Der dichterische Anspruch auf Repräsentation gilt mit der ›Erfindung des Genies‹<sup>525</sup> also für die ›ganze Nation‹ und für den ›ganzen Menschen‹<sup>526</sup> gleichermaßen – beides zusammen geprägt vom Geschlechter- und Sexualitätsdiskurs (1.2; 2.1).

Deleuze geht auch auf die Inszenierung des masochistischen Vertrags ein, die als solche erst nach der Französischen Revolution denkbar ist und von dem »pädagogischen wie juridischen Eifer« zeugt, den ein männ-

519 Jannidis: *Das Individuum und sein Jahrhundert*, S. 43–45.

520 Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, 2005 [Original: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983].

521 Strobel: »Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen«, S. 322.

522 Ebd., S. 319.

523 Michael Gamper: *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*, 2016; Werle: *Große Männer*; Julia Schöll: *Nichts, was Männer können. Installation und Demontage des »großen Mannes« in Thomas Manns Essays*, in: *Deconstructing Thomas Mann*, hg. von Alexander Honold und Niels Werber, 2012, S. 105–119.

524 Lämmert: *Der Dichterkönig*.

525 Frauke Berndt: *Die Erfindung des Genies. F.G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik*, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hg. von Heinrich Detering, 2002, S. 24–43.

526 Zum Anspruch eines sich im 18. Jahrhundert emanzipierenden eigenen Dichterstands, den ›ganzen Menschen‹ zu repräsentieren, als »Grundstein zur nachmaligen Substantiierung des Dichterkönigtums« vgl. Lämmert: *Der Dichterkönig*, S. 156 f.

liches ›Opfer‹ aufwenden muss, um sich seine ›Herrin‹ heranzuziehen.<sup>527</sup> Um eine Selbstermächtigung der Frau kann es damit in *Venus im Pelz* schon deshalb nicht gehen, weil das Vertragsverhältnis für den »Typus eines künstlichen, apollinischen, männlichen Kulturzusammenhangs« stehe und sich den »chthonischen Naturverhältnissen, welche [die] Vereinigung mit der Mutter und Frau bedeuten« widersetze: »Die Frau erhält den Rechtstitel einer Vertragsbeziehung ja nur als Objekt einer patriarchalischen Männergesellschaft.«<sup>528</sup> Zum »Hammer«, dessen »Ambos« in *Venus im Pelz* Severin sein will, kann sie also nur in seiner Imagination werden;<sup>529</sup> lediglich im Zerrspiegel der Männerphantasie.

Weiter von Manns Texten weg soll die Schlagwortliste der ›Gerda‹-Signifikate hier nicht führen. Dass die Positionierung von Subjekt und Objekt sowie die Opposition aktiv/passiv seit und mit der ›Polarisierung‹ nicht nur bestimmte soziale Rollen, sondern immer auch den ›Geschlechtscharakter‹ codieren,<sup>530</sup> macht die weiter oben bereits zitierte Demütigung Friedemanns unter Gerdas aktivem Blick explizit genug: »War sie nicht eine Frau und er ein Mann?«

*Die Grenze der Aussagekraft materieller Lesespuren:  
von der Jägerin Leidenschaft zur Hündin*

Die ›Hunde im Souterrain‹, die in Manns Texten über seine Nietzsche-Lektüre vermittelt und bei Eichendorff schon präfiguriert sind, werden wie gesehen zu den Hunden einer aktiven, bedrohlichen ›Jägerin Leidenschaft‹. Zwei grundlegende Erkenntnisse der bisherigen Analyse verbinden sich in der Beobachtung des Hundemotivs – je nachdem, ob man den poetologisch-textgenetischen oder den texthermeneutisch-diskursanalytischen Fokus darauf scharfstellt. An der Oberfläche textgenetisch betrachtet, lädt nämlich das Motiv dazu ein, nach dem epistemischen Verhältnis von materiellen und immateriellen Lesespuren zu fragen, also eigentlich die Ergebnisse einer an Lesespuren orientierten Quellenforschung in der realen Bibliothek mit denen des Close Readings der virtuellen Bibliothek zu konfrontieren.

Zunächst aus diskursiver Perspektive: Als Signifikat von Thomas Manns Hunde-Textmotiv zeigt sich ein intertextueller Anschluss an Heinrich

527 Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, S. 226.

528 Ebd., S. 241.

529 Dass Sacher-Masoch selbst die »Inszenierung [s]einer Perversion« nur in der Schrift so recht gelang, lag offenbar nicht an einem Mangel lebensweltlicher Versuche, vgl. dazu Koschorke: Leopold von Sacher-Masoch.

530 Beispielhaft Fichte: Deduction der Ehe [1796].

von Kleists Drama *Penthesilea* (1808). Dort ist deutlich vorweggenommen, was sich in Eichendorffs *Marmorbild* an die Diana-Komponente der Venusfigur anlagert, nämlich die aggressive und zerstörungslustige Seite des Triebs.<sup>531</sup> Diese steht auch in *Penthesilea* schon im Zeichen der Schutzgöttin der Amazonen, Diana eben. Während Manns Friedemann-Figur ihre Aggression wie gesehen gegen sich selbst richtet, finden der Geschlechtstrieb und seine Destruktionsgewalt in *Penthesilea* ein Ventil gegen außen. Kulisse und Anlass dafür bieten ein Krieg zwischen Amazonen und Griechen, den als Geschlechterkampf die Amazonenkönigin Penthesilea und der griechische König Achilles austragen. Die Frage, ob der Krieg dabei das Geschlechterverhältnis nur zum overtten Inhalt hat oder ob der gegenderte Kampf der beiden Figuren umgekehrt eine Allegorie des Kriegs an sich ist, kann und soll dabei gar nicht abschließend, vielleicht auch schlicht mit einem paradox bleibenden Ja beantwortet werden.

Die Pointe der Handlung ist jedenfalls eine Szene, in der Penthesilea mit ihren Hunden Jagd auf den von ihr sexuell begehrten Achilles macht, um ihn schließlich, verstandeszerrüttet und gleichsam selbst zur Hündin geworden, gemeinsam mit der Meute zu zerfleischen. Krieg wird dabei lesbar als das weiblich verkörperte, sexuierte und sexualisierte Versagen männlich-aufgeklärter Vernunft.<sup>532</sup> Dass die aktiv-aggressive Herrin der ›Hunde im (männlichen) Souterrain‹ endlich selbst zur Hündin degradiert wird, nimmt sehr genau vorweg, wie Manns Texte den individuell-geschlechtlichen Konflikt der Männerfiguren des Frühwerks und die kollektiv-politischen Konflikte des Ersten und Zweiten Weltkriegs ab- und umbilden.<sup>533</sup> ›Penthesilea‹ bleibt nicht einfach Kriegsallégorie in Kleists Drama. Sie wird in Manns einzigem Drama *Fiorenza* auch zum Begriff für die sexuelle Anfechtung seiner ›Epikuräer‹- und Asketenfiguren.<sup>534</sup> Der junge Kardinal Giovanni, als Figur ein Verwandter insbeson-

531 Vgl. Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs ›Marmorbild‹, S. 166.

532 Vgl. Elisabeth Krimmer: The Gender of Terror: War as (Im)Moral Institution in Kleist's *Hermannsschlacht* and *Penthesilea*, in: The German Quarterly 81, 2008, S. 66–85.

533 Kapitel 3.2 zeigt das im Detail. Einen grundlegenden Vergleich von Kleists Penthesilea-Figur mit Manns Mut-em-enet vgl. bei Julia Schöll: Penthesilea und Mut-em-enet. Tod und Eros bei Heinrich von Kleist und Thomas Mann, in: Buchpersonen, Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten, hg. von Gudrun Schury und Martin Götze, 2001, S. 167–185.

534 Die Konzeption von *Fiorenza* reicht auch gut zurück in die Zeit der frühen Erzählungen, vgl. Galvan: *Fiorenza*. Gedichte. Filmentwürfe. Kommentar, S. 9.

dere Johannes Friedemanns und Detlev Spinells,<sup>535</sup> erprobt darin seine Abwehrstrategie gegen die Herausforderung des eigenen Triebs am Anblick einer Freudendame des Namens »Pentesilea«.<sup>536</sup>

Aus textgenetischer Perspektive betrachtet, hätte Manns Namensquelle, die in der realen Bibliothek seines Nachlasses steht, freilich andere Optionen für die Benennung von – mit dem Wort von Manns eigener, seine aufmerksame Lektüre der Stelle bezeugender Marginalie – »Huren« geboten (Abb. 4).<sup>537</sup> Und tatsächlich scheinen aus dem dort aufgeführten Katalog »der volltönendsten antiken Namen Giulia, Lucrezia, Cassandra, Porzia, Virginia, Pentesilea etc.«<sup>538</sup> offenbar bei der Lektüre auch zunächst zwei andere das Leserinteresse geweckt zu haben: Unterstrichen sind von den sechs Namen jedenfalls nur die beiden ersten, »Giulia« und »Lucrezia«. Das braucht vielleicht auch daher nicht zu verwundern, dass der dritte schon auf die nächste Seite umgebrochen ist, welche ganz ohne Lesespur und – so ist man zu schließen versucht – womöglich ohne Aufmerksamkeit geblieben ist.

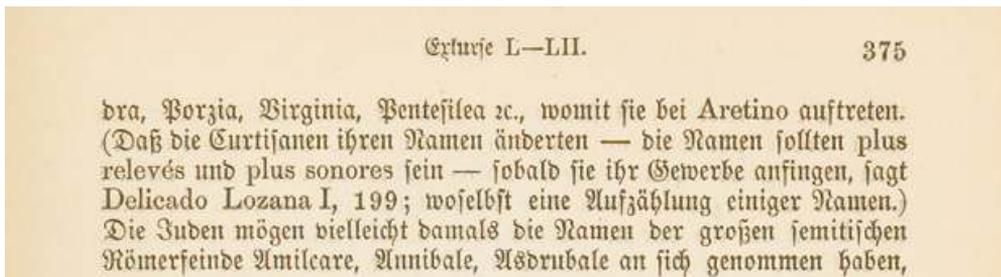
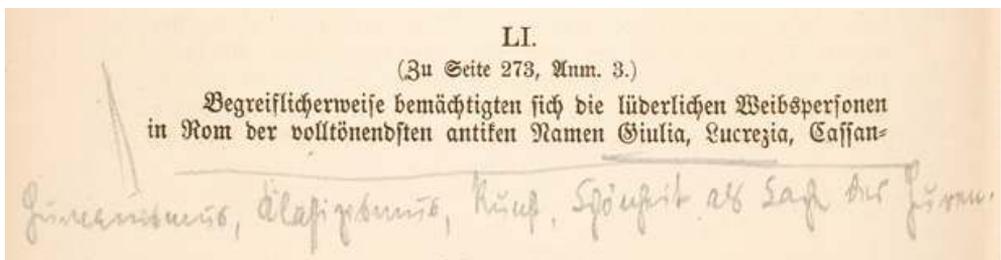


Abb. 4: Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*.  
Bd. 1, 1899, Thomas Mann 502I, S. 374 f.

535 Siehe Kardinal Giovannis Begeisterung für schöne Dinge und seinen Wunsch, »ungestört und heiter diesen schönen Dingen leben zu können« in Mann: *Fiorenza*, S. 18.

536 Ebd.

537 Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*, S. 374. Die vollständige Transkription lautet: »Humanismus, Klassizismus, Kunst, Schönheit als Sache der Huren.«

538 Ebd., S. 374 f.

Konfrontiert man die Lesespur aus rein quellenphilologisch oder textgenetisch orientierter Perspektive mit der Erwartung, durch sie »einen privilegierten Zugang zum schöpferischen Prozess zu erhalten« und die Werkgenese »quasi ad fontes« mitzuverfolgen, so muss sie irritieren.<sup>539</sup> Dem oberflächlichen Anschein der sichtbaren Lektüre mit dem Bleistift entgegen findet ja der nichtmarkierte letzte Name der Aufzählung Eingang in den Dramentext. So gewinnt er eine Bedeutsamkeit, die über die des reinen Transfernachweises aus einer Quelle hinausweist. Denn gerade die Abwesenheit einer Lesespur macht hier deutlich, dass der Name in Manns Text kaum allein aus dem Lektüredurchgang dieser einen Quelle motiviert sein kann. Es muss sich bei seiner Signifikanz um eine komplexere Bezugnahme als nur den direkten und eindimensionalen Transfer vom Quellentext ins literarische Werk handeln. Die Vermutung, der Name sei in Manns Text eingegangen, *nicht* und jedenfalls nicht *nur* weil ihn Burckhardts Band auflistet, sondern weil ihn die Königin der Amazonen trägt, liegt daher nahe. Umso näher, als Mann Heinrich von Kleist als Autor bekanntermaßen hochschätzte. Dementsprechend steht »Kleist« auch in der Münchener Bibliotheksskizze: »Eichendorf, Kleist, Romantiker«.<sup>540</sup> – Mit welchen Werken dieser Autor dort vertreten war, bleibt freilich wiederum im Gebiet der Vermutung.

Wielands Feststellung aber, dass sich die »wirklich produktive Lektüre« nur selten in Lesespuren niederschlägt und sich hypotextueller Einfluss und intertextuelles Zitat »gerade nicht materiell belegen« lassen, bewahrheitet sich in diesem kleinräumigen Beispiel uneingeschränkt.<sup>541</sup> Die positivistische Quellenforschung in der realen Bibliothek zeigt eben hypertextuelle Bezüge nicht nur auf, sondern hat anders erst recht auch das Potential, den Blick auf materiell nicht (mehr) ersichtliche Anschlüsse zu verstellen. Nicht in jedem Fall ist also die materielle Analyse der textuellen unzweifelhaft überlegen.

### ›Gerda‹ als Motivkomplex

*Das Marmorbild* und *Venus im Pelz* stellen zwar Geschlechterzuschreibungen von aktiver Subjekt- und passiver Objektposition allein schon damit in Frage, dass sie sie überhaupt zum Thema machen, doch restabilisieren beide Texte das Schema am Ende aus- und nachdrücklich. Dagegen lässt *Der kleine Herr Friedemann* seine Sub- und Perversion dieser

539 Wieland: *Border Lines*, S. 64.

540 Siehe zur Skizze 1.1.1 und 2.2.1.

541 Wieland: *Border Lines*, S. 64.

Zuschreibungen im eigenen Erzählraum stehen. Dennoch wiederholt *Der kleine Herr Friedemann* als Text genau den gleichen Performanzakt, den die beiden Vorläufer anhand einer bei beiden analogen mise-en-abyme schon ausagiert haben: Was der eine Protagonist an Marmorbildung, leistet der andere an erzieherischer Ausbildung der Venusfigur – beide Texte setzen gleichermaßen ein weiblich gegendertes Phantasma ins Werk und, indem sie das tun, einen männlich codierten Autor in die (diskursive) Welt. *Der kleine Herr Friedemann* als Bildung des ›Gerda-Komplexes‹ ist dann die Erzählung, die rückblickend auch den Namen Thomas Mann in den Autorschaftsdiskurs überhaupt einschreibt. Als erfolgreichen Künstler beglaubigen die darauf folgenden Texte ihren Schreiber jedenfalls auch aus der Perspektive der Rezeption, nachdem im *Friedemann* nebst den oft autorpsychologisch zitierten »Masken« eben gerade jene »diskreten Formen« – Motivkomplex-Komponenten – endlich gefunden sind, die im Autor-Kaleidoskop hernach immer neue Bilder ergeben.<sup>542</sup>

Wohin das führt, sei hier abschließend noch anzitiert: Ein halbes Jahrhundert nach Manns selbst sogenannt »eigentliche[m] Durchbruch in die Literatur«<sup>543</sup> – *Friedemann* – erscheint also sein Künstlerroman schlechthin, *Doktor Faustus* (1947). Derselbe Teufel, dem die Vorwegnahme von Blooms Literaturtheorie so trefflich in den Mund gelegt ist (2.I.2),<sup>544</sup> verschreibt dort Adrian Leverkühn auch gleich das Mittel, womit dieser seine ›Anxiety of Influence‹ überwinden kann. Er preist Leverkühn, der in Manns Spätwerk mittlerweile gründlich etablierten Wechselwirkung von Künstlertum und (Infektions-)Krankheit völlig gemäß, die genialisierende Wirkung einer Syphilis-Infektion an.

Was dafür in der realen Bibliothek an historischen und medizinischen Fachbüchern als Quellen, auch an Lesespuren in Nietzsches und den Biographien anderer ›großer Männer‹ zu finden ist, möchte ich hier weder aufzählen noch zur Debatte stellen.<sup>545</sup> Ebenso wenig, dass im Zusammen-

542 Brief vom 6. April 1897 an Otto Grautoff, Mann: Briefe I, S. 89; Hv. n. i. O. ›Diskret‹ bleibt hier zweideutig: In umgekehrter Reihenfolge, als attributives Adjektiv zu ›Masken‹, ließe es sich leichter auf die Bedeutung von ›unauffällig‹ oder ›verborgen bleibend‹ festlegen. So aber sind die »Formen« eben auch ›abgrenzbar‹ und ›klar unterschieden‹. Die Formulierung »Formen und Masken« erscheint als bereits stehende Wendung im Brief vom 21. Juli 1897.

543 Mann: On myself, S. 135.

544 Vgl. Reidy: »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«, S. 338 f.; siehe auch 2.I.2.

545 Siehe für die Quellenlage Wimmer: *Doktor Faustus. Kommentar*, S. 60–83.

hang dieser Quellenliteratur die nachfolgend zitierte ›bleiche Venus‹ die Syphilis selbst bezeichnet.<sup>546</sup> Doch die Bezüge aus der realen Bibliothek einmal beiseitegelassen; teuflisch angepriesen klingt die Inspirationsquelle, die Adrian dazu verhelfen soll, das geniale Spiel seiner wieder sehr nach jenem Grautoff-Brief klingenden (hier aus *Doktor Faustus* zitierten) »Formen«<sup>547</sup> zu finden, wie folgt:

[D]as Volk der Lebeschraubchen [kam] ins deutsche Land, die Geißelschwärmer, – gelt, da horchst du auf? Als ob ich von [...] den Flagellanten[] redete [...]. Ich meine aber die Flagellaten, die untersichtig Winzigen von der Sorte, die Geißeln haben, wie unsre bleiche Venus, die *spirochaeta pallida*, das ist die rechte Sorte. Hast aber recht, es klingt so traulich nach hohem Mittelalter und nach dem *Flagellum haereticorum fascinariorum*.<sup>548</sup>

Aufhorchen lassen muss die Stelle allemal, wenn auch der Teufel hier die Fährte ins Mittelalter legen will. Denn tatsächlich ist es nicht erst Adrian Leverkühns »genialisierte Poetologie«<sup>549</sup> gegen Ende von Manns schriftstellerischem Schaffen, die von der Wirkung eines wenig ausdifferenzier-ten ›Geißelschwärmers‹ inspiriert wird.

Sei es nun, dass Mann *Venus im Pelz* gelesen hatte, als er 1894 *Gefallen* schrieb; oder dass – wahrscheinlicher – die Motivik über den allgemeinen Dekaden- und Dilettantismuskurs, an dem Manns Texte und ihre Vorbilder<sup>550</sup> teilhaben, in die Erzählung gelangte, so dass Mann sie erst mit der späteren Lektüre ›wiedererkannte‹ (vgl. 1.2) und im *kleinen Herrn Friedemann* zusammen mit Textmotiven aus dem *Marmorbild* erstmals zum Motivkomplex ›Gerda‹ zusammenfügte: *Venus*-Textmotive und ihre Konnotate transportieren Manns Texte von allem Anfang an mit. Diese würden eine erweiterte Beobachtung im Kaleidoskop des 19. Jahrhunderts lohnen: Zu sondieren wäre beispielsweise, ob das Bild von Sacher-Masochs rothaariger Venusvariante (deren dienende »Negerin«<sup>551</sup> gleich inklusive) bei Édouard Manet vorgestellt ist, der 1865 im Pariser Salon mit

546 Vgl. ebd., S. 533.

547 Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, 2007 (GKFA 10.1), S. 353.

548 Ebd., S. 338.

549 Reidy: »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«, S. 340.

550 Die sind mit z. B. Panizzos Studie zu suchen bei »Nietzsches, Bourgets und Bahrs Einfluss auf das Dilettantismus-Verständnis des frühen Thomas Mann« (Panizzo: *Ästhetizismus und Demagogie*, S. 23–105).

551 Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 274.



Abb. 5: Édouard Manet, *Olympia*, 1863

*Olympia* (Abb. 5) seine skandalträchtig direkt blickende, rothaarige sowie auf die Zeitgenoss:innen starr wirkende Adaption von Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 6) präsentierte und damit einiges an Reaktion auslöste.<sup>552</sup>

Hier sollen die Bilder nur illustrieren, dass Venus, Wanda und Gerda Teil eines Diskurses sind, dessen Motivik lange vor der Entstehung von Manns Werk und weit darüber hinaus Gestalt hat. In Manns Texten markiert sie deren Partizipation an diesem Diskurs. Im Hinblick auf den zweiten Teil meiner Studie versammelt, sind es Gerdas weiße Arme, ihre gekreuzten Füße, die Ottomane, ihre statische Alterslosigkeit, ihre Vorüberfahrt im Wagen und ihre Inszenierung als Diana, die diese Konnotate mittragen.

Zusammengefasst: Manns frühe Erzählungen machen die in der Forschung schlüssig argumentierte Selbstwahrnehmung männlicher gesellschaftlicher Schwächung, die Destabilisierung der patriarchalen Geschlechterordnung und die Angst vor dem Versagen sexueller Triebkontrolle zu den Aspekten, unter denen sie die beiden Vorläufertexte wieder miteinander konfrontieren. – Die Texte bilden in drei Stufen eine zunehmende Bedrohlichkeit des Phantasmas der Frau und somit eine gegen Ende des Jahrhunderts virulenter werdende Gynophobie ab. Im *Marmorbild* ist es noch eine echte Statue, die ein Jüngling selbst belebt und zugunsten seines

552 Abgebildet ist Victorine Meurent, die Manet diverse Male und in unterschiedlichen Schattierungen rothaarig gemalt hat. Vgl. zur zeitgenössischen Wahrnehmung dieses Frauenbildnisses als starr und unbelebt Charles Bernheimer: *Manet's Olympia: The Figuration of Scandal*, in: *Poetics Today* 10, 1989, S. 255–277, hier S. 255 f.



Abb. 5: Tiziano Vecellio, *Venus von Urbino*, 1538

Eintritts in die patriarchal-christliche Ordnung überwindet. In *Venus im Pelz* erzieht sich ein Mann eine Frau zu seinem herrischen Frauenideal, das er aber letztlich zugunsten eines patriarchalen Machtverhältnisses aufgibt. Prototypisch für Manns frühe Texte erscheint dann in *Der kleine Herr Friedemann* eine überlegene Frau von ihrem ersten Auftritt an als *aktive* Bedrohung, welcher der Protagonist am Ende erliegt.

Mit zunehmendem Lebensalter der Protagonisten nimmt deren Potential ab, der Bedrohung letztlich gewachsen zu sein: vom adoleszenten Florio bis zum kleingeblienen Friede-»mann«. Die männliche Abwärtsbewegung zeigt sich auch je im sozialen Gefüge ständischer Ordnung:<sup>553</sup> Als nichts weniger denn eine Göttin muss eine Frau auftreten, die dem Adligen Florio überlegen sein soll; Severin von Kusiemskis Abenteuer mit Wanda von Dunajew spielt sich unter ständischem Gesichtspunkt zwischen Gleichgestellten ab;<sup>554</sup> in *Der kleine Herr Friedemann* begegnet der bürgerliche Johannes Friedemann der Adligen Gerda von Rinnlingen.<sup>555</sup>

553 Kontextualisierbar wäre das mit den (fehlenden) Adelsprädikaten der Autoren.

554 Hier sind die Anpassungen von der ersten zur zweiten Textversion signifikant. Die als »Wittwe aus Lwow« eingeführte Wanda von Dunajew wird konsequent in den Stand der »Fürstin aus Lwow« erhoben, ihre Überlegenheit also zu einer durch die Gesellschaftsordnung vorgegebenen umgeschrieben, vgl. Sacher-Masoch: *Venus im Pelz* (1869), S. 141, mit *Venus im Pelz* (1878), S. 15. Severin von Kusiemski bleibt indessen »Edelmann und Gutsbesitzer«, vgl. *Venus im Pelz* (1869), S. 132, mit *Venus im Pelz* (1878), S. 11.

555 Zum sozioökonomischen Hintergrund vgl. Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemann*, S. 177.

Die Beispiele zeigen also zum einen die splitterpoetologische Komposition von Manns Texten: auf Jakobsons Achse der Selektion die intertextuelle Herkunft der Textmotive, auf der Achse der Kombination die Musterhaftigkeit ihres Zusammenfallens. Zum anderen wird deutlich, was sie an diskursivem Gehalt in Manns Gesamttext transportieren: Die Signifikate der Komponenten des ›Gerda‹-Komplexes können sich großteils aus dem *Marmorbild* und dem weiteren Kontext von Eichendorffs Werk herschreiben; die Signifikanten sind mit Bildern aus *Venus im Pelz* überlagert, die sie mit einer spezifisch masochistischen Bedeutung imprägnieren, welche ihrerseits ein Resultat aus Individualisierungs- und Sexualisierungsprozessen ist.

Indem Manns frühe Erzählexte die gesellschaftlichen, ökonomischen und sexuellen Versagensängste des Künstlers und Manns in einer bürgerlichen, heteronormativen Meritokratie stets neu thematisieren und problematisieren, verdichten sie eine Jahrhundertproblematik zu einem Motivkomplex ›Gerda‹, für die der frühe und der spätere Hypotext je unter eigenen Aspekten paradigmatisch stehen können. Auf der Ebene der Werke, allen obenauf dann *Buddenbrooks*, erschreiben sie damit einem Autor seinen Platz im Regal: »Ich«, verzeichnet 1905 die Skizze der Münchener Bücherwand unter der für die Brüder Mann eigens reservierten Rubrik »Deutsche Romane«. <sup>556</sup>

Was es mit dieser deutschen Selbstidentifikation auf sich hat, wird im nächsten Kapitel zum Thema. Es ist der Frage gewidmet, wie sich die Komponenten des Motivkomplexes in *Joseph in Ägypten* in ein größeres Sinnmuster oder Narrativ fügen, das für Manns Texte ebenfalls von der ersten Publikation an zentral ist. Denn für den inneren Konflikt des Individuums ist dieses genauso anschlussfähig wie für eine in Autorschaftskonzepten des 19. Jahrhunderts entwickelte gegenseitige Repräsentation und letzliche Austauschbarkeit von (deutschem) ›Volk‹ und ›Dichter‹: das Narrativ der ›Heimsuchung‹.

556 Zu Manns Gattungs- und Repräsentationsverständnis in dieser Zeit vgl. Hartmut Steinecke: Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der »demokratischen Urform« in Deutschland, 1987, S. 180–193.

### 3 Kaleidoskopisch geschrieben – *Joseph in Ägypten*

#### 3.1 Poetologisches: Mechaniken des Auf- und Abstiegs

Text für Text lässt sich als neuer ›Fall‹ des Autor-Kaleidoskops verstehen, dessen Bestandteile in zeitlicher Reihe gesehen ihre Grundzusammensetzung und Beschaffenheit nur langsam verändern. Ein vier Jahrzehnte überbrückender Schritt zeigt im Folgenden auf jedoch vergleichsweise engem Raum, dass sich der im Frühwerk beobachtete ›Gerda‹-Komplex auf den Gesamttext gesehen entscheidend neu formiert. Rollt man in *Joseph in Ägypten* (1936) die Episode um Mut-em-enet und Joseph auf der Folie des *kleinen Herrn Friedemann* (1897) neu auf, ist zunächst zu sehen, wie *genau* und *wie* genau der jüngere Text den älteren, dessen Motivik und die damit verknüpften Diskurselemente noch einmal aufruft (3.1.1).<sup>1</sup> Während der Motivkomplex die in Kapitel 2 aufgezeigten Problematiken – im Phantasma der sozial, politisch, ökonomisch und auch sexuell dem Mann überlegenen Frau – zwar noch mitkonnotiert, entspricht jedoch Mut-em-enet dem Muster nur noch scheinbar (3.1.2). Sichtbar werden dessen Brüche, die Stellen also, wo es sich neu formiert und die Komponenten ihre Konstellation wechseln. Im Narrativ der ›Heimsuchung‹ (3.2) passiert damit eine Re-Semiotisierung der ›Gerda‹-Textmotive, die im Spätwerk erhalten bleibt.

##### 3.1.1 Mut-em-enet und Joseph als ›Gerda‹ und ›Friedemann‹

###### Erstbegegnung I: Reminiszenzen ans Frühwerk

Bekannt ist die Geschichte. Joseph, Jaakobs Lieblingssohn, wird beim Herdenhüten auf dem Feld von der eifersüchtigen Brüderschar in eine Zisterne geworfen und aus Angst vor dem Zorn des Vaters an eine zufällig

<sup>1</sup> Vgl. dagegen Manfred Dierks, der »die Mut-Episode in mehreren Bedeutungsschichten bis ins Detail dem *Tod in Venedig* nachgebildet« sieht (Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum »Tod in Venedig«, zum »Zauberberg« und zur »Joseph«-Tetralogie, 2003, S. 262). Siehe ausführlicher zum *Tod in Venedig* 3.2.

vorbeziehende Handelskarawane verkauft. Aus Kanaan gelangt er so an den Hof eines adeligen Ägypters, in Thomas Manns Fassung Petepre oder Potiphar genannt, wo er sich mit den Jahren eine Vertrauensstellung erarbeitet und das begehrlche Interesse der Ehefrau des Hausherrn, hier mit Namen Mut-em-enet, weckt. Als er sich ihr letztlich verweigert, beschuldigt sie ihn der versuchten Vergewaltigung, worauf er ins Gefängnis geworfen wird und von dort dank seiner Traumdeutungen zum Berater Pharaos aufsteigt.

Die Episode und ihre Reminszenzen beginnen bei Josephs erster Begegnung mit Mut-em-enet: »Gehört sie zu den Guten oder den Bösen? Ihr Aussehen läßt das unentschieden«<sup>2</sup> – vorerst jedenfalls noch. Die beiden Figuren treffen in *Joseph in Ägypten* genauso wie in *Der kleine Herr Friedemann* vor einer Kulisse wirtschaftlicher Aktivität<sup>3</sup> zusammen, in deren Vordergrund die soziale Überlegenheit und ökonomische Privilegierung der Frau gegenüber dem kleinen Mann<sup>4</sup> besonders wirkungsvoll zutage tritt. Von Handel und ökonomischer Wertschöpfung bleibt sie dort als adelige Frau wie hier als »Herrin«,<sup>5</sup> »Herrin schlechthin«<sup>6</sup> gar, reine Nutznießerin. Zur Erinnerung: Johannes Friedemann und Gerda von Rinnlingen treffen erstmals auf der »Hauptstraße aufeinander, an der fast ausschließlich Geschäftshäuser« liegen und wo Friedemann »um die Mittagszeit« in Begleitung des »Großkaufmann[s]« Stephens unterwegs ist.<sup>7</sup> Noch genauer befindet sich Friedemann auf dem Rückweg »von der Börse [...], wo er ein Wörtchen mitgeredet« hat.<sup>8</sup>

Auch Petepres Hof bietet am Vormittag von Josephs Ankunft dort und seinem erstem Zusammentreffen mit Mut-em-enet den Schauplatz reger Geschäftstätigkeit. Der reisende »Kaufmann«,<sup>9</sup> der ihn nach Ägypten mitgeführt hat, macht dort nebst diverser Importware auch Joseph selbst zum Handelgut. Im sozialen Gefälle steht Joseph als Sklave und bloße »Siebente Sache«<sup>10</sup> hier zwar wesentlich tiefer als der einem großbürgerlichen Milieu entstammende Friedemann. Doch ist Josephs Vater Jaakob,

2 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 851 f.

3 Vgl. Boehring: »so gut er das vermochte«, S. 247.

4 Vgl. Elsaghe: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 78; Totzke: »Mauschelnde Unternehmer und unproduktive Dandys«, S. 312.

5 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 842. Zu einer ähnlichen Position Gerda von Rinnlingens vgl. Boehring: »so gut er das vermochte«, S. 247.

6 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1045.

7 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 96.

8 Ebd.

9 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 600, *passim*.

10 Ebd., S. 822.

von Joseph neckisch »Väterchen Kaufmann« genannt, reich »an Vieh und allerlei Gut«, »ein Fürst [...] unter den Fürsten des Landes«, mit dem »bei Unterhandlungen und Kaufverträgen« »[n]icht anders als in den ausgesuchtesten und umständlichsten Formen« verkehrt wird und der »mit den Seinen als besitzender Bürger in einer der Städte« hätte leben können.<sup>11</sup> Dieser Abkunft standesgemäß frühgeübt »in kaufmännischen Berechnungen«, kalkuliert Kaufmannssohn Joseph auch für seine zweite Vaterfigur Warenpreise und Wechselkurse, womit er sich fraglos beflissener zeigt als die Bajazzo-Figuren und »Büreaudichter« des Frühwerks.<sup>12</sup> Bei seinem eigenen Verkauf redet er dann aber, formell noch einmal auf deren Niveau zurückgeholt, erst »spät und nur ganz vorübergehend«,<sup>13</sup> gleichsam Friedemanns »kleines« »Wörtchen« mit.

Als gängige Stunde von »Gerda«-Erstbegegnungen ist die Mittagszeit seit dem Frühwerk beispielreich etabliert (2.2), und »Mittag«<sup>14</sup> ist es auch in *Joseph in Ägypten* dreifach betont, als zuerst Petepre auf dem Hof einfährt und gleich darauf Mut-em-enet an Joseph vorübergetragen wird. In der historischen Couleur der Josephsgeschichte fällt es dem Hausherrn Petepre zu, die »kleine[] zweirädrige[] Karosse« und die beiden »schimmernde[n] [...] Braune[n]« mit »Zügel und Geißel« »selbst« zu führen. Die Choreographie des Textmotivs bleibt zugleich genau bestehen; den »Lenker«, der »müßig« und völlig entbehrlich dabeisteht,<sup>15</sup> darf man sich überdies im »Silberschurz«<sup>16</sup> von Potiphars Dienerschaft livriert vorstellen.

Die Bildlichkeit der mittäglichen Wagenszene ist detailgetreu gewahrt, mit dem einen gewichtigen Unterschied, dass im *Joseph* der andernorts marginalisierte Ehemann der mächtigen Frau in die Lenkerposition einrückt.<sup>17</sup> Die Dominanz dieser Position, die bei Gerda von Rinnlingen schon in der Funktionalität von »Jagdwagen« und »Peitsche« zum Ausdruck kommt, verkörpert Potiphar allerdings nur noch »ehrenhalber«.<sup>18</sup>

11 Mann: *Joseph und seine Brüder* I, S. 461, LIV–LV.

12 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 379, 818 f.; für ein Beispiel zahlreicher späterer Börsen-Gespräche vgl. ebd., S. 1152. *Der Büreaudichter* lautet ein früher Novellenplan Manns, vgl. Mann: *Notizbücher* 1–6, S. 15.

13 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 837.

14 Ebd., S. 803, 817, 869.

15 Ebd., S. 830 f.

16 Ebd., S. 932, 937 f., 977, 1314.

17 Josephs Aufmerksamkeit gilt hier jedoch weniger der Person Potiphars als den bunten Rädern seines Wagens (ebd., S. 830), die an Fortunas Rad und Josephs Eigenschaft als »Glückssohn« erinnern (vgl. Böschenstein: Eichendorff im Werk Thomas Manns, S. 48).

18 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 830.

Denn zwar führt Potiphar »Zügel und Geißel« bei der Einfahrt tatsächlich »selbst«. Aber er gibt sie dann doch noch an den »Wagenlenker« ab, worauf er lediglich »eine Art von verfeinerter Keule« »in seiner kleinen Hand« behält.<sup>19</sup> In den Worten der Erzählstimme kurz gesagt: »Potiphars Offiziers- und Kommandantentum, sinnbildlich ausgedrückt durch die verfeinerte und schwache, in die Abbildung einer Pinienfrucht auslaufende Keule in seiner kleinen Rechten, [...] [ist] eine Ehrenfiktion«.<sup>20</sup> Sein phallisches Kriegsgewehr ist zweifach abgeschwächt eben bloß »eine Art von verfeinerter Keule« und sein Wagen auch kein Jagdwagen, sondern nur noch »eine Art von Galanteriefährt«;<sup>21</sup> vorausgedeutet ist damit auf seinen Status als geschlechtliche »Null«.<sup>22</sup> – Hier nur am Rand, als Rückverweis auf das Gendering des Schreibens bei Thomas Mann (I.I.3) sei bemerkt: Die Abschwächung eines phallischen Werkzeugs zur bloßen ›Galanteriesache‹, samt einem dort damit einhergehenden Geschlechterwechsel, stammt aus dem *Zauberberg* und geht auf ein Schreibwerkzeug zurück. Clawdia Chauchats berühmter Bleistift ist »dünn und zerbrechlich, ein Galanteriesächelchen, zu ernsthafter Tätigkeit kaum zu gebrauchen. Der Bleistift von damals, der erste, war handlich-rechtschaffener gewesen.«<sup>23</sup>

Potiphars Portrait bietet zudem eine zwar aufgehübschte, immerhin »edel gebildet[e]«,<sup>24</sup> aber unverkennbare Version<sup>25</sup> »des etwa vierzig Jahre alten Rechtsanwaltes Jacoby« aus *Luischen*,<sup>26</sup> der seinerseits mit einem besonders bösen Exemplar einer ›Gerda‹-Figur in plausiblerweise kaum je vollzogener Ehe lebt.<sup>27</sup> Die Reminiszenz an den »jammervollen«<sup>28</sup> und erbarmungswürdigen Vorgänger muss den Eindruck, daß Petreprê auch im aktiv-›herrscherlichen‹ Sinn des Worts »der Herr war, der da Zügel

19 Ebd., S. 831.

20 Ebd., S. 871.

21 Ebd., S. 830; Hv. n. i. O.

22 Ebd., S. 906.

23 Mann: *Der Zauberberg*, S. 505. Eine poetologisch beschlagene Lesart der in der Forschung bislang oft lediglich festgestellten Phallussymbolik der Schreibgeräte in Manns Gesamttext gibt Bamert: *Stifte am Werk*, S. 235–240.

24 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 832.

25 Vgl. z. B. Keppler: *Das Lachen der Frauen*, S. 122.

26 Mann: *Luischen*, S. 161.

27 Vgl. Todd Kontje: *Thomas Mann's World. Empire, Race, and the Jewish Question*, 2014, S. 51. Potiphars »Eunuchentum« entstammt vermutlich keiner historischen Realität, sondern der Erfindung Thomas Manns, vgl. Elke Blumenthal: *Mut-em-enet und die ägyptischen Frauen*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 6*, 1993, S. 181–203, hier S. 183.

28 Mann: *Luischen*, S. 178.

und Geißel führte«,<sup>29</sup> weiter unterlaufen. Christian Jacobys Portrait hat gelautet:

Er war beleibt, der Rechtsanwalt, er war mehr als beleibt, er war ein wahrer Koloß von einem Manne! Seine Beine [...] erinnerten in ihrer säulenhaften Formlosigkeit an diejenigen eines Elefanten, sein von Fettpolstern gewölbter Rücken war der eines Bären, und über der ungeheuren Rundung seines Bauches war das sonderbare grüngraue Jäckchen, das er zu tragen pflegte, [...] mühsam mit einem einzigen Knopfe geschlossen [...]. Auf diesem gewaltigen Rumpf aber saß, fast ohne den Übergang eines Halses, ein verhältnismäßig kleiner Kopf mit schmalen und wässerigen Äuglein, einer kurzen, gedrungenen Nase und vor Überfülle herabhängenden Wangen, zwischen denen sich ein ganz winziger Mund mit wehmütig gesenkten Winkeln verlor. Den runden Schädel sowie die Oberlippe bedeckten spärliche und harte, hellblonde Borsten, die überall die nackte Haut hervorschimmern ließen, wie bei einem überfütterten Hunde ... Ach! es mußte aller Welt klar sein, daß die Leibesfülle des Rechtsanwalts nicht von gesunder Art war. Sein in der Länge wie in der Breite riesenhafter Körper war überfett, ohne muskulös zu sein [...].<sup>30</sup>

Ein »überaus großer und dicker Mann mit kleinem Munde«<sup>31</sup> ist Potiphar genauso, wenn auch jetzt mit »kurzer, fein gebogener« statt »kurze[r], gedrungene[r] Nase«, mit immerhin »zierlichem« statt einfach nur »ganz winzige[m] Mund«, sachlich-neutral »kurzem Haar« statt Jacobys tierhaften »Borsten«:

Der Würdenträger war vielleicht vierzig Jahre alt, oder fünfunddreißig, und wirklich von Turmesgröße – Joseph mußte an Ruben denken angesichts dieser Säulenbeine [...]; doch war diese Leibesmassigkeit ganz anderer Art als die des heldischen Bruders: sehr fett nämlich überall, besonders aber in Gegend der Brust, die doppelhügelig unter dem zarten Batiste des Obergewandes vorsprang und beim unnötig unternehmenden Absprung vom Wagen nicht wenig geschwappt hatte. Ganz klein war der Kopf, im Verhältnis zu dieser Höhe und Fülle, und edel gebildet, mit kurzem Haar, kurzer, fein gebogener Nase, zierlichem Munde, einem angenehm vorspringenden Kinn und lang bewimperten, stolz verschleiert blickenden Augen.<sup>32</sup>

29 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 830; Hv. n. i. O.

30 Mann: Luischen, S. 161 f.

31 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 830.

32 Ebd., S. 831 f.

Nach getätigtem Handel befindet sich Joseph allein auf dem Hof, »oder fast allein«,<sup>33</sup> nämlich in Gesellschaft noch des Zwergs Gottlieb und dessen Meerkatze. Allein bleibt er insofern, als Gottlieb eine Alter-Ego-Figur des Gotteslieblings Josephs ist, gekennzeichnet auch von seinem Übernamen: »Bes-em-heb« ist »der Name eines vom Auslande eingeführten komischen Zwerggottes, verbunden mit der Bezeichnung ›im Feste«, die allzu genau an Josephs selbstgewähltes Pseudonym gemahnt: »Usarsiph, der Schilfbürtige, Joseph-em-heb, [...] was nämlich sagen will: ›Joseph im Feste«.«<sup>34</sup> Zudem verkörpert Gottlieb quasi die Buckligkeit des kleinen Herrn Friedemann und das, wofür sie steht: »Bes-em-heb, Gottlieb, der *ledige Zwerg*«. <sup>35</sup> Die körperliche, im Text so genannte ›Verkürzung«, welche ihn aus der Welt der »Ausgedehnten« ausschließt, und seine Unbeweibtheit sind dafür nur erste Indizien.<sup>36</sup> Als »Alräunchen« und »Heinzel« gehört Gottlieb zu einer märchenhaften Sphäre außerhalb derjenigen des Personals der Geschichte, wie sie »sich selbst erzählt[]«. <sup>37</sup> Er verfügt über die geradezu »unwahrscheinliche[]« Fähigkeit, sein Umfeld auszuspiionieren und seine Einsichten Joseph zuzutragen, daß dieser sie »mit

33 Ebd., S. 840.

34 Vgl. ebd., S. 808, mit ebd., S. 713. Zum Fest als Verlebendigung der Wiederholung vgl. Karl Kerényi: Vom Wesen des Festes. Antike Religion und ethnologische Religionsforschung [Sonderabdruck], in: Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde 1, 1938, TMA-Signatur: 4720, S. 59–74, in Manns Nachlassbibliothek auf S. 62 mit der Marginalie »Joseph-em-heb« versehen. Zu Dûdu und Gottlieb als Es und Über-Ich Josephs siehe Fischer: Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹, S. 521. Zur Lesbarkeit der Körperbehinderung allgemein vgl. z. B. Boehringer: »so gut er das vermochte«, S. 241–143, 255 f.; Herbert Lehnert: Betrayed or Not Betrayed: A Testament?, in: A Companion to the Works of Thomas Mann, hg. von dems. und Eva Wessell, 2004, S. 297–305, hier S. 333; Lange-Kirchheim: Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung, S. 190 f.

35 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 811 f., 840; Hv. n. i. O.

36 Ebd., S. 808; vgl. 810, 829. Der Spott der Ausgedehnten kann ihn allerdings keineswegs mehr treffen, was sich bereits im Rahmen einer Rehabilitierung der ›Friedemann-Figur interpretieren lässt. Manns eigene Äußerungen zur Bedeutung der beiden Zwerge finden sich zusammengetragen bei Galvan: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns »Joseph«-Roman, S. 108.

37 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 926, 979, 1036, 1310. Vgl. Willy R. Berger: Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman »Joseph und seine Brüder«, 1971, S. 234. Zur Affinität der beiden Zwerge zum Märchenhaften vgl. Lothar Bluhm: »in Sachen Potiphars Weib«. Zu einem intertextuellen Spiel in Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*, in: »weil ich finde, daß man sich nicht ›entziehen‹ soll«. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk, hg. von dems., 2001, S. 279–292, hier S. 283.

Augen«, mit Josephs eigenen Augen also, sieht.<sup>38</sup> Mit Friedemanns »großen Augen«<sup>39</sup> blicken stellvertretend die Meerkatze und Gottlieb gleichermaßen.<sup>40</sup>

»[K]indlich-greis« erinnert das Gesicht des Zwergs auch an Friedemanns Leidensgenossen Detlev Spinell. Spinell ist ein unproduktiver *Décadent*, dessen gesellschaftliche Randständigkeit zusammen mit der Bartlosigkeit als äußeres Zeichen seines genealogischen, wirtschaftlichen und schriftstellerischen Versagens in *Tristan* noch auf eine boshafte *Pointe* gebracht ist: Der »verweste Säugling«<sup>41</sup> heißt er dort bei seinen Mitinsassen im Sanatorium. Spinells Versagen als Mann, Bürger und Künstler ist in *Joseph in Ägypten* als »vergreiste Kindlichkeit« ins Positive gewendet. Thomas Manns poetologischer Vortrag *On myself* macht daraus hernach das »reifende Leben« des erfolgreichen Künstlers, welches »das Infantile« in einer schöpferischen Weise bewahrt.<sup>42</sup> In *On myself* meint das aber nicht einfach den im besten Sinn unbürgerlich-närrischen Gottlieb, sondern explizit Joseph selbst: »wiederum eine Abwandlung des Künstlers mit seiner Problematik« und seinem »Infantilismus«.<sup>43</sup> Als außerhalb der Textlogik stehende Inkarnation der Autorinstanz kann Gottlieb seine »kleine Weisheit«<sup>44</sup> textübergreifend aus dem Frühwerk beziehen, wo sich ihm die potentielle Fatalität jeglicher »Heimsuchung« – *avant la lettre*, wie Kapitel 3.2 zeigen wird – und sexuellen »Erweckung« deutlich enthüllt.<sup>45</sup> Entsprechend eindringlich versucht er, Joseph davor zu warnen.

Friedemanns »putzige Wichtigkeit« – er war seltsamerweise ein wenig eitel –« führt Gottlieb »in einer Art Festtracht, die närrischerweise seine alltägliche zu sein« hat, seinem »komischen *Putz*« also zur Schau.<sup>46</sup> Auf dem Kopf trägt er einen »Salbkegel, der aber nicht wirklich aus schmelzendem Duftfett, sondern nur aus einem mit Wohlgeruch getränkten Filzzyylinder« besteht.<sup>47</sup> Vorlagen dafür sind in altägyptischen Darstel-

38 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 975.

39 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 89, 90, 109, 115; vgl. 103, 108.

40 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 807, 811.

41 Mann: *Tristan*, S. 328, 344.

42 Mann: *On myself*, S. 128.

43 Ebd., S. 164.

44 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 829, 911, 980, 986, 1053, 1117, 1120.

45 Ebd., S. 1170, vgl. 1128, 1131, 1181, 1272.

46 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 92; Hv. n. i. O.; Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 808, 979; Hv. n. i. O.

47 Ebd., S. 808.

lungen in der Nachlassbibliothek auch mit Lesespuren zu finden. In Ermans *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum* ist die Möglichkeit gegeben, dass es sich bei den »früher als ›Salbkegel‹ bezeichnet[en]« Gebilden in ägyptischen Darstellungen nicht um tatsächliche Fettkegel, sondern um parfümierte Perückenaufsätze gehandelt habe.<sup>48</sup> Die Gleichsetzung der dort »meist aber ziemlich spitzen« und, unterstrichen, »hohen kegelförmigen«<sup>49</sup> Gestalt dieser Aufsätze mit einem Zylinder bleibt jedoch körpergeometrisch erklärungsbedürftig. Sie ist zumindest nicht aus den spezifisch ägyptologischen Quellenbüchern der Nachlassbibliothek zu rechtfertigen, an denen sich der Text an anderen Stellen ja akribisch genau orientiert. Angesichts dieser Quellenlage ist ein Vorbild von Gottliebs ins Altägyptische übertragenem Zylinder stattdessen in Friedemanns »blankem Cylinder«<sup>50</sup> zu finden. Aus »einiger Ferne« klingt auch gerade nur anlässlich seiner Einführung als Figur Gottliebs Stimme einmal »asthmatisch«;<sup>51</sup> innerhalb des Romantexts bleibt das Motiv ganz blind. Mitlesen lässt sich aber in der (zeitlichen) Ferne von vier Jahrzehnten seit der Niederschrift des *kleinen Herrn Friedemann* das »Asthma«, an dem Friedemann »hin und wieder [...] ein wenig« leidet.<sup>52</sup>

Ein kurzer Vorgriff von dieser ersten Begegnung auf die erste Unterredung Josephs mit Mut-em-enet, welche in der erzählten Zeit erst Jahre danach stattfindet, kann an dieser Stelle die Thesen und Ergebnisse aus Kapitel 2 illustrieren. Die Unterredungssequenz versammelt beispielhaft Textmotive aus den diversen Hypotexten, die als Signifikate insbesondere die masochistischen »gender troubles« sowie die Selbstbehauptungsnot des werdenden Dichters mitführen und zum ›Gerda«-Gefüge um Mut-em-enet verdichten. Dass nämlich Gottlieb seine Warnungen immer wieder mit »Grillenstimme«, als »Grille aus dem Grase« »zirpt[]«,<sup>53</sup> fügt sich mit hintersinniger Passgenauigkeit in die Lektüre des *kleinen Herrn Friede-*

48 Erman: *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, S. 259.

49 Ebd. Vgl. den Kommentar der Quelle, nicht aber des ›Zylinders‹ bei Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder II. Kommentar*, S. 1054 f.

50 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 92; zu den Zylindern Johannes Friedemanns, Tobias Mindernickels und Lobgott Piepsams sowie allgemeiner der Eitelkeit der »Männerchen« im Frühwerk vgl. Elsaghe: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 65 f.

51 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 808.

52 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 93.

53 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 808, 828; vgl. III7; ebd., S. 809, 1222, 1314; vgl. 809, 837, III8, 1224, 1303.

*mann* auf der Grundlage von Eichendorffs *Marmorbild* (2.2.2). Hier knapp wiederholt: Der Garten der von Rinnlings, in gut Eichendorff'scher Manier mondbeschieden, von Blütenduft durchweht und mit Springbrunnen ausgestattet, ist aus dem *Marmorbild* »teufelisch« befrachtet.<sup>54</sup> Doch wo den jungen Florio in der Stunde seiner ärgsten Prüfung durch die fatale Verführerin noch ein »altes frommes Lied«<sup>55</sup> auf den rechten Pfad zurückholt, vernimmt Friedemann bei seinem tödlich ausgehenden letzten Stelldichein mit Gerda von Rinnlingen buchstäblich nur das dreifach genannte »[Z]irp[.]en« der »Grillen [...] in dem Grase«.<sup>56</sup>

Im Kontext der Josephsgeschichte ist der Garten selbstredend aus dem Alten Testament vorbelastet. Bei Eichendorff als das vorcodiert, was Christian Baier das »Gebiet der Sexualität« nennt;<sup>57</sup> und wie bei Eichendorff Florios Rettung ist am Ende auch Josephs Widerstand gegen die sexuelle Versuchung Resultat einer göttlichen Intervention oder ihrer psychologisierten Form, im Kapitel *Das Antlitz des Vaters*.<sup>58</sup> Im *Joseph-Roman* lässt der Garten sich aber, wie Reidy gezeigt hat, auch raumsemantisch als Heimat des Dichters und Ort der Kultur verzeichnen.<sup>59</sup> – Nicht umsonst entwickelt sich schon Florio erst aus der bestandenen Konfrontation mit der verführerischen ›Frau im Garten‹ zum ordentlichen Mann, Ehemann und Dichter (2.2.2). Im *kleinen Herrn Friedemann* ist der Gartenkulisse zusammen mit *Venus im Pelz* wie gesehen auch ein Text des ›Dichturfürsten«<sup>60</sup> und Kulturrepräsentanten Goethe hinterlegt (2.2.3): Die Reminiszenz des Parks, worin Wanda von Dunajew und Severin von Kusiemski sich zuerst näherkommen, an *Lilis Park* ist in *Venus im Pelz* als solche explizit ausgewiesen. An *Lilis Park* gemahnt nun auch Petrepre als Wiedergänger Christian Jacobys.

54 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 116; Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 79.

55 Ebd., S. 70.

56 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 116–119.

57 Christian Baier: Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen. Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen *Lotte in Weimar*, *Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus*, 2011, S. 359 f.

58 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1310–1312. Zum »psychologisierte[n] Gottesbegriff des Josephsromans« vgl. Clerico: *Welt – Ich – Sprache*, S. 187.

59 Vgl. Reidy: *Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk*, S. 196–227.

60 Das Zitat siehe bei Theilhaber: *Goethe*, S. 59; im Zusammenhang mit dem Postulat von Goethes Androgynie siehe 2.1.2. Zur von Goethe ausgehenden Prägung des Begriffs und dessen Aneignung bei Thomas Mann vgl. Lämmert: *Der Dichturfürst*.

Die »Tiere des Gartens« sind in *Joseph in Ägypten* bündig nach Johannes Friedemanns Todesursachen benannt: »Scham, Schuld und Spottgelächter«. <sup>61</sup> Und zwar nicht gerade in der roten Villa von Rinnlingen, aber in einem »Garten«, so gelesen dem »Garten der Sünde«, wird Mut-em-enet Joseph zum ersten Mal persönlich gegenüberreten. <sup>62</sup> Am »Teich«, auf dem »roten Sand des Wandelganges« und wo die Menschen »Göttern und Grabfiguren« ähnlichsehen, erscheint sie im »weiße[n]« Mantel; zur »Elfenbeinblässe« ihres Gesichts trägt sie ein Kleid, das »ihre gepflegten und gleichsam gemeißelten Arme ganz freiließ«. <sup>63</sup>

### Erstbegegnung II: ›Gerda‹ als literarische Arabeske

Josephs erste Begegnung mit Mut-em-enet findet nach der Aktualisierung zahlreicher Frühwerkremiszenzen narrativ wirkungsvoll ausgestellt ganz am Ende des dritten Hauptstücks statt. Wichtig genug ist sie, dass aber im vierten Hauptstück noch eine zweite, detailliertere Schilderung folgt. Und in der Tat lohnt sich ein zweiter genauer Blick, nachfolgend freilich auf beide Textstellen.

Zu zweit wie Friedemann und Großkaufmann Stephens stehen Joseph und Gottlieb noch inmitten der Handelszone, als Mut-em-enet heranschwebt,

mit gekreuzten Füßen hingelehnt in den Kissen einer Art von vergolddeter Stuhlbahre, [...] eine Dame Ägyptens, hoch gepflegt, blitzenden Schmuck in den Pudellocken, Gold auf dem Halse, beringt die Finger und Lilienarme, deren einen sie – es war ein sehr weißer und wonniger Arm – zur Seite der Trage lässig herniederhängen ließ[.]<sup>64</sup>

Die wonnige Weiße von Mut-em-enets Arm bedarf an dieser Stelle eigentlich keines Kommentars mehr – den »Betrachter«, »der die Geschichte kennt in allen ihren Stunden« und Umdrehungen, muss »der vom Lager hängende Lilienarm« sogleich »bedenklich stimmen«. <sup>65</sup> Was die Erzählstimme von Bedenklichkeit sagt, spielt oberflächlich natürlich auf die biblische Überlieferung der Josephsgeschichte an, aus der ein auch bloß rudimentär bibelbelesener ›Betrachter‹ die verhängnisvollen Folgen der Begegnung Josephs mit Potiphars Frau kennen muss. Sie verweist

61 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 1094.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 1132–1136.

64 Ebd., S. 841.

65 Ebd., S. 852.

damit zugleich geradewegs zurück durch das Korpus von Manns Gesamttext, an dessen chronologische Anfänge. Dass Mut-em-enets Arm hier den Motivcharakter aus früheren Texten erhält, ist der Forschung denn auch nicht entgangen.<sup>66</sup>

Überdies ist die »Stuhlbahre« von Interesse, die in der Handschrift zuerst einfach als »blumenbekränzte[r] Tragestuhl« stand.<sup>67</sup> Noch auf demselben Blatt des Manuskripts ist die Szene neugeschrieben und Mut-em-enets Fortbewegungsmittel jetzt zwar nicht direkt ein »Jagdwagen«, wohl aber mit »rachenoffene[n] Tierköpfe[n]« geschmückt.<sup>68</sup> Und wie den Schreiber der Handschrift scheint der ehemalige Tragestuhl auch intradiegetisch die Erzählstimme ins beschreibungstechnische Stocken zu bringen. Warum, wo doch die Terminologie an anderer Stelle mit dem Begriff der Sänfte verfügbar wäre, ist er jetzt als »eine[] Art« von »Stuhlbahre« nur umschrieben?<sup>69</sup> – Zunächst steht die ›Bahre‹ vielleicht im Kontext von Mut-em-enets Zugehörigkeit zur Unterwelt, als die Joseph das Land Ägypten versteht. Möglicherweise gibt aber gerade die Doppelfunktion der Stuhl-Bahre als Sitz- und auch Liegemöbel den Ausschlag. Denn der medizinische Kontext, den das Wort zumindest in seiner zweiten Hälfte aufruft, ist über den »Triumphstuhl« anschlussfähig, der im *Zauberberg* für Clawdia Chauchat gegenüber Hans Castorp als Sitz- oder eben Liegegelegenheit dient.<sup>70</sup> Diese hat sicherlich die allgemeine »Prunk[]«-Funktion<sup>71</sup> mit Mut-em-enets vergoldeter Stuhlbahre gemein. Als Quelle des Triumphstuhls argumentiert Reidy jedoch überzeugend einen medizinischen Aufsatz,<sup>72</sup> der die »bequem *halbliegende*[] Stellung« von Ver-

66 Vgl. Fischer: Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹, S. 534 f. Liest man den Arm darüber hinaus als Bestandteil eines ›Gerda«-Motivgefüges in einem weiteren Kontext, ergibt sich hier bereits eine gegenderte Irritation der nur oberflächlich glatten Kontinuen Mann'scher Motivik. Denn die Not der ›Heimsuchung‹, auf welche die Erzählstimme an dieser Stelle schon vorausdeutet, teilt Mut-em-enet ja gerade nicht mit Gerda von Rinnlingen, sondern mit deren Komplementärfigur Johannes Friedemann. Siehe dazu Kapitel 3.2.

67 Materialien TMA: A-I-Mp XI I grün, Blatt 1056.

68 Ebd.; Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 841. Das Zitat der Jagd selber, will man den ›Gerda«-Auftritt als auf Potiphar und Mut-em-enet aufgeteilt begreifen, übernimmt der voranfahrende Ehegemahl (vgl. ebd., S. 832).

69 Vgl. z. B. ebd., S. 973, 1042, 1259, 1314. Der Begriff der Stuhlbahre ist weiter oben ohne die bedingende Einschränkung bereits als Synonym der Sänfte eingeführt (ebd., S. 798).

70 Mann: Der Zauberberg, S. 507.

71 Michael Neumann: Der Zauberberg. Kommentar, 2002 (GKFA 5.2), S. 245.

72 Reidy: Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk, S. 181–184.

suchspersonen einer klinischen Studie »auf einem sog. ›Triumphstuhl‹« spezifiziert.<sup>73</sup>

Die halbliegende oder ›lehrende‹ Körperhaltung auf einer Sitz- und Liegegelegenheit, gerne mit überkreuz gestellten Füßen,<sup>74</sup> ist wie gesehen eine zentrale Komponente des ›Gerda-Komplexes (2.2.3): Gerda von Rinnlingen sitzt, »ein wenig in das gelbseidene Kissen zurückgelehnt, einen Fuß über den anderen gestellt«, »auf der Ottomane«; in *Luischen* »lehnt[]« Amra Jacoby, »einen Fuß leicht über den anderen gestellt, in den Kissen der Ottomane« – um hier bloß an zwei besonders prominente Beispiele dieses Möbelstücks als notorisches ›Gerda-Textmotiv zu erinnern:<sup>75</sup> Mut-em-enet, »mit gekreuzten Füßen hingelehnt in den Kissen einer Art von vergoldeter Stuhlbahre«, ist unschwer in demselben Paradigma zu verorten.

Diese Bildlichkeit ist eine Rekurrenz auch auf die Orientalisierung ihrer norddeutschen Vorgängerinnen, die sich wie die Ottomane an *Venus im Pelz* zurückbinden ließe.<sup>76</sup> Zimmerpalmen bestimmen die Ausstattung der Salons sowohl der »exotischen« »Sultanin«<sup>77</sup> Amra Jacoby als auch Gerda von Rinnlingens. Die »Palmbäume[]«,<sup>78</sup> unter denen Mut-em-enet und Joseph zusammentreffen, gewinnen hier freilich dem geographischen Romansetting geschuldet an Plausibilität und lassen nicht mehr auf eine charakteristische innenarchitektonische Vorliebe der Herrin rückschließen. Im Ruch der Orientalisierung steht sie damit zwar nicht mehr zwangsläufig, doch gelangt in ihrer Geschichte eine »holde[] und klassische[] Lebens-Grundfigur« als »vertrackte und lebensgefährliche Arabeske!« zur Ausfiguration.<sup>79</sup> Damit ist ihr einerseits allein über die Etymologie der »Arabeske« die Orientalisierung wörtlich wieder mit-

73 A. Jaquet, R. Stähelin: Aus dem Laboratorium der medicinischen Klinik zu Basel. Stoffwechselfersuch im Hochgebirge, in: Archiv für experimentelle Pathologie und Pharmakologie 46, 1901, S. 274–312, hier S. 297; Hv. n. i. O. Freundlicher Hinweis von Julian Reidy, Zürich, vom 26. November 2016.

74 Vgl. Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 841. Für eine mögliche Lesart der gekreuzten Füße siehe Lange-Kirchheim: Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung, S. 196.

75 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 115 f.; Mann: Luischen, S. 168; vgl. zur Verwandtschaft der beiden Szenen auch Rudloff: Pelzdamen, S. 49, 64. Zur Ottomane als Zimmerausstattung vgl. Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1163.

76 Zur Orientalisierung vgl. Elsäghe: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 78; ders.: Die kleinen Herren Friedemann, S. 165.

77 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 106; Mann: Luischen, S. 168, 160.

78 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 804.

79 Ebd., S. 855.

eingeschrieben, die auch auf der Grundlage von Johann Jakob Bachofens Kulturtheorie lesbar wäre (vgl. zu Bachofen 3.3.2).

Andererseits sind ›Ornament‹ und ›Arabeske‹ beliebte Stilmittel des literarischen Ästhetizismus um 1900, den sinnigerweise damals schon *Tristan* mit Detlev Spinells Vorliebe für »schön!«-en Krempel und cathedral-förmige Druckbuchstaben auf die Schippe genommen hat.<sup>80</sup> Die romantische Gattungstheorie, wo der Begriff bereits auf die Literatur übertragen auftaucht,<sup>81</sup> benötigt hier keine detailliertere Aufmerksamkeit, doch eröffnet in deren Erbe das stilistische Programm des Ästhetizismus eine weitere poetologische Perspektive auf ›Gerda‹.<sup>82</sup> Stilmerkmal der Arabeske ist gerade ihre Rekurrenz, die »Ausbildung rückläufiger Figuren«, welche »die ehemalige Geschlossenheit der Werkform« aufbricht.<sup>83</sup> Dabei beruht sie aber nicht auf einer reinen Wiederholung von Motiven, sondern, so Annette Simonis,

die arabeske Lineatur arbeitet mit der einfachen Technik des Symmetriebruchs, der indessen auf eine anfängliche Symmetrie hin transparent bleibt. Ornamentstrukturen beruhen bekanntlich auf Rückgriffen und Vorgriffen und gewährleisten dadurch die fortlaufende Verknüpfung der einzelnen Formkomponenten[.]<sup>84</sup>

Die Erzählstimme im *Joseph*-Roman spricht zwar nur vom »Rahel-Gedanken und -Vorbild«, dessen Lieblichkeit sich zur gefährlichen Arabeske verzerre, doch passiert damit etwas, was darüber und auch über die *Joseph*-Tetralogie weit hinausreicht. Dem Motivkomplex um die proto-

80 Mann: *Tristan*, S. 328.

81 Günter Oesterle: Arabeske, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1: Absenz – Darstellung*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius und Dieter Schlenstedt, 2000, S. 272–286, hier S. 277–282.

82 Zur Arabeske im Sinn ornamentalen Schreibens im literarischen Ästhetizismus des beginnenden 20. Jahrhunderts vgl. Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, 2000, S. 85 f.: »Die genaue Referenz des literarischen Ausdrucks wird in dem Maße unscharf, in dem sie in der Vorstellung des Lesers durch die sich unweigerlich einstellenden Konnotationen wie von arabesken Verschnörkelungen überlagert wird und eine unabsehbare Eigendynamik entfaltet, die sogar dem ursprünglichen Textsinn völlig fremde, entlegene Assoziationen hervorrufen kann.« Es stellt sich die Frage, was in diesem Zusammenhang mit dem ›ursprünglichen Textsinn‹ gemeint ist. Davon abgesehen bringt die Arabeske hier aber Mut-em-enets Ausfiguration des Motivkomplexes auf einen weiteren Begriff.

83 Ebd., S. 98 f.

84 Ebd., S. 104.

typisch gefährliche Frau, so die These des nächsten Kapitels (3.1.2), kommt in seiner arabesken Formation um Mut-em-enet die Bedrohlichkeit nämlich abhandeln. Der von der Erzählstimme scheinbar nur so hingeworfene Begriff hat es also in sich:<sup>85</sup> Er bringt die Spiegelung und gleichzeitige Umkonnotation einer auf Romantextebene »Lebens-Grundfigur«, auf Seite des Autors eines »Grund-Motiv[s]«<sup>86</sup> und auf Gesamttextebene eines Motivkomplexes zum Ausdruck.

Das arabeske Muster des Symmetriebruchs zeigen *Der kleine Herr Friedemann* und *Joseph in Ägypten* in den jeweiligen Erstbegegnungen deutlich: Mit »außerordentlich ehrerbietig[em]« Gruß quittieren Friedemann und Großkaufmann Stephens die Vorbeifahrt respektive Joseph und Gottlieb das Vorüberschweben der erhöhten Dame: Friedemann perspektivisch zusätzlich verkleinert neben dem *Großkaufmann*; Joseph selbst kaufmännisch vergrößert neben dem Zwerg. Wo es für Friedemann gemäß den gesellschaftlichen Gepflogenheiten einer Hansestadt des ausgehenden 19. Jahrhunderts für diese Ehrerbietung ausreicht, »seinen Hut« zu »lüfte[n]«, »wobei er Frau von Rinnlingen groß und aufmerksam ans[ieht]«,<sup>87</sup> wirft sich Joseph nach Gottliebs Beispiel »aufs Angesicht«. <sup>88</sup> Die Meerkatze übernimmt dabei mit »erweiterten Augen« das Aufschauen zu Mut-em-enet, »wohin zu blicken« aber »auch Joseph sich nicht nehmen ließ.«<sup>89</sup>

Dass dieses ägyptische Zusammentreffen der überlegenen Frau mit dem »kleinen« Mann schließlich einen ganz anderen Ausgang als im Vorgängertext nehmen soll, kündigt sich derweil bereits an: Joseph hält sich

85 Das Wort fällt in der ganzen Tetralogie zweimal, die zweite Stelle ist die hier besprochene. Die erste befindet sich im ersten Band, *Die Geschichten Jaakobs*, wo der abstoßende Charakter Esaus schon vom Kindesalter an – das »Körperliche« ebenso betreffend wie das »Geistig-Sittliche« – beschrieben ist: »Rothaarig war er sofort gewesen über den ganzen Leib«, im Gesicht die »Brauen zu einer greulichen Arabeske verzog[en]« (Mann: *Joseph und seine Brüder I*, S. 153 f.).

86 Mann: *On myself*, S. 135. Inwiefern es sich beim »Grund-Motiv« um die Mann'sche »Heimsuchung« handelt, wird in Kapitel 3.2 zum Thema.

87 Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 97. Zur Selbst-»Erniedrigung« des Hutlüftens vgl. Elsäge: *Konzeptionen von Männlichkeit*, S. 75. Zum Zylinder als Attribut und Symbol von »hegemonic masculinity« vgl. Boehringer: »so gut er das vermochte«, S. 245.

88 Die Geste ist wichtig genug, um die Kapitelüberschrift *Joseph wird zum andern Mal verkauft und wirft sich aufs Angesicht* zu liefern (Mann: *Joseph und seine Brüder II*, 834, 841).

89 Ebd., S. 841.

»in der Erniedrigung« explizit »die Stirne frei«.90 Er begegnet Mut-em-enet also nicht nur trotz seines Kniefalls gleichsam erhobenen Hauptes, sondern relativ unbetroffen, was wohlgemerkt in der *ersten* Schilderung der Szene, die sich so detailgetreu an Gerda von Rinnlingens Vorüberfahrt an Friedemann orientiert, noch ausgespart bleibt. Die beiden letzten Absätze des dritten Hauptstücks, bevor die Erzählstimme sich zu Beginn des vierten zunächst in ausführlichen Berechnungen der Dauer von Josephs Aufenthalt an Potiphars Hof ergeht, lesen sich zur Gänze wie folgt:

Ein Zug ging vom Frauenhause schräg über den Hof gegen das Herrenhaus: fünf Diener in Schurzen und knappen Leinenkappen voran, fünf Dienerinnen mit offenem Haar hinterdrein, aber inmitten über ihnen, auf den nackten Schultern nubischer Knechte schwebend, mit gekreuzten Füßen hingelehnt in den Kissen einer Art von vergoldeter Stuhlbahre, die rachenoffene Tierköpfe schmückten, eine Dame Ägyptens, hoch gepflegt, blitzenden Schmuck in den Pudellocken, Gold auf dem Halse, beringt die Finger und Lilienarme, deren einen sie – es war ein sehr weißer und wonniger Arm – zur Seite der Trage lässig herniederhängen ließ, – und Joseph sah unter dem Geschmeidekranz ihres Hauptes ihr persönlich-besonderes, dem Modesiegel zum Trotze ganz einmaliges und vereinzeltes Profil mit den kosmetisch gegen die Schläfen verlängerten Augen, der eingedrückten Nase, den schattigen Gruben der Wangen, dem zugleich schmalen und weichen, zwischen vertieften Winkeln sich schlängelnden Munde.

Das war Mut-em-enet, des Hauses Herrin, die sich zur Mahlzeit begab, Petepre's Ehegemahl, eine verhängnisvolle Person.<sup>91</sup>

Rund zehn Druckseiten ins vierte Hauptstück hinein, auf denen Mut-em-enets verhängnisbedeutender Ersteindruck auf das Lesepublikum ungedämpft bleibt, hebt die Erzählstimme dann zur zweiten Schilderung der Szene an. Erzähltechnisch entspricht das dem bereits beobachteten Muster (2.2.3) der Doppelungspaare aus dem Frühwerk, wo jeweils eine positiv und eine negativ gefärbte Variante derselben ›story‹ erzählt wird. Erst in der Reprise gibt die Erzählstimme preis, dass die hohe Frau in Joseph »keine anderen Empfindungen erregte als die einer stark mit kritischer Ablehnung versetzten Ehrfurcht und keinen anderen Gedanken als etwa: ›Holla! Das muß die Herrin sein!‹«<sup>92</sup> Damit weicht nun Josephs Reaktion

90 Ebd.

91 Ebd., S. 84f.

92 Ebd., S. 85f.

entschieden und entscheidend von derjenigen Friedemanns ab, den die erste flüchtige Begegnung tief erschüttert.

Gerda von Rinnlingen erwidert den Gruß in ihrer gelangweilten Überheblichkeit immerhin mit einem allgemeinen Kopfnicken, fährt aber über sie hinwegblickend an den beiden Männern vorbei, »indem sie rechts und links die Häuser und Schaufenster betrachtet[].«<sup>93</sup> Auch Mut-em-enet wendet »im Vorüberschweben einen Augenblick den geschmückten Kopf nach der Seite der Anbetenden. Sie sah sie und sah sie nicht – ein so mattes und blindes Drüberhinblicken war das.«<sup>94</sup> Joseph findet dabei Gelegenheit, sich – anders als zuvor von Potiphar, der dazu von seinem Wagen erst abzusteigen hat – ein ähnlich detailliertes Bild ihres Äußeren zu machen wie Friedemann von Gerda.<sup>95</sup> Von der signifikanten Weiße ihrer Hautfarbe abgesehen gleichen sich die beiden Frauenfiguren optisch zwar wenig, doch ist in der ägyptischen Übersetzung ihrer Physiognomie Gerda von Rinnlingens »kurze[] [...] Nase« mit dem »kleine[n] Sattel von Sommersprossen« immerhin zu Mut-em-enets »eingedrückte[r]«, wortmaterialtreuer »Sattelnase« geworden.<sup>96</sup>

Eine alternative Herleitung ihrer Gesichtsbildung gibt der Stellenkommentar der *GKFA*, der sich hier als Beispiel dafür heranziehen lässt, dass der Blick ins erhaltene Quellenmaterial der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht die intertextuelle Analyse und die Suche nach immateriellen Lesespuren ersparen kann. Seiner Funktion gemäß knapp gehalten, erwähnt der Kommentar den medizinischen Terminus der »Sattelnase« nicht, deren Charakteristikum ein eingesenkter Nasenrücken ist, führt aber stattdessen die »schmale[n] [...] Nasenflügel« auf »Darstellungen von Frauenstatuen aus der 18. Dynastie« als Vorlagen für Mut-em-enets Äußeres an,<sup>97</sup> mit ausdrücklichem Hinweis auf zwei Abbildungen (154 und 155) in einem Band der Nachlassbibliothek: J. H. Breasted, *Geschichte Aegyptens. Mit einem Bilderanhang: die ägyptische*

93 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 97.

94 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 852. Vgl. die träge Mattheit der Frau auf der Ottomane auch in Mann: Der Wille zum Glück, S. 55 f.

95 Zur den Realismus der Szene verletzenden Detaillierung der Schilderung siehe 2.2.2.

96 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 97; Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 842, 1049, 1135. Vielleicht mag im lexikalischen Feld der »Sattelnase« entfernt sogar noch Gerda von Rinnlingens Berittenheit anklingen, vgl. Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 95.

97 Assmann, Borchmeyer, Stachorski: Joseph und seine Brüder II. Kommentar, S. 1071 f.; Hv. n. i. O.

*Kunst*.<sup>98</sup> Ausgerechnet die Abbildungen in dieser Publikation jedoch dürften allein aufgrund des Erscheinungsjahrs als Muster für Mut-em-enet kaum in Frage kommen, wenn auch insbesondere Abbildung 155 (hier Abb. 7) eine anschauliche Illustration dessen gibt, was man sich allenfalls unter Mut-em-enets »Schattenwangen« vorzustellen hat.<sup>99</sup>

Zwar hat Mann nach Ausweis eines Briefs an Emil Gratzl schon 1928 eine Ausgabe von »J. H. Breasted, Geschichte Ägyptens« aus der Bayerischen Staatsbibliothek entliehen.<sup>100</sup> Doch erst in der »Große[n] illustrierte[n] Phaidon-Ausgabe« ist der deutschen Übersetzung jener umfangreiche Bilderanhang angefügt, der die beiden Darstellungen enthält.<sup>101</sup> Erschienen ist sie 1936, als der Text von *Joseph in Ägypten* (schon fast) und die Beschreibungen von Mut-em-enets Äußere(m) (längst) abgeschlossen waren.

Dass die Figur auf der erwähnten Abbildung 155 ein Flagellum in der Hand hält, scheint im Zusammenhang mit Sacher-Masoch ein weiteres sinniges Detail und illustriert wie die Deutung der Schattenwangen den Anachronismus des nachträglichen »Wiedererkennens« (I.2.2) in der Bibliothek, der hier nicht so sehr Mann als der Forschung – meinen Beitrag eingeschlossen – unterläuft. Im Nachlassband von 1936 jedenfalls ist das Bild ohne Lesespur geblieben. Über die »Sattelnase« dagegen kann man in der



Abb. 7: J. H. Breasted, *Geschichte Aegyptens*, 1936, Thomas Mann 2402, Abbildung 155

98 J. H. Breasted: *Geschichte Aegyptens*. Mit einem Bilderanhang: die ägyptische Kunst, übers. v. Hermann Ranke-Heidelberg, 1936, TMA-Signatur: 2402, Abb. 154 und 155.

99 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1065, 1135.

100 Brief vom 20. Januar 1928 an Emil Gratzl, Mann: *Briefe III*, S. 336. In der Bayerischen Staatsbibliothek steht heute noch die in Berlin bei Curtius erschienene deutsche Ausgabe von 1910, die Mann vermutlich benutzt hat; vgl. Fischer: *Handbuch zu Thomas Manns »Josephsromanen«*, S. 38.

101 Vgl. das Nachwort von Hermann Ranke (Breasted: *Geschichte Aegyptens*, S. 351–366).

rechtzeitig in den 1920er-Jahren erschienenen medizinischen Fachliteratur der Nachlassbibliothek nachlesen, dass sie als Anzeichen einer fortgeschrittenen oder »angeborenen Syphilis« gelte, womit sie zusätzlich in den Kontext morbiden Künstlertums, nämlich des *Doktor Faustus* und damit (neben Nietzsches) auch wieder Goethes gehört.<sup>102</sup>

Fragmentarischer als die Sattelnase gelangt wohl das Bild von Mut-em-enets »goldbestäubten Pudellocken« in den Text, die explizit »ihr eigen Haar« und keine der nach Ausweis von Manns Quellenliteratur in ägyptischen Adelskreisen üblichen Perücken sind.<sup>103</sup> Die einschlägigen Stellen immerhin zweier Hypotexte sind bereits zitiert (2.2.3), Wanda von Dunajews Haar-»Puder« und der zur dämonischen Mittagsstunde tanzende »Staub« über Gerda von Rinningens Frisur: »[G]ern mit Blau- oder Goldpuder bestäubt[]« trägt auch Mut-em-enet ihr eigenes Haar.<sup>104</sup>

Dazu gelangt in Mut-em-enets Merkmalsset noch eine neue Reminiscenz an den »Dichturfürsten« und deutschen »Nationalschriftsteller«; Mann setzte sich während der Arbeit an *Joseph in Ägypten* intensiviert mit Goethe auseinander, die entsprechenden Spuren der faustischen Walpurgisnacht in Mut-em-enets Bemühungen um einen Liebeszauber sind bekannt.<sup>105</sup> Wenn nun also eines der wenigen stehenden Attribute Mut-em-enets ihre »Pudellocken« sind, dann hat vielleicht auch hier Goethes »dämonische« Seite Anteil an des so sprichwörtlich gewordenen »Pudels Kern«. <sup>106</sup> Mit

102 Vgl. z. B. A. Buschke, M. Gumpert: Geschlechtskrankheiten bei Kindern, 1926, TMA-Signatur: 4999 C, S. 13, 17, 99.

103 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 939; vgl. z. B. die Unterstreichung in A. M. Blackman: Das hundert-torige Theben. Hinter den Pylonen der Pharaonen, 1926, TMA-Signatur: 2409, S. 23: »Große Perücken wurden nämlich von beiden Geschlechtern in Theben getragen«, wobei Frauen oft »eine vollerblühte Lotosblüte« in den »Locken ihrer Perücke« tragen; vgl. auch die Schilderung eines Gastmahls bei Erman, mit An- und Unterstreichungen und der Marginalie »Fest« versehen, wo die Aufmerksamkeit »besonders des weiblichen Teils der Gesellschaft« vom »Putz« der »schwarzen Locken ihrer Perücken« in Anspruch genommen ist (Erman: Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum, S. 287); vgl. auch Wiedemann: Das alte Ägypten, S. 372.

104 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1046; Hv. n. i. O.; vgl. auch S. 1207.

105 In den Jahren 1932 und 1933 entstehen gleich drei Essays über Goethe. Im August 1936 schließt Mann den dritten *Joseph*-Band ab, im November beginnt er bereits mit der Niederschrift von *Lotte in Weimar*. Schon 1935 aber befasst er sich nach Ausweis diverser Tagebucheinträge intensiver mit dem *Lotte*-Stoff (Marx: Lotte in Weimar (1939), S. 59). Zur Walpurgisnacht vgl. z. B. Bluhm: »in Sachen Potiphars Weib«, S. 398.

106 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 841, 1203; vgl. 939; zu Goethes »Dämonie« vgl. Elsaghe: Einleitung, S. 22. Vgl. zur Teufelsassoziation z. B. auch eine

»Gold- und Silberpuder bestäubt[]« trägt sie ihre Frisur auch wieder gelegentlich des schlimmen Antrags (siehe 3.3.1), den sie Joseph mit zerbissener Zunge macht, so dass der »Dämon« aus ihr sprechen kann, von dem sie »offenkundig besessen« ist.<sup>107</sup>

### 3.1.2 Symmetriebruch: ›Gerda‹ und ›Friedemann‹

#### Mann und Frau

Der Motivkomplex erscheint damit um Mut-em-enet bereits von Beginn an unter anderen Vorzeichen als um Gerda von Rinnlingen. Und je weiter man dem Romantext folgt, desto deutlicher wird, dass die Gemeinsamkeiten der beiden Inzenierungen bei Mut-em-enet gerade die Sturzhöhe der mächtigen Frau vermessen, die im Handlungsverlauf immer tiefer fallen wird. Dementsprechend möchte ich das Arrangement um Mut-em-enet und Joseph auch aus der Perspektive der Differenz zur Vorlage lesen, Mut-em-enet also nicht wie die Erzählstimme im Roman als unglückliche Reprise Rahels, sondern die um sie vereinten Textmotive als Arabeske ›Gerdas‹ verstehen.

Wie gesehen muss Mut-em-enet ihren mächtigen Erstauftritt zur Hälfte, zur ersten Hälfte sogar, an ihren Gatten abtreten. Dieser gibt gegenüber seinem Vorläufer Christian Jacoby schon aufgrund der Mehrdimensionalität seiner Charakterzeichnung eine aufgewertete Figur ab; weiter sind, so ebenfalls bereits angemerkt, auch Jacobys Körpermerkmale bei ihm wesentlich freundlicher skizziert. Petep<sup>r</sup>ê bietet überdies, zu Jacoby genau invers, seiner Frau offenbar besonders viel Anlass, sich mit ihren Wünschen »ohnmächtig vor ihm«,<sup>108</sup> vor der »erzene[n] Festigkeit« seiner Beschlüsse und seinem »granitene[n] Wille[n]« zu fühlen.<sup>109</sup> Zwar gehört auch diese von beiden Eheleuten mit verdächtigem Nachdruck als

Unterredung Mut-em-enets mit Joseph, die sie wiederum »in einem breiten Armstuhl lehnend, der auf dem Schwanzende eines Löwenfelles stand, während der Kopf des Beutetieres dem Joseph mit klaffendem Rachen zu Füßen lag«, »die eigenen Füße in erzwungener Ruhe auf dem Polsterschemel gekreuzt«, zeigt (Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1126); ebenso die Löwenköpfigkeit ihres verschriftlichten Ruhebettes (ebd., S. 1154) mit 1 Petrus 5,8. Zur Bedeutung von Mut-em-enets Name der »Löwin, die junge Männer in den Tod reißt« siehe Fischer: Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹, S. 536.

107 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1207, 1220.

108 Ebd., S. 978.

109 Ebd., S. 1096; vgl. 1064.

besonders männlich besungene Eigenheit Petepre's ins Ressort der hohlen<sup>110</sup> Virilitätsbekundungen, wie auch die Nilpferdjagd und die eigenhändige Zügelung seines ungewöhnlich feurigen Pferdegespanns, mit denen Petepre sich und seine Mitwelt über seinen Status als geschlechtliche »Null«<sup>111</sup> hinwegzutäuschen und -trösten bezweckt. Aber er kann sich doch anders als Jacoby aktiv dafür entscheiden, über den Ehebruch der Frau, der zudem in diesem Fall nur geplant und letztlich gar nicht vollzogen wird, hinwegsehen zu wollen.<sup>112</sup>

Mut-em-enet echot zuweilen noch die Kaltschnäuzigkeit ihrer Vorgängerinnen und betitelt Petepre dann mit »mein Freund« (2.2.2),<sup>113</sup> dann aber wieder, gleichsam in Rücknahme von deren Verachtung für ihre Ehemänner, doch mit »mein Herr und Freund«.<sup>114</sup> Auch sitzt und bittet sie zu seinen Füßen,<sup>115</sup> ganz anders als im Haushalt der Jacobys, wo Christian – wie Friedemann im Garten vor Frau von Rinnlingen<sup>116</sup> oder auch der junge Dr. Selten in *Gefallen* vor Irma Weltner<sup>117</sup> – vor Amra in die Knie geht und sie um Zuneigung anfleht.<sup>118</sup> Die Feste, zu denen Mut-em-enet geboten ist, »die Wirtin und Hausfrau« zu »mach[en]«, richtet hier der Mann aus und die Frau bedarf seiner Zustimmung für allfällige Abwesenheiten,<sup>119</sup> während in *Luischen* umgekehrt Amra Jacoby ihrem Ehemann einen »lebhaften gesellschaftlichen Verkehr«<sup>120</sup> und schließlich auch seine Teilnahme an dem fatalen Frühlingsfest aufzwingt, welches für ihn zur öffentlichen Quasihinrichtung gerät. Dagegen kann Petepre zuletzt seinerseits vor versammeltem Hof über Mut-em-enet Gericht halten und sie gnädig »meine Freundin« nennen, während sie, »Herrin« eben nur noch dem Titel nach, wie der ganze übrige Hofstaat sich »hinneigen [muss] über den Schemel des Richterstuhles und die Stirn verbergen auf ihres Gatten Füßen.«<sup>121</sup>

110 Vgl. ebd., S. 870–872; vgl. 931, 1125.

111 Ebd., S. 906. Als demgegenüber »gesellschaftlich[e]« »Null« beginnt Joseph übrigens seine Laufbahn am Hof, vgl. ebd., S. 848.

112 Vgl. ebd., S. 1233–1247; vgl. dagegen Mann: Luischen, S. 166.

113 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1074, 1089, 1096, 1098, 1300; vgl. Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 96; Mann: Luischen, S. 173; Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 53, 79.

114 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1063.

115 Ebd., S. 1058–1099.

116 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 117 f.

117 Mann: Gefallen, hier S. 37.

118 Mann: Luischen, S. 163.

119 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1045, 1300.

120 Mann: Luischen, S. 162.

121 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1328.

Mut-em-enets Erniedrigung mit der genauen Gegenläufigkeit seines »Segensaufstieg[s]« zu kontrastieren kommt aber in erster Linie nicht Petepre, sondern Joseph selbst zu.<sup>122</sup> Dieser beginnt seine – daher umso eindrucksvollere – Laufbahn am Hof zwar nominal auf gesellschaftlich denkbar niedrigerer Stufe als Friedemann, doch besetzt er davon abgesehen zunächst recht genau dessen Position innerhalb des Arrangements. Genau wie Friedemann mit »siebzehn Jahren«<sup>123</sup> verlässt er den Unterricht bei Vater Jaakob und Lehrer Eliezer, um als »Jungsklave«<sup>124</sup> seine kaufmännische Weiterbildung an Petepres Hof anzutreten. Er kommt dort, nachdem er in bester Bajazzo-Manier die Entscheidung seiner Berufswahl und den Eintritt ins produktive Berufsleben aufgeschoben hat und »notweise und sporadisch und nur ganz leicht und niedrig beschäftigt auf Petepres Hof umher[ge]lungert[]« ist, nicht in die Feldfron unter der Fuchtel eines »wenig gesitteten Vogtes«, sondern in die Obhut Mont-Kaws, also von Potiphars »Hausvogt«.<sup>125</sup> Anders als Friedemann bei seinem Lehrmeister Schlievogt, dessen – so Elsaghe – »paternalistisch anmutende« zweite Namenshälfte dem jungen Thomas Mann wichtig genug war, dass er sie dem historischen Vorbild dieser Figur kurzerhand hinzuerfunden hat,<sup>126</sup> macht sich aber Joseph bei Mont-Kaw alsbald unentbehrlich und kann diesen nach dessen Tod in der ›paternalistischen‹ Position, dem »Eliezer-Rang eines Hausvogtes«<sup>127</sup> ablösen. Ganz ähnlich sind viele der ›Friedemann‹-Kennzeichen bei Joseph gerade so direkt invertiert, dass sie eben als solche kenntlich bleiben und Joseph bald als einen veritablen Anti-›Friedemann‹ ausweisen.

Auf Josephs beispiellose Schönheit lässt die Erzählstimme im späteren dritten Band fast so wenig Zweifel kommen wie auf seine, im Gegensatz zu der des ›kleinen‹ Herrn Friedemann, »unverkürzte[]« Virilität:

[D]er Name der Keuschheit kann nimmermehr statthaben, wo es an fähiger Freiheit fehlt, bei Titelobersten also und verstümperten Sonnenkammerern. Daß Joseph ein unverkürzter und lebendiger Mensch war, ist selbstverständliche Voraussetzung.<sup>128</sup>

122 Ebd., S. 849.

123 Mann: Joseph und seine Brüder I, S. 365–368, passim; vgl. Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 847, 990; Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 91.

124 Z. B. Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 709, passim.

125 Ebd., S. 805, 856, 1046.

126 Elsaghe: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 73.

127 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 849.

128 Ebd., S. 1176.

Peteprês sexuelle Inaktivität ist somit keine Keuschheit, weil sie nicht bloß sekundäre Folge seiner Körperversehrung ist, sondern in der Erzähllogik<sup>129</sup> eigentlich Teil und unmittelbarer Effekt derselben. Mut-em-enets Enthalttsamkeit aber, metaphorisiert im »Opferschmuck« ihrer »Geweihtheit«, ist eine Enthalttsamkeit quasi zweiter Ordnung und wird im Text zunächst mit Josephs »Schmuck [] geweihter Jugend« gleichgesetzt.<sup>130</sup>

Auf diese Weise fallen genau im Moment dieser Gleichsetzung die Positionen Mut-em-enets, Josephs und Friedemanns in eins. Denn Friedemanns Enthalttsamkeit hängt von der eigenen ›Verkrüppelung‹ nur genauso bedingt ab wie Mut-em-enets von Potiphars ›Verstümperung‹, Friedemann ist gerade keine geschlechtliche »Null«. Beide sind damit zwar körperlich befähigt, jedoch unfreiwillig, aufgrund äußerer Umstände und infolge fremden Verschuldens (erinnert sei an Friedemanns Amme) zur sexuellen Isolation verdammt.

### Aktiv und passiv

Scharnier für den Rollentausch, welchen Joseph und Mut-em-enet innerhalb des *Friedemann*'schen Beziehungsgefüges vollziehen, wird eine Reorganisation der Begehrensstruktur. In derselben Bewegung, welche die ›Geweihtheit‹ Josephs und Mut-em-enets zunächst auf eine Stufe stellt, bekommen die beiden mit der jeweiligen ›Erweckung‹ ihres Geschlechts eine weitere solche Schlüsselgemeinschaft. Jedoch ist auch hier die Symmetrie sogleich wieder gebrochen. Joseph wird als Agens explizit zu Mut-em-enets »Erwecker«; seinerseits hat er sich jedoch weniger gegen sie als aktive Erweckerin zur Wehr zu setzen, als gegen den »Feuerstier« seiner *eigenen* Leidenschaft anzukämpfen.<sup>131</sup>

›Geweihtheit‹ und ›Erweckung‹ sind jetzt die beiden Momente, die innerhalb der Geschlechtermatrix eine Neuzuschreibung der Positionen von Subjekt und Objekt, Aktivität und Passivität, Macht und Ohnmacht zulassen. Dabei spiegeln Mut-em-enet und Joseph Friedemann und Gerda, was sich hier wie dort nicht in einem simplen Geschlechterbinarismus verzeichnen,<sup>132</sup> wohl aber auf je polar gelegten Achsen abtragen lässt. Wie

129 Diese funktioniert hierin so androzentrisch wie heteronormativ.

130 Ebd., S. 1094.

131 Ebd., S. 1128–1131; vgl. 980, 1120–1122, 1148, 1199, 1248, 1354. Zu Josephs Triumph der Keuschheit über Mut-em-enet und seine eigene Verführbarkeit vgl. Baumgart: Joseph in Weimar – Lotte in Ägypten, S. 80.

132 Eine Absage an die in früheren Texten »aufscheinende Möglichkeit einer befreienden Überwindung binärer Geschlechterkategorien« liest im *Joseph-Roman* Claudia Gremler: »Etwas ganz Peinliches« – *queere* Emotionalität

Friedemann aktiv begehrt und Gerda sich passiv verweigert, damit also die Machtposition behält, ihn zugleich aber mittels der Aktivität ihrer Blicke demütigt, so ist es hernach Mut-em-enet, die aktiv begehrt und zugleich in die Ohnmacht gegenüber dem keuschen Joseph abrutscht.

Die Freiwilligkeit der Enthaltbarkeit, in *Der kleine Herr Friedemann* noch Vorrecht der gegenüber der Männerwelt kalten Gerda von Rinnlingen, kommt also dem ebenso unverkürzten wie standhaften Joseph zu. Seine »Keuschheit« ist eine vollkommen selbstgewählte, der er sich auch nur so lange verpflichtet, bis sie seinen Zwecken nicht mehr dienlich scheint. In der Konstellation mit Mut-em-enet, ja mehr oder minder gegenüber der gesamten weiblichen Umwelt, findet er sich nun zugleich auf der passiven Seite des Begehrens. Gerade auf seinen Gängen durch die Straßen der Stadt kann er an ›Gerdas‹ hochmütig-desinteressierter Stelle die Gafferinnen am Straßenrand ignorieren, die seine Blicke nicht zu »lenken« vermögen,<sup>133</sup> und besetzt damit folgerichtig die aktive Seite des Spottes über die aussichtslos Begehrenden.

In Gerdas Garten noch – den »Ekel vor sich selbst« als allfällig kombiniertes Schuld- und Schamgefühl zugerechnet – lauern ja die ›Tiere‹ aus dem ›Sündergarten‹ sehr prominent auf Friedemann: Gerdas »Lächeln, das spöttisch war«,<sup>134</sup> wächst sich aus zum »grausamen Spott« und wird am Flussufer zum »verächtlichen Lachen«.<sup>135</sup> Dieses verallgemeinert sich zum entpersonifizierten »gedämpfte[n] Lachen« und bleibt als letztes Wort der Erzählung über Friedemanns Niedergang hängen.<sup>136</sup> Auch Joseph ist, von den drei Tieren im »Blumengarten« der »Netzstellerin«,<sup>137</sup>

›Scham‹, ›Schuld‹ und ›Spottgelächter‹, dieses letztere [...] am vertrautesten: aber nicht auf leidende Weise, als Opfer des Tieres, *wie es eigentlich gemeint war*, sondern er selbst lachte Spott, und nichts anderes

im *Zauberberg*, in: Thomas Mann Jahrbuch 25, 2012, S. 237–257, hier S. 255–257.

133 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1088. Bemerkenswerterweise funktioniert die Mechanik der Blickrichtungen hier genau invers zur damit eng verkoppelten Mannwerdung Florios im *Marmorbild*.

134 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 101.

135 Ebd., S. 101, 108, 118; vgl. hier auch das »Hohngelächter« der ganzen »Gesellschaft«, unter welchem Gustav von Aschenbach seiner entwürdigenden Verliebtheit frönt: »und endlich lachte denn alles im Garten und auf der Veranda, bis zu den Kellnern, Liftboys und Hausdienern in den Türen« (Thomas Mann: Der Tod in Venedig, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, 2004 (GKFA 2.1), S. 501–592, hier S. 575 f.).

136 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 119.

137 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 947; vgl. 961, 1179.

fanden die Weiber der Dächer und Mauern in seinen Augen, wenn sie nach ihm spähten.<sup>138</sup>

Mut-em-enet, die Netzstellerin nur pro forma, gerät beim Zusammentreffen im Palmengarten ins schülerhafte Stammeln wie einst Friedemann im Angesicht Frau von Rinnlings und ihrer Erkerpalmen oder dann später im Kreuzverhör zwischen ihr und der »Gymnasialdirektorin«.<sup>139</sup> Mut-em-enet errötet vor »Verlegenheit« und »Verwirrung«, ihre Rede stockt, während er sich von ihrer Gegenwart weder aus der Ruhe noch der Sachlichkeit seiner Gedanken bringen lässt, sondern ihr die Wirtschaft des Hofes mit einem Interesse erklärt, wie es beispielsweise ein Hanno Buddenbrook für die Geschäfte seines Vaters nie aufzubringen in der Lage war.<sup>140</sup> Josephs »Selbstgefühl«,<sup>141</sup> »die natürliche Vermännlichung, die nicht nur das Ergebnis seiner fünfundzwanzig Jahre, sondern auch seiner amtlichen Stellung und des Erfolges war, mit dem er ein schönes Stück des ägyptischen Wirtschaftslebens seiner Übersicht und Kontrolle unterworfen hatte, erklärt« in diesem Zusammenhang gar »sehr leicht«,<sup>142</sup> mit welcher Selbstverständlichkeit die Erzählstimme traditionelle Vorstellungen von Aktivität und Passivität mit dem naturalisierten Geschlechterdiskurs (vgl. 2.2.4) überlagert und dort wiederum »natürliche« Männlichkeit mit sozialem und wirtschaftlichem Erfolg gleichsetzt.<sup>143</sup>

Die Turbulenz, die sich innerhalb einer solchen Geschlechterökonomie aus der Inversion der Begehrenslogik ergibt, spricht der Text genauso direkt an: dem mit zunehmendem Alter, wachsendem Einfluss und wirtschaftlicher Kontrolle »männlicher« werdenden Joseph ist es »unbehaglich [...], als Gegenstand der Bewunderung, des Begehrens und der Werbung einer Herrin herzuhalten, die ihm Komplimente machte wie der Mann

138 Ebd., S. 1179; Hv. n. i. O.

139 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 107, 114.

140 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1142–1147.

141 Zum männlichen »Selbst« im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts und dessen Aufnahme in *Tristan* vgl. Schönbächler: »und las in seinem eigenen Roman«.

142 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1170.

143 Fünfundzwanzig Jahre alt war Thomas Mann selbst, als er vom Novellen- zum Autor eines Erfolgsromans avancierte. Die Zahl mag dem hier zufällig entsprechen, wäre aber auch im Kontext einer Kategorie von Marginalien in der Nachlassbibliothek zu beurteilen: schriftliche Subtraktionen von Jahrezahlen, welche die jeweiligen Lebensalter wichtiger Vorbilder an entscheidenden Wendepunkten ihrer Biographie errechnen. Um Manns Bewusstsein für solches zu illustrieren, genügt schon ein Suchlauf nach Goethes Geburtsjahr in den Marginalien der Nachlass-Datenbank.

einem Fräulein.«<sup>144</sup> Seine »Männlichkeit« wollte nicht »ins leidend Weibliche herabgesetzt sein durch einer Herrin männliches Werben, nicht Ziel, sondern Pfeil sein wollte [er] der Lust.«<sup>145</sup> Denn, noch einmal mit Johannes Friedemanns innerem Monolog gesprochen, »[w]ar sie nicht eine Frau und er ein Mann?«

### Macht und Ohnmacht

Was Friedemann mit seinen dreißig Jahren auf ökonomischer, gesellschaftlicher und genealogischer Ebene so gründlich misslingt, nämlich »aus Dunkel und Wüste der Vorbereitungszeit ins wirkende Leben« hervortreten, wird Joseph im vierten Band der Tetralogie umso spektakulärer verwirklichen.<sup>146</sup> Jedoch ist kein gar so weiter Vorgriff im Text und der erzählten Zeit notwendig, um zu enthüllen, dass Josephs Unbehagen an seiner Objektposition über die bloße Koketterie nicht hinauszugehen braucht. Sein Aufstieg an die Spitze von Peteprés Hofstaat dauert von seiner Ankunft als Siebzehnjähriger an nicht länger als sieben Jahre – um dieses Detail betreibt die Erzählstimme beträchtlichen Rechtfertigungsaufwand<sup>147</sup> und bemüht dafür sogar eine Analogie zu Jaakobs siebenjährigem Aufenthalt bei Laban.<sup>148</sup> Ausdrücklich soll Joseph zudem erst nach Ablauf dieser Zeitspanne die Aufmerksamkeit von Potiphars Frau auf sich ziehen und grammatisch ganz männlich-aktiv zum »Erwecker ihrer Weibschaft« werden.<sup>149</sup> Wie alt Mut-em-enet unterdessen sein soll, lässt die ansonsten alles andere als rechenfaule Erzählstimme dabei bewusst und absichtlich im Vagen:

Man zählt die Lebensjahre nur lässig bei ihr zu Hause, und weitgehend abhängig von den Gewohnheiten der Welt unserer Erzählung, lassen auch wir uns mit beiläufigen Schätzungen genügen. Eni [Mut-em-enet] stand sicher um mehrere Jahre hinter ihrem Gemahl zurück, den man bei Josephs Ankauf als einen Mann Ende Dreißig kennengelernt hat und der unterdessen um rund sieben Jahre zugenommen hatte. Sie

144 Ebd.

145 Ebd., S. 1181.

146 Ebd., S. 847. Schon im dritten Band wird »Joseph zusehends zum Ägypter«, was nicht nur alles Bajazzotum der frühen Künstlerfiguren zurücknimmt, sondern dieses in sein produktives Gegenteil verkehrt; vgl. ebd., S. 987.

147 Vgl. ebd., S. 845–850, 931, 1007–1012.

148 Vgl. ebd., S. 845, 853.

149 Ebd., S. 1128. »[N]och gegen Ende der sieben Jahre« ließ »Josephs Gegenwart« sie nämlich ganz »im Gleichmut« (ebd., S. 1010).

war also nicht etwa Mitte Vierzig, wie er, es fehlte viel daran; aber eine reife Frau war sie immerhin, dem Joseph an Jahren unleugbar voran – um wie viele, das auszuklügeln spüren wir Abneigung, und zwar aus moralischem Respekt vor einer hohen, weibliche Altersunterschiede fast einebnenden kosmetischen Kultur, deren Ergebnissen, sinnengültig wie sie sind, eine höhere Wahrheit zukommt als denen des Rechenstiftes.<sup>150</sup>

Das sinnengültige Ergebnis zählte schon bei Gerda Buddenbrooks kalt konservierter Jugend, die sie zur jungen Frau eines alternden Mannes machte, mehr als die Resultate des Rechenstifts (2.2.2). Oberstlieutenant von Rinnlingen und auch Christian Jacoby sind beide vierzig Jahre alt,<sup>151</sup> im gleichen Alter also, das Petepre bei seinem ersten Auftritt noch zuge-schrieben wird und ihn in ihre direkte Nachfolge stellt. Die hier dagegen unmittelbar, im selben Satz noch folgende Zurücknahme – »oder fünf-unddreißig« – kann man als ein Manöver im Dienst der Tiefhaltung nicht von Petepres, sondern vielmehr Mut-em-enets Erweckungs-Alter sehen. »[M]ehrere Jahre«<sup>152</sup> jünger als Petepre soll sie bei Josephs Ankunft sein und sich, wie gesagt, sieben Jahre später in ihn verlieben.

Ob sie nun zum Zeitpunkt der »Erweck[ung] ihrer Weibschafft« durch Joseph genau oder ungenau gerechnet die dreißig Jahre Friedemanns alt ist, bleibe also dahingestellt. Ganz unzweifelhaft und mehrfachbetont jedoch ist Joseph selber »vierundzwanzig«,<sup>153</sup> als er zum Anlass und Grund von Mut-em-enets jammernswertem Abstieg wird. Er ist damit exakt in Gerda von Rinnlingens Alter (vgl. 2.2.3), das dem Autor des *kleinen Herrn Friedemann* wichtig genug war, es eigens in Parenthese hinzuzusetzen »– sie ist vierundzwanzig Jahre alt –«. <sup>154</sup>

Blickte Mut-em-enet bei Josephs Ankunft am Hof noch »[b]lind vor Geringschätzung« auf diesen »wie auf eine Sache« und der »Knabe« seinerseits »blind vor Ehrfurcht« auf sie – in größtmöglichem vertikalem Abstand (vgl. 2.2.4) – »wie auf eine Göttin«,<sup>155</sup> so kehrt sich im Geschlechtergefüge das Verhältnis von Macht und Ohnmacht um, indem

150 Ebd., S. 1049. Zur höheren Wahrheit, die Gustav von Aschenbach noch zu seiner letzten, kosmetischen Selbsterniedrigung verführt, vgl. Mann: Der Tod in Venedig, S. 585. Siehe zu dieser Gemeinsamkeit und zur Abgrenzung von Mut-em-enet aber auch 3.3.1.

151 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 96; Mann: Luischen, S. 161.

152 Wollte man für »mehrere« die zehn Jahre setzen, die Amra Jacoby jünger ist als ihr Mann, käme mit einer der *Joseph*-Erzählstimme würdigen Rechnerei Mut-em-enets Erweckungsalter bei gut Anfang dreißig heraus.

153 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1007, 1049.

154 Mann: Der kleine Herr Friedemann, S. 95.

155 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1118.

Joseph Gerdas Lebensalter erreicht. Als mögliche Inspiration dieser Altersangabe wird in der Forschung Manns frühe Zuneigung zu dem bei Beginn der Freundschaft vierundzwanzigjährigen Paul Ehrenberg angeführt.<sup>156</sup> Dass Mann die Zahl jedoch bereits bedeutsam gewesen sein muss, bevor er Ende 1899 Ehrenbergs Bekanntschaft machte,<sup>157</sup> belegt außer dem *kleinen Herrn Friedemann* (1897) auch bereits *Der Wille zum Glück* (1896) (vgl. 2.2.3). Dort im Frühwerk, wie gesehen, stimmt sie mit Sacher-Masochs *Venus im Pelz* überein. Mut-em-enet sieht sich nicht von ungefähr schon bald nicht mehr in der Lage der »Liebesherrin«, sondern wird in ihrer »Schwäche« zu seiner »Sklavin«.<sup>158</sup>

Bereits im Frühwerk folgen Geschlecht und Begehren dem Sacher-Masoch'schen, masochistischen Prinzip: Macht und aktive Position des Begehrens respektive Ohnmacht und passive Position des Begehrten fallen nicht in eins, sondern sind überkreuz auf der männlichen und der weiblichen Seite des Arrangements angeordnet. Im Geschlechterdiskurs des 19. Jahrhunderts bedeutet damit die Anlage, die Deleuze als »Masochismus« identifiziert, immer schon »gender trouble«: Das masochistische ist ein in sich geschlossenes Arrangement mit zwei zu besetzenden »masochistischen« Positionen, von denen keine das Komplement zu einer »sadistischen« in D. A. F. de Sades Sinn bildet.<sup>159</sup> Der (männliche) Masochist, indem er die eigene Unterwerfung unter das Objekt seines Begehrens inszeniert, gibt nicht etwa seine Subjektposition auf und bleibt insofern ein »Mann«. Begäbe er sich dagegen tatsächlich in die Lage des sadistischen Objekts, käme das innerhalb der heteronormativen Matrix einem »transgendering« gleich.<sup>160</sup> In diese Turbulenz gerät nun das Verhältnis von Mut-em-enet und Joseph: Statt dass ein aktiv-männlich begehrendes Subjekt sich ein passiv-weiblich beehrtes Objekt zu eigen machte, wird hier ein beehrtes Objekt zum Erwecker eines begehrenden Subjekts, das sich in seinem Begehren dem Begehrten unterwirft.

Im Lauf der Handlung muss Mut-em-enet schließlich stufenweise Stolz und Überlegenheit ablegen, zuerst vor sich selbst, vor ihren Vertrauten, dann vor dem Begehrten und schließlich vor der ganzen Gesellschaft. Im Gegensatz zu Joseph, der in seiner erweckten Sexualität freiwillig keusch und standhaft bleibt, gibt sie sich ihrer »Heimgesuchtheit« (siehe

156 Vgl. Fischer: Handbuch zu Thomas Manns »Josephsromanen«, S. 7.

157 Vgl. Gert Heine, Paul Schommer: Thomas Mann Chronik, 2004, S. 19.

158 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1144.

159 Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, S. 169–179.

160 Vgl. zu diesem Verständnis von Geschlecht oder eben Gender deutlich Fichte: Deduction der Ehe [1796].

3.2) letztlich immer hemmungsloser hin, womit sich ihre Erniedrigung unaufhaltsam vollzieht. Die »gebildete Ägypterin« und »große Dame, vornehm, überlegen, hochmütig und weltgewandt«, aus einer »Kinderstube, die nicht adelig genug zu denken ist«, sinkt bald noch weit unter Friedemanns Tiefpunkt ab.<sup>161</sup>

An diese Beobachtungen knüpfen die Thesen des folgenden Kapitels an: Indem sie neu und so anders als die ›Gerda‹-Figuren des Frühwerks auf die »männliche[]«, die aktive Seite des Begehrens fällt, gewinnt Mut-em-enet einerseits das Potential männlicher Selbstidentifikation.<sup>162</sup> Andererseits wird sie aber genau dadurch frei für die Projektion der wünschenswerten Seiten normativer Männlichkeit.<sup>163</sup> Damit darf Joseph als männliche Identifikationsfigur jetzt fast uneingeschränkt positiv besetzt werden und muss nicht mehr wie seine diversen Vorgänger scheitern, die den »antagonistischen [...] Spannungen« ihres Seelenlebens erliegen.<sup>164</sup> Neu ist es mit Mut-em-enet eine »Frau, über die es kommt«,<sup>165</sup> wie damals über Friedemann, und die eine patronisierende Erzählstimme<sup>166</sup> schließlich großmütig noch von der Verantwortung dafür lossprechen kann, was ihr »von innen her geschieht«. <sup>167</sup> Zu fragen bleibt, was das nun unter nicht nur geschlechter-, sondern nationaldiskursivem Gesichtspunkt bedeutet.

161 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1168, 1144, 1168.

162 Vgl. z. B. Honold: *Autorschaft (Dichter – Literat – Schriftsteller)*, S. 10; Webber: *Mann's man's world: gender and sexuality*, S. 65.

163 Vgl. z. B. Mundt: *Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann's Work*, S. 290. Die Ursachen männlichen Selbstekels, die Furcht vor der Würdelosigkeit fleischlichen Begehrens, auch masochistische Tendenzen, die im Frühwerk noch die gequälten männlichen Künstlerfiguren durchgeistern, können samt und sonders auf die Frau ausgelagert werden. Eine politische Dimension liest Thomas Pekar in Josephs keuscher Standhaftigkeit mit, während die Konflikte des Erotischen auf Mut-em-enet übergehen (Thomas Pekar: *Arbeit am politischen Mythos. Thomas Manns Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder* und die amerikanische Exilerfahrung*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 35, 2022*, S. 145–157, hier S. 150–155).

164 Baier: *Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen*, S. 357.

165 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1037.

166 Zur »patriarchalisch[en]« Erzählhaltung vgl. Baumgart: *Joseph in Weimar – Lotte in Ägypten*, S. 87.

167 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1037. Hier stellt sich eine heikle Frage nach der Eigenverantwortung, die auf die wütenden Brüder und ihren Sophismus von »Geschehen« und »Tun« zurückweist (Mann: *Joseph und seine Brüder I*, S. 549), mit dem sie sich von der Schuld ihres Massenwahns zu entlasten versuchen. Dass auch die Zerreißung Josephs durch die hysterischen Brüder bereits im Fokus der Faschismuskritik gelesen werden kann,

### 3.2 Diskursives: Chiasmen der ›Heimsuchung‹

Aber beim Beginn unseres geistigen Handelns gleich, da wir in das Kulturleben eintraten, wie einst die Menschheit es tat, unseren ersten zarten Beitrag dazu formend und spendend, stoßen wir auf eine Anteilnahme und Vorliebe, die uns jene Einheit – und daß es immer dasselbe ist – zu heiterem Staunen empfinden und erkennen läßt: Es ist die Idee der Heimsuchung, des Einbruchs trunken zerstörender und vernichtender Mächte in ein gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück der Fassung verschworenes Leben.<sup>168</sup>

Bis hierher wurde deutlich, dass der Mut-em-enet-Episode das Muster des *kleinen Herrn Friedemann* zugrunde liegt, und wie Mut-em-enet und Joseph als Figuren innerhalb der Macht- und Begehrenslogik von Manns frühen Erzählungen die Positionen tauschen. Dass Mut-em-enets Erniedrigung letztlich ungleich tiefer und gründlicher ausfällt als jene Johannes Friedemanns, zeichnet sich ab. Es ist allein schon aufgrund der in Manns vorhergehenden Texten bislang ungekannten Ausführlichkeit und Schonungslosigkeit zu vermuten, mit welcher der Romantext ihren Niedergang schildert. Genauere Betrachtung wert ist davon nicht zuletzt Mut-em-enets gegen Ende des Romans immer schamlosere Hingabe an den eigenen Trieb (3.3). Denn keine von Manns männlichen Figuren lässt die ›Hunde im Souterrain‹ vergleichbar enthemmt von der Kette. So viel vorab: Mut-em-enets Leidenschaft konnotiert im historischen Entstehungskontext von *Joseph in Ägypten* ein über Friedemanns persönlichen Konflikt weit hinausreichendes Ausmaß an Kalamität. Sie gemäß ihrer arabesken Konzeption einfach nur als eine quasi-symmetrische Spiegelung ›Friedemanns‹ zu behandeln, griffe daher wesentlich zu kurz.

Gewinnt also ein althergebrachter Konflikt mit oder, genauer gefragt, *mittels* seiner kreuzweise neuen Sexuierung in *Joseph in Ägypten* auch neue diskursive Qualität?<sup>169</sup> »Dies, daß der Liebende göttlicher sei, als der

dürfte nach *Mario und der Zauberer* (vgl. Elsäghe: Krankheit und Matriarchat, S. 231–255) nicht überraschen (vgl. auch Fischer: Handbuch zu Thomas Manns ›Josephsromanen‹, S. 411). Siehe zur Verantwortung ausführlicher Kapitel 3.2.

168 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1123.

169 Mann: Der Tod in Venedig, S. 555.

Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andern«, gilt im *Tod in Venedig* in diesem Konflikt prototypisch noch für den verliebten Gustav von Aschenbach; nicht so für Mut-em-enet. Die Frage bewegt sich zudem inhaltlich aus der Ebene des von Ängsten um seine Männlichkeit, von seinem künstlerischen und sozialen Ehrgeiz und von seinen Sexualtrieben angefochtenen Individuums heraus, die Manns Frühwerk immer wieder neu aufgespannt hat. Stattdessen öffnet sie die Sicht auf eine weitere chiastische Bewegung in der Chronologie von Manns Texten, die sich diesmal zwischen individueller und nationaler Repräsentation, zwischen Individual- und Massenpsychologie und zwischen Textoberfläche und -untergrund oder ›Discours‹ und ›Histoire‹ bewegt.

Diese zweite Überkreuzungsbewegung lässt sich anhand des Terminus<sup>170</sup> der ›Heimsuchung‹ in Manns Texten nachzeichnen. Mit Koschorke gesprochen stellt hier die Lexik »das sprachliche Material zur Verfügung, damit auf dem Schauplatz der Semantik gesellschaftliche Auseinandersetzungen stattfinden können.«<sup>171</sup> Als Terminus versprachlicht nämlich ›Heimsuchung‹ im Lauf der Entwicklung unterschiedliche Konzepte, die ich wieder mit Koschorke als *Narrative*<sup>172</sup> oder in meinem Sinn als splitterpoetologisch sich verschiebende Erzählmuster fassen möchte. Nicht zuletzt soll der Narrativbegriff meine Überlegungen gegen Manns eigenen Ausdruck des *Motivs* abgrenzen, den sich die Forschung in diesem Zusammenhang weitgehend angeeignet hat, der aber gerade in seiner Breite die Nuancen, die hier wichtig werden, ausblendet.

Drei Narrativvarianten gilt es zu sortieren, um der Begriffsbildung der ›Heimsuchung‹ in Manns Schreiben auf die Spur zu kommen. Alle drei sind in der erzählten ›Histoire‹ relativ früh erkenntlich, eignen sich aber den Terminus an der lexikalischen Textoberfläche in sehr verschiedenen entstehungsgeschichtlichen, autorbiographischen und politischen Kon-

170 Um Verwirrungen mit Reinhart Kosellecks *Begriff* zu vermeiden, bezeichne ich als *Terminus* den lexikalisch fixierten sprachlichen Ausdruck eines Begriffs oder Konzepts, in Anlehnung an Adi Ophir: Begriff, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 1, 2012, S. 1–24, hier S. 4; eigentlich synonym mit Koschorkes *Begriff*, vgl. Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie, 2012, S. 166–173; vgl. dagegen Reinhart Koselleck: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, 2006.

171 Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S. 168.

172 Koschorke definiert das Narrativ als Schema, worin sich »die Elemente einerseits in einer Sequenz« aufeinander beziehen, andererseits »in einem Verhältnis von Teil und Ganzem zur Einheit der schematischen Struktur« stehen (ebd., S. 30).

texten an. Ich werde sie daher als einzelne Muster differenzieren und in Manns Texten nachverfolgen: erstens als eine ambivalent zwischen Gottesgnade und Gottesstrafe schillernde quasitheologische Variante im Sinn der Erwählung; zweitens als eine kollektiv-politische; und drittens als eine individuell-geschlechtliche Variante.<sup>173</sup>

### 3.2.1 Geschlechtlich-individuelle ›Heimsuchung‹: Terminusprägung ex post

Die einleitende Numerierung der drei Narrativvarianten mag auf den ersten Blick kontraintuitiv scheinen, oder sie läuft zumindest einer forschungsüblichen Gewichtung der verschiedenen Aspekte zuwider. Das hat zweierlei Gründe: Zum einen trennt eine allgemeine Rede über die ›Heimsuchung‹ als wiederkehrendes Thema bei Thomas Mann keine voneinander verschiedenen Unternarrative, sondern kann unter diesem Konzept einmal die eine, dann wieder die andere Variante herausspüren und in den Vordergrund stellen, ohne diese je auf ihre verschiedene Beschaffenheit zu befragen oder die Unterschiede gar zu benennen. Zum anderen chronologisiert meine Numerierung bewusst nicht die Entwicklung der Narrative selbst und soll auch nicht deren Priorisierung in Manns Schreiben abbilden, sondern sie gilt der Reihenfolge ihrer *Benennung* als ›Heimsuchung‹.

An dieser ersten Irritation wird deutlich, was ich nachfolgend an den Texten aufzeige: Dass zwar die Formulierung des persönlich-geschlechtlichen Konflikts, also des individuellen Heimsuchungsnarrativs (Variante 3) zweifellos die älteste und prioritäre ist. Das Schema göttlicher Erwählung, Aussonderung und Bestrafung, kurz, das theologische Heimsuchungsnarrativ (Variante 1), folgt bald darauf als zweites. Es ist ein ebenso individualistisches wie das geschlechtliche und um den Kern dieser Gemeinsamkeit mit diesem gern zu dem überlagert, was sich etwa als das ›typische Mann'sche Künstler- und Außenseiterproblem‹ verschlagworten lässt.

Im theologischen Zusammenhang ist auch die Herkunft des Ausdrucks zu suchen. Es wundert daher kaum, dass er die theologische Variante als erste an der Textoberfläche bezeichnet. Ein Blick in Grimms Wörterbuch, das auch in Manns Nachlassbibliothek steht, enthüllt eine terminologische Ambivalenz, die sich als besonders anschlussfähig erweist: Die göttliche ›Heimsuchung‹ meint einerseits eine Gottesgnade und göttliche Besenkung, kann aber andererseits genauso oder, wichtiger, *zugleich*

173 Vgl. eine ähnliche Auflistung ohne Beobachtung der terminologischen Entwicklung bei Stachorski: Heimsuchung, S. 303.

eine Gottesstrafe bedeuten.<sup>174</sup> Damit öffnet sich die Bezeichnung für Variante 2, die ›Heimsuchung‹ eines Kollektivs, die insbesondere die Texte aus der Zeit des Ersten Weltkriegs erstmals ausformulieren.

Bis allerdings auch das vielgenannte und oftbesprochene individuelle Narrativ des ›Einbruchs der Leidenschaft‹ unter dem Terminus erscheint, wartet man genau besehen bis weit in die 1930er-Jahre. Erst dann wird der schon ursprünglich in den frühesten Novellen so zentrale triebökonomische Konflikt zur ›Heimsuchung‹. Das muss angesichts gerade seiner Dauerpräsenz in Manns Texten verblüffen und scheint jedenfalls unerwartet genug, dass man in der Rezeption dieser Texte bislang nicht darauf aufmerksam wurde.

### *On myself und Joseph in Ägypten*

Eine Perspektive auf die Entwicklung des Terminus der ›Heimsuchung‹ und das Gemenge der Narrative, die er codiert, ergibt sich mit dem erneuten Blick auf jenen poetologischen Vortrag, den Mann 1940 für eine Vorlesung in Princeton unter dem Titel *On myself* verfasste. Vier Jahre nach dem Erscheinen von *Joseph in Ägypten* ist darin erstmals explizit und entsprechend breitenwirksam der exemplarische Dreischritt *Der kleine Herr Friedemann – Der Tod in Venedig – Joseph in Ägypten* benannt:

Die[] melancholische Geschichte des kleinen Buckligen stellt auch insofern einen Markstein in meiner persönlichen Geschichte dar, als sie zum erstenmal ein Grundmotiv [sic] anschlägt, das im Gesamtwerk die gleiche Rolle spielt wie die Leitmotive im Einzelwerk. Die Hauptgestalt ist ein von der Natur stiefmütterlich behandelter Mensch, der sich auf eine klug-sanfte, friedlich-philosophische Art mit seinem Schicksal abzufinden weiß und sein Leben ganz auf Ruhe, Kontemplation und Frieden abgestimmt hat. Die Erscheinung einer merkwürdig schönen und dabei kalten und grausamen Frau bedeutet den Einbruch der Leidenschaft in dieses behütete Leben, die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet. [...] Auf das durchgehende, mein Gesamtwerk gewissermaßen zusammenhaltende Grund-Motiv [sic] aber, das die Geschichte vom kleinen Herrn Friedemann zuerst anschlägt, habe ich viele Jahrzehnte später, in dem ägyptischen Buche meiner Josephsgeschichte einmal hingewiesen: [...] [›E]s ist die Idee der *Heimsuchung*, des Einbruchs trunken zerstörender und vernichten-

174 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4.2, 1877, TMA-Signatur: 3850:4.2, S. 304 f., s. v. ›Heimsuchung‹, ohne Lesespur.

der Mächte in ein gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück der Fassung verschworenes Leben. [...] [W]as ist die Leidenschaft von Potiphars Frau für den jungen Fremdling anderes als abermals der Einsturz, der Zusammenbruch einer mühsam, aus Einsicht und Verzicht gewonnenen hochkultivierten Haltung: die Niederlage der Zivilisation, der heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt.<sup>175</sup>

Ausführlich stellt der Vortragsautor sein »Grundmotiv« vor und zwar als die »Idee der *Heimsuchung*« – bezeichnenderweise mit einem Selbstzitat aus *Joseph in Ägypten*. Definitorischen Charakter gewinnt dieses Zitat, indem der Ausdruck erst im Vortrag (in dessen Druckversion typographisch durch die Kursivierung) speziell hervorgehoben ist. Die Episode zwischen Mut-em-enet und Joseph erscheint unter dem konzeptuellen Schirm des ›Motivs‹ in einer Reihe von Texten, die alle ein Narrativ einbrechender Leidenschaft ausformulieren.

Nun durchzieht und strukturiert ja unbestritten dieses ›Motiv‹, das ich in der Kapiteleinleitung ein wenig enger als die individuelle Narrativvariante 3 eingeführt habe, Manns Gesamttext von den frühesten Novellen an. Das gilt sowohl für die Einzeltexte als auch für das gesamte Korpus. In der Forschung ist es längst so anerkannt, dass es im 2015 erschienenen *Thomas Mann Handbuch* sub voce ›Heimsuchung‹ in der Kategorie *Denkfiguren, Schreibweisen, Motive* einen eigenen Artikel erhalten hat. Dort erscheint es in einer etwas erweiterten Paraphrase von *On myself* als die »Zerstörung einer mühevoll aufgebauten und bewahrten (doch immer fragilen, weil auf Triebunterdrückung aufgebauten) Lebensordnung durch eine nicht mit dieser Ordnung vereinbare Liebe«.<sup>176</sup>

Gemeinhin folgt die Forschung zu den *Joseph*-Romanen Manns eigenem Deutungsvorschlag der Mut-em-enet-Episode: die Leidenschaft Mut-em-enets für den jungen Joseph gilt im Kontext der Spannung zwischen dem dionysischen und dem appollinischen Prinzip als die Wiederaufnahme und Neubearbeitung des Mann'schen ›Ur-Krams‹.<sup>177</sup> Sie wird, oft autobiographisch interpretiert, als Literarisierung eines psychischen Konflikts verstanden, den ein Individuum aufgrund der Unvereinbarkeit äußerer und innerer Umstände – Körperversehrung oder Krankheit, Künst-

175 Mann: *On myself*, S. 135 f.; Hv. in *On myself*, nicht aber in *Joseph in Ägypten*. Vgl. zur Bezugnahme der Stelle auf den *kleinen Herrn Friedemann* und den *Tod in Venedig* z. B. Lehnert: *Betrayed or Not Betrayed: A Testament?*, S. 303.

176 Stachorski: *Heimsuchung*, S. 302.

177 Eintrag vom 2. April 1953, Mann: *Tagebücher 1953–1955*, S. 43. Zum ›Ur-Kram‹ vgl. Kurzke: *Das Leben als Kunstwerk*, S. 87–89.

lertum, gesellschaftliche Tabuisierung und Sanktionierung homosexuellen Begehrens etc. – mit seiner zumeist frischentfachten erotischen und sexuellen ›Leidenschaft‹ auszutragen hat.<sup>178</sup>

So konstatiert auch der Kommentar der *GKFA*, der »innerste Kern« von Manns Interesse gar am ganzen biblischen Joseph-Stoff »und der Grund für seine Geduld mit dem Riesenwerk« sei »die Darstellung der erotischen Verfallenheit der Frau des Potiphar an einen schönen jungen Mann«, die erneute Darstellung einer »Heimsuchung« also gewesen.<sup>179</sup> Paradigmatisch für diese »Grundkonstellation« im Gesamtwerk wird *Der Tod in Venedig* genannt, unter Einräumung des Umstands aber, dass man »Asketen« wie Gustav von Aschenbach, »die der Verführung zur Sinnlichkeit erliegen«, bereits in den frühen Erzählungen finde,

etwa in *Der kleine Herr Friedemann* und *Gladius Dei*, dann auch im Drama *Fiorenza*, in *Königliche Hoheit* und in *Der Zauberberg*. Später werden sie in *Doktor Faustus* und in der Erzählung *Die Betrogene* wieder auftauchen. Der *Joseph*-Roman steht insofern in einer breiten Kontinuität.<sup>180</sup>

Als prototypisch ausgearbeitet möchte ich das individuelle *Narrativ* (Variante 3) bei Manns literarischem Durchbruch mit dem *kleinen Herrn Friedemann* betrachten,<sup>181</sup> und seine Herleitung aus den frühen Texten widerspricht weder der späten Selbstaussage Manns in *On myself* noch der ganz frühen, jenem in autorpsychologischen Lesarten gern herangezogenen Brief von 1897 an Otto Grautoff, dem zufolge Mann mit dem *kleinen Herrn Friedemann* endlich die ersten »Masken« gefunden habe, worin er sich selbst auszudrücken vermöge (2.2.3, 2.2.4).<sup>182</sup>

Auf der Spur des *Terminus* ist oder wäre es dementsprechend leicht, der Suggestion von Manns explizit poetologischen Selbstäußerungen zu folgen. Immerhin verhandelt auch *Joseph in Ägypten* noch vier Jahrzehnte

178 Forschungsbeispiele s. u.

179 Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 14–16.

180 Ebd., S. 15.

181 Vgl. Eckhard Heftrich: »In my beginning is my end«. Vom *Kleinen Herrn Friedemann* und *Buddenbrooks* zum *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch II, 1998, S. 203–215, hier S. 205–207; Neumann: *Der Zauberberg. Kommentar*, S. 14 f.; Lange-Kirchheim: *Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung*, S. 188.

182 Vgl. zur »grundlegenden« Wichtigkeit dieses Briefs für Manns Schreiben auch Thomas Sprecher, Hans Rudolf Valet, Cornelia Bernini: Vorwort, in: Thomas Mann: *Briefe I. 1889–1913, 2002 (GKFA 21)*, S. 9–18, hier S. 11.

nach *Friedemann* zum großen und zentralen Teil, so nennt Mann es während seiner Arbeit daran im Tagebuch selbst: »Muts Heimsuchung«. <sup>183</sup> Doch nicht nur Manns eigene Fährtenlegung lädt dazu ein, Mut-em-enet in der Tradition einer autorpsychologisierenden Forschung als einfühlsam beschriebene, geradezu »heroisch« mit ihrer Leidenschaft ringende ›Autormaske‹ zu verstehen. <sup>184</sup> Auch einschlägige biographische oder, wenn man so will, quellenphilologische Befunde fügen sich in eine solche Lesart: Mann zieht die Aufzeichnungen seiner eigenen Leidenschaft für Paul Ehrenberg heran, um Mut-em-enets Liebesverzweiflung zu formulieren. <sup>185</sup> Angesichts solcher ›autobiographischer Grundierung‹ scheint mit der »Furcht des Autors vor der Zerstörung seiner bürgerlichen Lebensordnung durch eine homoerotische Liebe« das Phänomen Mut-em-enet also hermeneutisch erklärt und auf dieser Unterlage interpretierbar zu sein. <sup>186</sup>

### ›Heimsuchung‹ als Terminus

Stellt man sich einmal der Frage, ab wann Manns »Grundmotiv« des ›Einbruchs der Leidenschaft‹ denn auch tatsächlich »Heimsuchung« heißt, so liefert eine Suche nach dem Wortstamm ›heimsuch‹ und seinen Varianten in Manns schriftlichen Äußerungen zahlreiche Treffer. Angesichts des schieren Korpusumfangs vermag das kaum zu überraschen. Das Wort findet in verschiedenen Textsorten und über den Entstehungszeitraum des Gesamttexts von über einem halben Jahrhundert unterschiedlichste Verwendung, und längst nicht alle dieser Nennungen sind terminologisch einem Narrativ zuzuordnen.

183 Eintrag vom 11. April 1935, Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 77.

184 Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 141; vgl. auch Eckhard Heftrich: *Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud. Zu Mythos und Psychologie im Josephsroman*, in: Thomas Mann Jahrbuch 4, 1991, S. 58–74, hier S. 60.

185 Stachorski: *Heimsuchung*, S. 302; unter der gleichen, hier allerdings problematisierten Prämisse vgl. Lange-Kirchheim: *Gender Studies*, S. 370. Vgl. dazu genauer 3.2.3.

186 Stachorski: *Heimsuchung*, S. 302; zu einer ähnlichen Forschungstendenz bezüglich der *Betrogenen*, nämlich »das provokante Potential [...] über eine biographische Lesart auszublenden«, vgl. Franziska Schößler: »Die Frau von funfzig Jahren«. Zu Thomas Manns Erzählung ›Die Betrogene‹, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 31, 2000, S. 289–306, hier S. 291 f.; auch Anja Schonlau: *Altersliebe im Alterswerk. Thomas Manns Novelle Die Betrogene aus der Perspektive des »Michelangelo-Essays«*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 20, 2007, S. 27–42, hier S. 36, 40 f.

Im ersten Roman, *Buddenbrooks* (1901), bringt Bendix Grünlich den Brand seiner Vaterstadt auf die Formel der »Heimsuchung«. <sup>187</sup> Tony Buddenbrook, vielleicht in ihrem Modus des Nachredens, <sup>188</sup> sieht sich nach der Scheidung von Grünlich »als eine von unverschuldetem Unglück heimgesuchte Frau«. <sup>189</sup> Bei diesen zwei Nennungen bleibt es. Von fern lässt »Pastorssohn« <sup>190</sup> Grünlich hier möglicherweise schon das anklingen, was später die erste Variante der »Heimsuchung« werden soll, nämlich die theologisch konnotierte. Doch transportiert das Wort hier noch kein ausgereiftes Konzept.

Im darauffolgenden zweiten Roman, *Königliche Hoheit* (1909), bezeichnet das Wort Naturkatastrophen und Parasitenbefälle: »Schädlinge« haben »den Wald«, »Schwere Stürme [...], Kriegsjahre, Feuersbrünste und Pestilenzen« mal das eine Dorf »heimgesucht«, dann gilt es für den Prinzen, die »Heimgesuchten« eines niedergebrannten anderen Dorfs mit seiner Gegenwart zu erquicken. <sup>191</sup> Und zuletzt sind es wieder »Schädlinge, Nonnen«, welche »die Wälder mehrmals heimgesucht« haben. <sup>192</sup> Ob für die Benennung der »Nonnen«, die sich hier auf eine Schmetterlingsart bezieht, auch das religiöse Denotat des Homonyms eine Rolle spielt, lässt sich kaum entscheiden.

In den Erzählungen überhaupt und auch im einzigen Drama, *Fiorenza* (1906), kommt der Ausdruck bis zum Erscheinen des *Tod in Venedig* 1911 kein einziges Mal vor. Die Aufmerksamkeit auf diese Novelle zu lenken, ist entsprechend ergiebig: Der Konflikt der Individualpsyche, den später die Erzählstimme von *Joseph in Ägypten* als den Einbruch der Leidenschaft in ein wohlgeordnetes Leben charakterisiert, wird darin mit solcher Gründlichkeit durchgespielt, dass der Autor von *On myself* im Rückblick konstatieren kann, im *Tod in Venedig* sei das

Décadence- und Künstlerproblem[] [...] tatsächlich ausgeformt [...] – in voller Entsprechung zu der Ausgeformtheit und Abgeschlossenheit der individualistischen Gesamt-Problematik des in die Katastrophe

187 Mann: *Buddenbrooks*, S. 104.

188 Dass Tony gern den Männern ihres Umfelds nach dem Mund spricht, zeigt sich am prominentesten in ihren Wiederholungen von Morten Schwarzkopfs Äußerungen. Im Kontext meiner Studie wäre das vor allem mit Blick auf Mut-em-enets Charakterisierung im Rahmen von Schopenhauers misogynen Stereotypen (3.3.1) interessant.

189 Mann: *Buddenbrooks*, S. 253.

190 Ebd., S. 102; Hv. n. i. O.

191 Mann: *Königliche Hoheit*, S. 42 f., 179, 184.

192 Ebd., S. 318.

mündenden bürgerlichen Zeitalters. Auf dem persönlichen Wege, der zum ›Tod in Venedig‹ geführt hatte, gab es kein Weiter, kein Darüber-Hinaus[.]<sup>193</sup>

Nachdem in den frühen Erzählungen von ›Heimsuchung‹ überhaupt nicht und auch in *Buddenbooks* kaum in diesem Zusammenhang die Rede war, ist Gustav von Aschenbach im *Tod in Venedig* endlich tatsächlich zweimal der »Heimgesuchte«.<sup>194</sup> Erstmals trägt der Ausdruck hier unzweifelhaft nicht nur semantischen Eigenwert, sondern konzeptualisiert etwas über das bloße Wort und Wortmaterial Hinausgehendes. Damit wird er als Terminus signifikant. Zu fragen bleibt, inwieweit das Wort im Novellentext mit der Idee des »Einbruchs der Leidenschaft in ein geordnetes Leben« tatsächlich schon das feste Begriffsgefüge eingeht, mit welchem hernach Mann selbst und auch die Forschungstexte operieren.

›Heimgesucht‹ ist nämlich Aschenbach zunächst von ungünstigem Wetter und vom »Mißgeschick« der Fehlsendung seines Gepäcks, das ihm den Vorwand liefert, seine Abreise aus Venedig auf unbestimmte Zeit zu verzögern.<sup>195</sup> Die »Heimsuchung der Lagunenstadt« und die »Verwirrung und Heimsuchung der Welt« codieren hier das Hereinbrechen der *äußeren* Katastrophe,<sup>196</sup> das über Aschenbachs dionysischen Alptraum mit seiner individuellen Leidenschaft zwar parallelgeführt ist, nicht aber in eins fällt. Deren »Anlaß«, also seine erotische Infatuation mit dem Knaben Tadzio, wird ihm über Strecken ja sogar »[f]ast gleichgültig«.<sup>197</sup> Und nicht umsonst ist der »gottähnliche« »liebliche Psychagog« Tadzio zum Hermes stilisiert:<sup>198</sup> Aschenbach ist viel weniger ein von – triebökonomisch und individualpsychologisch zu fassender – sexueller Leidenschaft Heimgesuchter als ein »Enthusiasmierter[r]«<sup>199</sup> im griechischen Wortsinn, also ein von Gott Besessener oder göttlich Inspirierter:

Er wünschte plötzlich, zu schreiben. Zwar liebt Eros, heißt es, den Müßiggang und für solchen nur ist er geschaffen. Aber an diesem Punkte der Krisis war die Erregung des Heimgesuchten auf Produktion gerichtet. Fast gleichgültig der Anlaß.<sup>200</sup>

193 Mann: On myself, S. 151.

194 Mann: Der Tod in Venedig, S. 555, 584.

195 Ebd., S. 533, 547.

196 Ebd., S. 565.

197 Ebd., S. 555.

198 Ebd., S. 534, 592.

199 Ebd., S. 554.

200 Ebd., S. 555.

Die Bedeutung, die das Wort hier annimmt, ist die zwischen Gnade und Strafe ambivalente theologische aus Grimms Wörterbuch: Aschenbachs Heimsuchung – sei es durch Hermes oder Dionysos – meint demgemäß die Inspiration, die den Schaffensmüden »jene anderthalb Seiten erlesener Prosa« verfassen lässt, »deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühls- spannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.«<sup>201</sup> Zu- gleich bedeutet sie den Seuchentod, mit dem Aschenbach letztlich für seine erotische Übertretung büßt.

Kurz gesagt: *Der Tod in Venedig* behandelt zwar durchaus *auch* das, was *On myself* dann die »Idee der Heimsuchung«<sup>202</sup> im Sinn eines Ein- bruchs sexueller Leidenschaft in die geordnete Existenz eines Individu- ums nennt. Das Wort selbst jedoch bezeichnet hier höchstens lose die psychische ›Leidenschaft‹ als Aschenbachs inneren Trieb. Wesentlich ziel- genauer meint es dagegen die Folgen physischer und metaphysischer Faktoren, die von außen auf ihn einwirken: die Seuche der Stadt und Aschenbachs körperliche Erkrankung aufgrund des Cholera-Erregers so- wie seine göttliche Inspiration, wie sie Grimms Wörterbuch belegt. Es benennt hier also erstmals die Narrativvariante 1, in der die beiden Kom- ponenten Krankheit und Inspiration seither fast untrennbar verquickt sind: spätestens der Künstlerroman *Doktor Faustus* (1947) spielt das noch einmal beispielhaft durch.

### Narrativvarianten

Manns eigene spätere Positionierung des *Tod in Venedig* innerhalb seines Werkkorpus verleiht dem Text die Gravitas eines Meilensteins, und auch in der Rezeption bleibt unbestritten, dass das Mann'sche ›Künstlerpro- blem‹ darin ein erstes Mal kulminiert. Ein ähnliches Gewicht müsste dem Text nun zukommen, weil er sowohl das individuelle Narrativ des ›Ein- bruchs der Leidenschaft‹ ausformuliert, als auch die »Heimsuchung« als Terminus erstmals austestet. Immerhin spricht Mann in *On myself* ja vom »Grundmotiv« seines »Gesamtwerk[s]«.

Angesichts der auktorialen Einschätzung, die »individualistische[] Ge- samt-Problematik des in die Katastrophe mündenden bürgerlichen Zeit- alters« sei im *Tod in Venedig* »tatsächlich ausgeformt« gewesen, kann man sich nun fragen, weshalb Mann für seine Erläuterung und Benennung des individuellen ›Heimsuchungs‹-Narrativs gerade nicht diesen sich damit

201 Ebd., S. 566.

202 Mann: *On myself*, S. 136; i. O. mit Hv.

doch paradigmatisch anbietenden Text zitiert. Anders als derart zu erwarten und wie eingangs erwähnt, stammt das wörtliche Eigenzitat in *On myself* aus *Joseph in Ägypten*. Dort, im *Joseph*, hat sich die Erzählstimme ihrem realen Autor ›autopoetologisch‹<sup>203</sup> angenähert und den Hinweis auf den besagten Dreischritt scheinbarer Motiv-Kontinuität (*Der kleine Herr Friedemann – Der Tod in Venedig – Joseph in Ägypten*) vorweggenommen:

Das Lied vom errungenen, scheinbar gesicherten Frieden und des den treuen Kunstbau lachend hingefenden Lebens, von Meisterschaft und Überwältigung, vom Kommen des fremden Gottes war im Anfang, wie es in der Mitte war.<sup>204</sup>

Auf Seite der Rezeption übernehmen chronologische Aufzählungen von Manns ›Heimsuchungs‹-Texten also mehr oder minder unhinterfragt Manns Selbstaussage aus *On myself*. In der Rede über die »Heimsuchung« zitieren sie zudem mit Mann zusammen immer wieder *Joseph in Ägypten*. Überblendet wird so, dass unter diesem Terminus unterschiedliche Narrativvarianten auftreten und besonders, dass hier eben nicht ein autobiographisch-sexualpsychologischer Komplex der ›Männerchen‹ und »Masken« von den frühen Erzählungen her in einem Kontinuum steht. Die gendertheoretisch informierte Forschung thematisiert und kritisiert wohl innerhalb dieser Lesart die Funktionalisierung der weiblichen »Maske« im Dienst der Bearbeitung einer mann-männlichen Problematik,<sup>205</sup> doch bleibt damit auch sie in der individual-, wenn auch nicht autorpsychologischen Interpretationsebene verhaftet. Die reine Chronologisierung, welche auf Rezeptionsseite anderweitig das Wiederauftauchen des ›Motivs‹ im Spätwerk konstatiert, glättet indessen auch diese Unebenheit in die scheinbare Bruch- und Fugenlosigkeit einer psychologischen Kontinuität:<sup>206</sup> Gerade

203 Stachorski: Heimsuchung, S. 302.

204 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1123; zitiert in Mann: *On myself*, S. 136.

205 Vgl. übersichtlich Lange-Kirchheim: *Gender Studies*, S. 370; William H. Rey: Die »missbrauchte« Weiblichkeit. Ambivalente Überlegungen zu Thomas Manns Darstellung der Beziehung zwischen Joseph und Mut in seiner *Joseph-Tetralogie*, in: *Orbis Litterarum* 51, 1996, S. 334–355; zur Autormaske, auch der weiblichen, vgl. Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, 2013, S. 316–320; auch schon Karl Werner Böhm: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität*, 1991, S. 176–187.

206 Vgl. Kurzke: *Mondwanderungen*, S. 117 f.; Neumann: *Der Zauberberg. Kommentar*, S. 14 f.; Schonlau: *Altersliebe im Alterswerk*, S. 27; Børge Kristiansen: *Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas*

weil das individuelle Narrativ selber – der Einbruch der Leidenschaft – Manns Gesamttext von den frühesten Erzählungen an ›Bild für Bild‹ mitstrukturiert, wird mit dem Terminus der »Heimsuchung« ganz selbstverständlich operiert und nach dessen Herkunft und Prägung gar nicht erst gefragt. Während aber tatsächlich im »Anfang« ein spezifisch individualistisches, triebökonomisches Narrativ steht, das »in der Mitte«, im *Tod in Venedig* mit dem Terminus der ›Heimsuchung‹ und mit einem theologisch grundierten Heimsuchungsnarrativ parallelgelegt ist, heißt doch erst spät und ex post<sup>207</sup> der ›Einbruch der Leidenschaft‹ auch für das Individuum ›Heimsuchung‹.<sup>208</sup>

Dass der Terminus in den 1930er-Jahren dann auf die individuell-geschlechtliche Variante des Narrativs gemünzt wird, bedeutet freilich nicht, dass das Wort nicht auch in den späteren Texten nach wie vor unterschiedliche und mitunter auch belanglose Verwendung fände. Es bleibt nicht diesem einen Konzept ausschließlich reserviert. Noch im Tagebuch des Schweizer Spätsommers und Frühherbsts 1933 beispielsweise plagt Mann eine an die Schädlinge aus *Königliche Hoheit* reminiszierende »Fliegen-Heimsuchung«, und dann wiederum ist es eine Kistenlieferung mit Hausrat und »überflüssigen Büchern«, welche ihn heimsucht.<sup>209</sup>

Von den Erzähltexten ganz prominent liefert 1947 *Doktor Faustus* erneut einige geradezu prototypische Beispiele für die unterschiedlichen Wortverwendungen aus dem *Tod in Venedig* – als müssten die dort lose gebliebenen Bedeutungsstränge in der inhaltlichen Neubearbeitung jener

Manns. Überlegungen zur Dimension der Selbstkritik in *Joseph und seine Brüder*, in: Thomas Mann Jahrbuch 6, 1993, S. 9–36, hier S. 18–22; Stachorski: Heimsuchung, S. 302.

207 Zu solcherlei Umdeutungen im Nachhinein vgl. Pikulik: Thomas Mann und der Faschismus, S. 19.

208 Selbstverständlich genug wird die »Heimsuchung« als erotisch-geschlechtliches Phänomen im Schreiben Thomas Manns behandelt, dass sie einem Sammelband über die »unverwechselbare Bedeutung, die die Erotik für die Poetik dieses Dichters von Anfang bis Ende hat«, den Titel liefern kann – »Heimsuchung und süßes Gift« –, um dann nur in einem einzelnen der sechs enthaltenen Artikel überhaupt genannt zu werden: Hermann Kurzkes Beitrag über den *Tod in Venedig*. Das titelgebende Zitat stammt aus einem 1950, im Licht meiner These wenig überraschend also, weit nach *Joseph in Ägypten* erst geschriebenen Essay über Michelangelo: Vgl. Gerhard Härle: Vorwort, in: »Heimsuchung und süßes Gift«. Erotik und Poetik bei Thomas Mann, hg. von dems., 1992, S. 7–10, hier S. 8.

209 Eintrag vom 30. August 1933, Mann: Tagebücher 1933–1934, S. 164; Eintrag vom 31. Oktober 1933, ebd., S. 237.

nach dem *Tod in Venedig* für abgeschlossen erklärten Künstlerproblematik nun noch verstärkt werden: Inspiration kommt als »neue Eingebung und Heimsuchung« über den Pietistenprediger Conrad Beißel;<sup>210</sup> von Krankheit wird Ursula Schneidewein genauso ›heimgesucht‹ wie dann ihr Sohn Echo, »der Heimgesuchte«, der an einer Meningitis stirbt;<sup>211</sup> nationale Katastrophe und »Krieg« werden »als eine allgemeine Heimsuchung empfunden«;<sup>212</sup> und auch die Leidenschaft erfährt eine schwundstufige Reprise des Musters, das Mut-em-enet in *Joseph in Ägypten* episch vorgibt.

Auf den Punkt bringen lässt sich dieses Muster als die Erniedrigung einer sozial hochgestellten Frau im ›zärtlichen Selbstverlust‹<sup>213</sup> an einen Angestellten, wie ihn später Diane Houplé in *Felix Krull* und Rosalie von Tümmeler in *Die Betrogene* wieder detailreicher ausfigurieren: Für ein »Fräulein der besten Gesellschaftskreise« wird in *Doktor Faustus* die Anschaffung eines Automobils samt des Chauffeurs, von welchem dieses Fräulein schließlich ein illegitimes Kind empfängt, zum »Anfang aller Heimsuchung«.<sup>214</sup> Kaum mehr als zwei Seiten widmet der Romantext der Schilderung dieser Episode in der Figurenrede Frau Schweigestills. Diese reichen aber völlig aus, um den Kern der Konflikte Mut-em-enets, Diane Houplés und etwas ferner auch Rosalie von Tümmelers zu umreißen: Ein junger Mann, »schmuck in seiner Litzen-Livree, habe es dem Fräulein bis zur Selbstvergessenheit angetan«; sie gebe nicht einmal vor, »daß sie verführt worden sei, – im Gegenteil, Carl, der Chauffeur, habe sogar gesagt: ›Es tut nicht gut, Fräulein, lassen wir’s lieber!‹ Aber es sei stärker gewesen, als sie[.]«<sup>215</sup>

Die Nebenfiguren in *Doktor Faustus* prägen einzeln und isoliert vier Bedeutungskomponenten aus, die alle zusammengenommen die Geschichte des Protagonisten Adrian Leverkühn zu derjenigen eines »vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes« machen.<sup>216</sup> Krankheit und Inspiration lassen sich zur theologischen Variante 1 des Narrativs zusammenfassen, die nationale Katastrophe realisiert die kollektive Variante 2 und die sexuelle Leidenschaft die individu-

210 Mann: *Doktor Faustus*, S. 99. Beethoven selber ist, inspiriert, ebenfalls »heimgesuchte[r] Schöpfer[]« (ebd., S. 88).

211 Ebd., S. 665, 689.

212 Ebd., S. 437; »Angriff und Verteidigung waren dasselbe in unserem Fall: sie bildeten zusammen das Pathos der Heimsuchung« (ebd., S. 439).

213 Mann: *Die Betrogene*, S. 900.

214 Mann: *Doktor Faustus*, S. 304.

215 Ebd.

216 Ebd., S. 11.

elle Variante 3. Dass Leverkühn so alle Spielarten der ›Heimsuchung‹ auf sich vereinigt, entspricht – das wird weiter unten (3.2.2) relevant – einer Lesart der Figur als ganzheitlicher Repräsentant Deutschlands.

Was die ›Heimsuchung‹ an Bedeutungsgehalt aus dem *Tod in Venedig* aber zunächst verschleppt, ist die Komponente der physischen Krankheit – dies allerdings mit einiger Latenz. Denn in den Essays, die zwischen dem *Tod in Venedig* und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erscheinen, findet sich der Ausdruck gar nicht. In der »repräsentativen«<sup>217</sup> und hier zu Zwecken der Illustration des Phänomens hinreichenden Auswahl, welche die *GKFA* aus Manns Briefen der Zeit trifft, zeigt sich eine ähnliche Tendenz. Bis 1914 taucht es dort nur ein einziges Mal – im Kontext von Krankheitsunglück – auf: »heimgesucht« worden sei Theodor Fontane von einer Gehirnanämie, äußert der Briefeschreiber 1910.<sup>218</sup> Im semantischen Feld körperlicher Gebrechen findet es sich dann auch in den Briefen nach Kriegsende wieder,<sup>219</sup> doch sind zunächst schon im Sommer 1915 über eine Periode von vier Wochen Krankheit, »Ruhlosigkeit und Heimgesuchtheit«<sup>220</sup> zu beklagen: »ich bin [in] einer Weise heimgesucht und in Anspruch genommen, daß Sie sich keine Vorstellung davon machen«,<sup>221</sup> »[h]abe ich schon erzählt von der Heimsuchung meiner Familie durch Krankheit?«<sup>222</sup>

Wohin die Terminusentwicklung zunächst läuft, verdeutlichen noch 1924 beispielhaft die Nennungen des Worts im *Zauberberg*: Zuerst in der Rede vom Erdbeben, das »Lissabon heimsuchte«; dann bedeutet die »Fallsucht« (Epilepsie) »eine heilige, ja prophetische Heimsuchung und eine Teufelsbesessenheit«; eine junge Patientin kämpft mit »schlimmsten Hustenanfällen, die sie heimsuchten«; der Organismus einer anderen ist »mit Giftstoffen überschwemmt, so daß alle möglichen Krankheiten sie abwechselnd und gleichzeitig heimsuchten.«<sup>223</sup> Am Ende entscheidet sich Hans Castorp, dem Sanatorium den Rücken zu kehren, denn »im Sinn einer Heimsuchung, die vielleicht nicht Leben, aber gerade in diesem

217 Heinrich Detering (Hg.): »Die Welt ist meine Vorstellung«. Eine Einführung in die »Große kommentierte Frankfurter Ausgabe« der Werke von Thomas Mann, 2001, S. 22.

218 Brief vom 8. Oktober 1910 an Georg Friedländer, Mann: Briefe I, S. 789.

219 Brief vom 3. Januar 1919 an Philipp Witkop, Mann: Briefe II, S. 274; Brief vom 16. März 1920 an Ernst Bertram, ebd., S. 333; Brief vom 24. März 1922 an Joseph Chapiro, ebd., S. 32.

220 Brief vom 5. Juli 1915 an Ernst Bertram, ebd., S. 82.

221 Brief vom 7. Juli 1915 an Alfred Holland, ebd., S. 83 f.

222 Brief vom 3. August 1915 an Paul Amann, ebd., S. 84.

223 Mann: *Der Zauberberg*, S. 380, 454, 456, 473.

Falle drei Ehrensalven für ihn, den Sünder, bedeutete, konnte es geschehen«, und er bricht auf ins »Flachland der Heimsuchung«. <sup>224</sup> – Wie kommt es aber dahin?

### 3.2.2 Kollektive ›Heimsuchung‹: Terminusprägung im Ersten Weltkrieg

Krieg als Heimsuchung oder Heimsuchung als Krieg?

*Der Tod in Venedig* hat zum einen den Einsturz der Lebensordnung eines Individuums zum Inhalt und liefert zum anderen mit der »Heimsuchung« Venedigs den Entwurf für die Überlagerung eines solchen individualpsychischen Konflikts mit einem kollektiven, letztlich internationalen. Das lässt sich anhand der zeitgenössischen Briefe und Essays nachzeichnen. Ab dem Sommer 1914 wird dort nämlich eine Bedeutungsvariante des Worts in einer Weise prominent, die in ihrer stehenden Formelhaftigkeit auffallen muss: »Welche Heimsuchung!«, heißt es im August 1914 in gleich zwei Briefen über die »Katastrophe« des soeben ausgebrochenen Kriegs, »[n]och immer glaubt man, zu träumen.« <sup>225</sup> Auch im Dezember desselben Jahrs klingt wieder in zwei verschiedenen Briefen die Rede von der »gewaltigen Heimsuchung« der »deutsche[n] Seele« und »Deutschland[s]« sehr ähnlich, <sup>226</sup> und noch Anfang 1916 muss eine kriegerische »Heimsuchung und Umwälzung« »letzten Grundes einem europäischen Gesamtwillen entsprechen«. <sup>227</sup>

Untergründig führt der Ausdruck die im *Tod in Venedig* etablierte Konnotation körperlicher Affliktion hier wie später stets mit sich, sei es in den Briefen der frühen Kriegsjahre als Krankheit oder im Alterstagebuch im Sinn »[n]ächtliche[r] Heimsuchung«. <sup>228</sup> Sie bildet den Topos, wo in der Novelle die psychophysiologische Ebene des Individuums zur Deckung mit der überindividuellen, gesellschaftlichen Ebene der verseuchten Stadt kommen kann – und wo schließlich analog der Ausbruch des Kriegs als ›Heimsuchung‹ einer repräsentativen deutschen »Seele« chiffriert wird, die nicht weniger als das nationale Kollektiv zusammenfasst.

224 Ebd., S. 1079.

225 Brief vom 7. August 1914 an Heinrich Mann, Mann: Briefe II, S. 38; Brief vom 12. August 1914 an Kurt Martens, ebd., S. 39.

226 Brief vom 14. Dezember 1914 an Richard Dehmel, ebd., S. 49; Brief vom 15. Dezember 1914 an Heinz Pringsheim, ebd., S. 50.

227 Brief vom 25. Februar 1916 an Paul Amann, ebd., S. 118 f.

228 Eintrag vom 7. Mai 1954, in: Mann: Tagebücher 1953–1955, S. 219.

Denn über dieselbe Körperlichkeit lässt sich auch die Rede vom Kriegsgeschehen in Briefen und Essays auf die Darstellung von Aschenbachs Traumvision der Katastrophe zurückführen: Schon Aschenbachs orgiastischer Traum vom ›Kommen des fremden Gottes‹<sup>229</sup> imaginiert die intimkathartische Entladung, welche ihm dabei widerfährt, mit Kriegsbildern.<sup>230</sup> »Ich bin noch immer wie im Traum«,<sup>231</sup> schreibt Thomas Mann am 7. August 1914 an seinen Bruder Heinrich. Inwiefern semantisieren Manns Texte nun aber in der Folge des *Tod in Venedig* die nationale Kriegsheimsuchung, seit allem Beginn der Rede darüber, als individualpsychisch-dionysisches Erlebnis?

Erhellen kann das ein Essay, der unter dem Titel *Gedanken im Kriege* (1914) auf die wie gezeigt aus dem *Tod in Venedig* herzuleitende »Parallele von Kunst und Krieg, von Künstler und Soldat« zurückgreift.<sup>232</sup> Die Niederschrift dieses Texts fällt in die Periode von Mitte August bis Anfang Oktober 1914, zeitlich also genau zwischen die bereits zitierten Heimsuchungsbriefe; sein Verfasser gehört durchaus auf die »Seite der nationalkonservativen Apologeten des Krieges«. <sup>233</sup> Interessieren soll hier aber weniger die Sachpolitik des Texts als seine Rhetorik, in der sich im Anschluss an die brieflichen Reaktionen auf den Kriegsbeginn ein kollektiv-politisches Narrativ der ›Heimsuchung‹ nunmehr verfestigt. Genau wie im *Tod in Venedig* angelegt, changiert der Ausdruck auch im Essay zwischen Individualität und Kollektivität – dort ist es das Kollektiv der Stadt, hier dann dasjenige nationaler Allgemeinheit.

Als sittliche Wesen [...] hatten wir die Heimsuchung kommen sehen, mehr noch: auf irgendeine Weise ersehnt; hatten im tiefsten Herzen gefühlt, daß es so mit der Welt, mit unserer Welt nicht mehr weitergehe. [...]

Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung. [...] Was die Dichter begeisterte, war der Krieg an sich selbst, als Heimsuchung, als sittliche Not.<sup>234</sup>

229 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 582.

230 Vgl. grundsätzlich, wieder neu aufgelegt: Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, 2019.

231 Brief vom 7. August 1914 an Heinrich Mann, Mann: *Briefe II*, S. 38.

232 Kurzke: *Essays II. Kommentar*, S. 12; eine Kontextualisierung des Essays in Thomas Manns außerliterarischen Texten der Zeit vgl. bei Detering: *Das Akut-Männliche*.

233 Kurzke: *Essays II. Kommentar*, S. 9.

234 Thomas Mann: *Gedanken im Kriege*, in: *Essays II. 1914–1926*, 2002 (GKFA 15.1), S. 27–46, hier S. 31–33.

Unschwer lässt sich in diesen Sätzen die Sehnsucht des schaffensmüde gewordenen Dichters Aschenbach nach Veränderung und Belebung mitlesen. Über die Kriegs-›begeisterung‹ der Dichter – wörtlich die ›Inspiration‹ also – greift der Essay im Jahr nach dem Erscheinen des *Tod in Venedig* im Einzeldruck<sup>235</sup> dessen Denkfigur auf, in der »eine *erneuernde* Begeisterung und Verwirrung«<sup>236</sup> den Protagonisten zu frischer Kreativität anregt. Allerdings verzerrt die Projektion aufs Kollektiv sie in den *Gedanken im Kriege* ins Kriegstreiberisch-Nationalistische: Deutschland oder eine zeitaktuelle Idee des ›Deutschen‹ sind es jetzt, die sich wechselseitig in Friedrich von Preußen, dem »große[n] Soldat[en]« und »Genie«, und im großen Dichter, Künstler-»Genie« und ›Nationalautor‹ Goethe personifizieren lassen.<sup>237</sup>

Ob *Der Tod in Venedig* seiner ursprünglichen Konzeption nach tatsächlich die Vernarrung des zweiundsiebzigjährigen Johann Wolfgang von Goethe in die siebzehnjährige Ulrike von Levezow zum Inhalt haben, oder ob eine solche Behauptung nicht vielmehr im Nachhinein Mann selbst vor den Auswirkungen einer allzu offenliegenden Thematisierung päderastischer Homophilie schirmen sollte, wird in der Forschung zwar diskutiert.<sup>238</sup> Protagonist der Novelle ist jedenfalls nicht Goethe geworden. Als Phantasma des Dichter-Genies ist Goethe aber so oder so den Konflikten, welche sich im und um den Text manifestieren, subliminal und auch explizit eingeschrieben – sei es in den offensichtlichen Reminiszenzen und der stilistischen Orientierung<sup>239</sup> an seinen Texten oder vermittelt der ›Anxiety of Influence‹ und ödipalen Aggression des Autors gegen das dichterische Vorbild.<sup>240</sup>

Solche unterschwellige Präsenz hat im *Tod in Venedig* nicht nur der ›große Goethe‹, sondern genauso der ›kleine Friedemann‹ als Repräsen-

235 Vgl. Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 373.

236 *Der Tod in Venedig* im Hundertdruck des Hyperion-Verlags 1913, zit. ebd., S. 370; Hv. des Kommentarverfassers. Vgl. zur Umschrift dieses Zitats von der entstehungsgeschichtlich älteren Textfassung des Hundertdrucks zur Fischer-Ausgabe (dort dann: »eine neue Begeisterung und Verwirrung«) und zur Bedeutung des Zitats für die Novellenthematik der »Kreativitätserneuerung von Gnaden des wiedererweckten Gefühls« ebd., S. 370 f.

237 Mann: Gedanken im Kriege, S. 35, 28.

238 Vgl. z. B. Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen, S. 323–326, gegen Schonlau: Altersliebe im Alterswerk, S. 27 f.

239 Vgl. z. B. Hans Wysling: Thomas Manns Goethe-Nachfolge [1978], in: Ausgewählte Aufsätze 1963–1995, 1996, S. 17–63, hier S. 29–31; Reed: Frühe Erzählungen. Kommentar, S. 385.

240 Vgl. von Matt: Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers, S. 254.

tant der prekären ›Männerchen‹ aus den frühen Novellen (2.2). Und man braucht Manns Frühwerk nicht einmal sonderlich spitzfindig zu lesen, um das Leiden seiner männlichen Figuren auch in der Idee des deutschen Volks zu finden, welche die *Gedanken im Kriege* beschwören:

Dies Volk hat es schwer mit sich selbst, es findet sich fragwürdig, es leidet zuweilen an sich bis zum Ekel; aber noch immer, unter Individuen wie Völkern, waren diejenigen die wertvollsten, die es am schwersten hatten[.]<sup>241</sup>

Zwischen Novelle und Essay das Volk dem Individuum gleichzusetzen, bereitet offensichtlich wenig Mühe: Als sei es nur eine weitere prekäre ›Künstler‹-Gestalt, wird sich ein nationales Kollektiv fragwürdig bis zum Selbstekel<sup>242</sup> und hofft, durch kriegerische Heimsuchung ›gereinigt‹ und enthusiastisiert, produktiv zu werden.<sup>243</sup> 1921 ist es dann der Goethe eines Vortrags mit dem Titel *Goethe und Tolstoi*, den endlich seine ›Leidenschaft‹ produktiv heimsucht<sup>244</sup> – quasi auf halbem Weg der Entwicklung des Ausdrucks zum Terminus für die individuelle Narrativvariante 3.

### Vom kleinen zum ›großen Mann‹ als Repräsentant

Schon die *Gedanken im Kriege* lassen im »National«-Schriftsteller Goethe das Ideal des Dichters und die Idee des ›großen‹ Individuums als Repräsentant einer Kultur und Volksseele in eins fallen.<sup>245</sup> Die Goethe-Imago fungiert dabei als Personifikation der jeweils zeitaktuellen Form von Deutschtum: von ihrer »nationalistischen Instrumentalisierung«<sup>246</sup> in

241 Mann: *Gedanken im Kriege*, S. 45.

242 Vgl. Mann: *Der kleine Herr Friedemann*, S. 118; zu Friedemanns Selbstekel im Zusammenhang mit den ›Tieren des Sündengartens‹ in *Joseph in Ägypten* siehe 3.1.2.

243 Das gilt für Gustav von Aschenbach und später auch wieder Adrian Leverkühn.

244 Mann: *Goethe und Tolstoi*, S. 847.

245 Zur Selbstdefinition Manns »als Weltbürger, [...] der im Deutschen die entsprechende Anlage auch natur- respektive kulturgegeben sieht«, vgl. Lutz Hagedstedt: *Sinn für Überholtes. Aspekte der Repräsentationssemantik in Thomas Manns ›Deutschlandreden‹*, in: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, 2009, S. 351–370, hier S. 359 f. Die Entwicklung von Manns Selbstverständnis und Fremdwahrnehmung als Repräsentant besprechen Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich, Gerhard Lauer: *Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung*, in: ebd., S. 1–34.

246 Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«, S. 92.

den *Gedanken im Kriege* oder dann den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) bis hin zu ihrer Stilisierung zum ›überdeutschen‹ Weltbürger im Spätwerk.<sup>247</sup>

Nicht unterschlagen sei an dieser Stelle, dass der ›große Mann‹ als Verkörperung und Repräsentant Deutschlands in Manns Schreiben selbstverständlich nicht Goethe allein und diesen auch nicht von Anfang an zum Platzhalter hat.<sup>248</sup> Wie auch die Bücher der späten realen Bibliothek, also die erhaltenen Nachlassbände mit ihren Lesespuren belegen, sind Identifikationsangebote den Biographien einer ganzen Reihe als solche tradierter und kanonisierter ›großer Männer‹ des westlichen Kulturraums zu entnehmen.<sup>249</sup> Insbesondere liegt das Augenmerk auf den (deutschen) Schriftstellern des 19. Jahrhunderts und unter diesen prominent auf Friedrich Schiller.<sup>250</sup> Auch Aschenbach gehört noch nicht in die

247 Gunilla Bergsten hat darauf hingewiesen, dass für Mann die ›repräsentativen‹ Deutschen, allen voran Goethe und Nietzsche, das Merkmal des Kosmopolitismus tragen (Gunilla Bergsten: Thomas Mann und der dokumentarische Roman, in: Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck, hg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, 1977, S. 677–685). Vgl. auch Dieter Borchmeyer: »Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister«. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur, in: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich, hg. von Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer, 1993, S. 1–15.

248 Zu Manns »Rollenbild des Nationalautors«, zum »Mythos eines ewigen Deutschland« und der »Existenz eines deutschen Nationalcharakters«, wie ihn die »großen Männer[]« der Nation repräsentieren, vgl. Strobel: »Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen«, S. 319.

249 Um hier nur einige der lesespurenreicheren Bände der Nachlassbibliothek zu nennen, die sich – von dem ubiquitären Dreigestirn (vgl. 2.1) sowie den Dichtern einmal abgesehen – dem Leben und Wirken solcher »einsam Ragende[r]« (Eintrag vom 31. Januar 1935, Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 25) widmen: Julius Köstlin: Martin Luther, sein Leben und seine Schriften. 2 Bde., 1875, TMA-Signaturen: 2955:1, 2955:2; Otto von Bismarck: Gedanken und Erinnerungen. 2 Bde., 1898/1919, TMA-Signaturen: 5022, 5023; Anton Schindler: Beethoven-Biographie, hg. von Alfred Chr. Kalischer, 1909, TMA-Signatur: 4960; D[mitrij] Mereschkowskij: Napoleon. Deutsch von Arthur Luther, 1928, TMA-Signatur: 4274; Wilhelm Waetzoldt: Dürer und seine Zeit, 1935, TMA-Signatur: 4949 L; Marguerite Yourcenar: Ich zähmte die Wölfin. Die Erinnerungen des Kaisers Hadrian, 1953, TMA-Signatur: 4165.

250 Vgl. Kurzke: Epoche – Werk – Wirkung, S. 123; zu Manns frühem Repräsentationsanspruch und seiner Orientierung an Schiller vgl. Hans R. Vaget: Auf dem Weg zum Nationalschriftsteller. Thomas Mann und Schiller 1905, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, 2009, S. 207–218, hier S. 208–213.

Reihe der Gesegneten, Sonntagskinder und Naturgenies wie Joseph, Felix Krull oder die Goethe-Gestalt in *Lotte in Weimar*,<sup>251</sup> sondern er ist ein unter der eigenen Selbstdisziplin ermüdeteter, zweifelgequälter Leistungsethiker wie die Schillerfigur in *Schwere Stunde*. – Auch spät, 1955, erscheint Schiller in Manns Festrede anlässlich seines 150. Todestags wieder als deutsche Identifikations- und Repräsentationsfigur.<sup>252</sup> Dann allerdings, in Übereinstimmung mit der inzwischen konsolidierten Aneignung der Goethe-Imago, als das ›Genie‹, das er in *Schwere Stunde* noch nicht (oder intradiegetisch: nicht mehr) sein konnte.

Schon einleitend in Kapitel 2.1 wurde ersichtlich, wie sich die auktoriale Aneignung Goethes als repräsentativer ›großer Mann‹ in den Nachlassbänden materialisiert hat; ebenso zeichnet sich in deren Lesespuren ab, dass die *Joseph*-Romane schließlich die Josephsfigur den Beschreibungen Goethes als historischer Person nachmodellieren und sie zum ›Künstler‹ gestalten.<sup>253</sup> Ein Entwurf von Josephs Mittlerrolle zwischen ›oben‹ und ›unten‹, zwischen Kunst und Politik ist aber auf Textseite bereits in der Essayistik des Ersten Weltkriegs zu suchen, wo Deutschtum mit Bürgerlichkeit zusammen zu einer ideellen Position der ›Mitte‹ stilisiert ist.<sup>254</sup> Die unterschiedlichen Vorstellungen von Repräsentation aus Manns Texten herauszupräparieren, ist hier aber nicht mein Ziel.<sup>255</sup> Stattdessen geht es mir um die darin spezifisch bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs ausgeformten Muster, die mittels der Terminusbildung der ›Heim-

251 Zu Joseph und Goethe als »neuer und viel robusterer Menschentypus im Werk Thomas Manns«, der Leiblich- und Geistigkeit in sich vereinigt und versöhnt, vgl. Kristiansen: Die »Niederlage der Zivilisation« und der »heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt«, S. 436. Zu Schiller als Modell für Aschenbach und gleichzeitig Gegenfigur zu Goethe vgl. Siefken: Thomas Mann, S. 46 f.; zum Typus des Götterliebings ebd., S. 103.

252 Vgl. Hagedstedt: Sinn für Überholtes, S. 353.

253 Vgl. auch Thomas Mann: Freud und die Zukunft, in: Reden und Aufsätze I, 1974 (GW IX), S. 478–501, hier S. 499.

254 Vgl. Koopmann: Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland, S. 18 f.; Strobel: »Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen«, S. 334. Zur politischen Implikation von Josephs Mittlerposition vgl. Dierk Wolters: Zwischen Metaphysik und Politik. Thomas Manns Roman »Joseph und seine Brüder« in seiner Zeit, 1998, S. 221–248.

255 Vgl. stellvertretend die Beiträge des Sammelbands zum Thema in: Ansel, Friedrich, Lauer: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann; auch Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952, 2011; sowie die schon zitierten Gamper: Der große Mann; Lämmert: Der Dichturfürst; Strobel: »Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen«; ders.: Entzauberung der Nation; Siefken: Thomas Mann.

suchung‹ vom Individuum auf ein nationales Kollektiv überschrieben werden.

Das deutsche ›Volk‹ und das zwischen zerquältem Leistungsethiker und großem Dichtergenie schillernde Individuum sind in der ›Heimsuchung‹ nicht einfach zur Deckung gebracht. Die Topoi, die in den *Gedanken im Kriege* zur Inszenierung der kollektiven Heimsuchung dienen, haben die Novellen zuvor im Detail erarbeitet: Das Leiden an sich selbst, Dekadenz und Selbstekel, Künstlertum, »Leidenschaften«<sup>256</sup> und Katharsis sind die individualistischen Konflikte der bisherigen Männerfiguren (2.2). Diese Konflikte des Individuums, in Friedemanns Variante 3 oder Aschenbachs Variante 2, projiziert also die »Heimsuchung« der ›deutschen Seele‹ regelrecht auf die ganze Nation.<sup>257</sup>

Nach der ›abschließenden‹ Ausformung des »Décadence- und Künstlerproblems« im *Tod in Venedig* ist mithin das erste »Darüber-Hinaus«<sup>258</sup> in den *Gedanken im Kriege* im Wesentlichen die Reinszenierung desselben Problems, nur jetzt anhand eines Kollektivs. Komplexität, politischen oder soziologischen Mehrwert gewinnt es allerdings in dieser Operation gerade nicht, weil sie zugleich das nationale Kollektiv im repräsentativen Individuum (re-)personifiziert. Die Projektion vereinfacht sich damit zu einer reinen Parallelverschiebung der wohlbekannteren individualistischen, innerpsychischen Denkfiguren. Die gleich in den anschließenden Kriegsjahren 1915 bis 1918 entstandenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* handeln vom – Aschenbach'schen? – »Traum eines Volkes von Heimsuchung und notgeborener Tat«; der »Stunde der Heimsuchung und Größe«, welche »Deutschland« für sich gekommen glaubte; von den »Jahrhunderte[n] der zahllosen Leiden und Heimsuchungen«, die das »Volk durchgemacht« habe, usf. in aller Selbstverständlichkeit.<sup>259</sup> Sie schreiben damit sowohl die kollektive Heimsuchung als auch die Personifikation des Kollektivs aus den *Gedanken im Kriege* in direkter Linie fort.

Lutz Hagestedts Analyse von Manns »Repräsentationssemantik« und seiner Schlussfolgerung, dass die *Betrachtungen* noch »ohne größeres Re-

256 Mann: *Gedanken im Kriege*, S. 27–29.

257 Vgl. Wolters: *Zwischen Metaphysik und Politik*, S. 40, Hv. i. O.: »Entschieden führt er damit jeden gesellschaftlichen Konflikt auf eine individuelle Befindlichkeit zurück: [...] Wenn Thomas Mann über Politisches redet, dann tut er dies immer auf dieser Basis.« Vgl. zur Vermischung von persönlichem Konflikt und Zeitgeist auch Heinrich Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann, 2005, S. 167–186.

258 Mann: *On myself*, S. 151.

259 Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 173, 369, 480.

präsentanzgebaren« auskämen,<sup>260</sup> ist daher nur insoweit zu folgen, als das Repräsentanzgebaren in der Zeit des Ersten Weltkriegs ein im Prinzip inverses ist. Das mag auch die Uneinigkeit der Forschungsmeinungen darüber erklären, ob Mann »seinen Anspruch auf nationale Repräsentanz in der Spätphase der Weimarer Republik (neu) ›entdeckt‹ und seit circa 1930 stetig und strategisch ausgeweitet«<sup>261</sup> habe oder doch immer schon »auf ›Repräsentanz‹ eingestellt war«.<sup>262</sup> Die beiden Interpretationen formulieren lediglich zwei Perspektiven auf den Umstand, dass es um Repräsentanz zwar tatsächlich von Anfang an geht, in dieser Relation jedoch Repräsentat und Repräsentandum im Zeitraum der 1930er-Jahre die Positionen tauschen. Die Ansicht, erst »Manns Entscheidung, sich öffentlich von Nazi-Deutschland zu distanzieren«,<sup>263</sup> mache in seinem Schreiben die Stellung des Dichters zu einer repräsentativen, ist so gesehen durchaus richtig, erfasst aber nur die spätere, invertierte Version dieser Repräsentationsrelation: Lässt sich nach dem Zweiten Weltkrieg die ›Künstler‹-Gestalt Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus* (1947) füglich als eine Personifikation des im Faschismus zerrütteten Deutschland lesen, steht dann also tatsächlich eine Künstlerfigur für das Kollektiv.<sup>264</sup> Hingegen repräsentiert der Künstler vor der und zur Zeit des Ersten Weltkriegs an der

260 Hagededt: Sinn für Überholtes, S. 367. Andreas Solbach legt dagegen Manns Entwicklung des Repräsentationsgedankens im Sinn einer symbolischen Künstlerexistenz schon auf die Zeit seiner ersten Begegnung mit Gerhart Hauptmann, 1903 (Andreas Solbach: Rhetorik und Repräsentation in der Essayistik Heinrich und Thomas Manns 1918 bis 1920, in: Thomas Mann Jahrbuch 32, 2019, S. 97–107, hier S. 98 f.).

261 Hagededt: Sinn für Überholtes, S. 366. In diese Zeit fällt just die Konzeption und Niederschrift der ersten drei *Joseph*-Bände.

262 Birger Solheim: Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns. Oder Geschichtskritik in *Der Stechlin* und *Doktor Faustus*, 2004, S. 279; zum Repräsentanzgebaren in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* vgl. stellvertretend jüngst wieder Helmut Koopmann: Im Vorhof der Katastrophe. Was die Zwanzigerjahre zu erkennen gaben, in: Thomas Mann Jahrbuch 32, 2019, S. 139–153.

263 Hagededt: Sinn für Überholtes, S. 354.

264 *Doktor Faustus*, »bekanntlich in Form des sogenannten ›9-Zeilen-Plans‹ von 1904 ursprünglich als dekadente Künstlernovelle und nicht als politische Parabel angelegt« (Martina King: Inspiration und Infektion. Zur literarischen und medizinischen Wissensgeschichte von ›auszeichnender Krankheit‹ um 1900, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 35.2, 2010, S. 61–97, hier S. 94), zeigt in der Ausarbeitung von 1947 also eine Entwicklung von der alten Form der männlichen Repräsentation zur Allegorisierung.

Textoberfläche nur scheinbar ein ›Deutschland‹; Variante 3 ist dort noch so dominant, dass vielmehr auch das politisch ›heimgesuchte‹ Nationalkollektiv eigentlich als totum pro parte für das geplagte Individuum selbst steht.<sup>265</sup> Für die Prägung des Terminus dagegen muss auch und gerade mit Blick auf den *Tod in Venedig* sowie erst recht die zeitgenössischen Briefe und Essays die umgekehrte Reihenfolge gelten: Das Narrativ, welches an der Textoberfläche in der Zeit des Ersten Weltkriegs bereits so genannt wird, ist die kollektive, völkisch-politische ›Heimsuchung‹, Variante 2.

Dieser Befund lässt sich nun neben die späte Benennung des individual-psychologisch-geschlechtlichen ›Motivs‹ einbrechender Leidenschaft in *On myself* halten und erklärt, warum sie von solcher Suggestionskraft ist. Es hat angesichts der erläuterten Repräsentationsrelation seine Richtigkeit, dass aus Rezeptionsperspektive die Beobachtung des ›Heimsuchungs‹-Motivs üblicherweise vom Individuum ausgeht und sich von dort zur Nation wendet, dass also zunächst einmal die private »Liebes-Heimsuchung« der Narrativvariante 3 notiert und erst hernach auf eine politische Variation davon geschlossen wird.<sup>266</sup>

Um das noch einmal zusammenzufassen: Während die vor *Joseph in Ägypten* entstandenen Texte mit Narrativvariante 3 in der ›Histoire‹ zwar oft von der Gefährdung des lebensordentlichen ›Kunstbaus‹ eines Individuums *handeln*, wird im ›Discours‹ ›Heimsuchung‹ *geheißt* jedoch zuerst die theologische Variante 1, eng daran angeschlossen aber wichtiger die Narrativvariante 2: die über ein Kollektiv hereinbrechende Katastro-

265 Pikulik stellt ähnliches noch für den viel später entstandenen Vortrag *Deutschland und die Deutschen* (1945) fest. Als vom Autor selbst so genanntes »Produkt der Selbstprüfung« ist der Vortrag »eigentlich ein Selbstporträt Thomas Manns, das er zum Porträt der Nation verallgemeinert.« (Pikulik: *Thomas Mann und der Faschismus*, S. 150). Das widerspricht meiner Argumentation nur oberflächlich, die (s. u.) darauf hinausläuft, dass die Repräsentation respektive Verkörperung Deutschlands in *Joseph in Ägypten* auf eine männlich und eine weiblich konnotierte Variante gebracht wird. Erstere kann danach im Prinzip die früheren Formen der Repräsentation wieder aufnehmen.

266 Stellvertretend für dieses Verständnis sei hier noch einmal der Handbuchartikel zitiert. Dieser kehrt die Chronologie der Begriffsprägung um, indem er, die beiden Varianten vergleichend, feststellt: »Wie die Liebes-Heimsuchung lässt *auch* die politische Heimsuchung eine fragile Ordnung zusammenbrechen und wird herbeigeseht [...]« (Stachorski: *Heimsuchung*, S. 303, Hv. n. i. O. Vgl. zu dieser Umkehrung der Begriffsprägung auch Neumann: *Der Zauberberg*. Kommentar, S. 14 f.).

phe – vorweg die Seuche im *Tod in Venedig* und hernach der Krieg in den *Gedanken im Kriege*. Erst in Manns Exil Mitte der 1930er-Jahre folgt in *Joseph in Ägypten* die explizite Benennung der individuell-geschlechtlichen Variante 3 als ›Heimsuchung‹. Damit können, wie gleich zu zeigen, in *Joseph in Ägypten* kollektive Konflikte neu allegorisch am Individuum ausgetragen werden, als Spiegelung des älteren Musters, welches die Individualpsychologie des ›Künstlers‹ auf das Kollektiv von Volk und Nation projiziert.

### 3.2.3 Chronologie: Kaleidoskop-Drehungen

Gewiß, ich tilge manches, was ich gestern noch zuletzt geschrieben und heute als verfehlt erkenne. Aber im ganzen bin ich der Mann des Scripsi und hege eine Art von Pietät gegen das täglich unter bestimmten persönlichen Umständen Geleistete, – woraus sich die wahrscheinlich sehr unkünstlerische Neigung ergibt, in einem solchen Buch weniger das objektive, zu möglicher Vollkommenheit zu bringende Kunstwerk zu sehen als eine Lebensspur, an der zu retouchieren mich fast wie Betrug anmuten würde.<sup>267</sup>

So schreibt Thomas Mann im November 1936 in einem Brief an Alexander Moritz Frey über seine jüngste Arbeit, »den Joseph«.<sup>268</sup> Auch wenn solche zielgerichteten Äußerungen an Dritte in Manns Fall mitunter vorsichtig zu bewerten sind: Geht man von der Aussagekraft von Manns privaten Tagebuchaufzeichnungen über seine Tätigkeit aus, dann geben diese weiteren Aufschluss. Sogar ziemlich genau lässt sich aus jenen Tagebüchern, die seit der Exilierung im März 1933 erhalten sind, die Chronologie seiner Arbeit an *Joseph in Ägypten* rekonstruieren. Bis auf wenige Ausnahmen scheint er tatsächlich die einzelnen Kapitel in der Reihenfolge geschrieben und abgeschlossen zu haben, in welcher sie auch im Drucktext stehen. Eine einsinnige Linearität der Terminusbildung mit-vorauszusetzen, wäre allerdings heikel; erst recht in der kleinräumigen Detaillierung einiger weniger Texte und Jahre. Denn die Evolution von

267 Brief vom 10. November 1936 an A[lexander] M[oritz] Frey, Thomas Mann: Briefe 1889–1936, 1961, S. 429; Entsprechende Äußerungen zu seiner Arbeitsweise – »der Reihe nach« – gibt es von Mann noch weitere, vgl. Gerster: Thomas Mann an der Arbeit, S. 388.

268 Brief vom 10. November 1936 an A[lexander] M[oritz] Frey, Mann: Briefe 1889–1936, S. 429.

Denkmustern und Narrativen aus den frühesten Erzählungen bis in die späten Romane, das habe ich bisher implizit mitvorgeführt, verläuft nicht zwingend linear. Viel eher ist sie in der Drehbewegung des Kaleidoskops auszumachen, worin kleinräumige Verschiebungen, Überlagerung und Verwerfungen allmählich oder sprunghaft ein neues Bild ergeben.

Nachdem jedoch in der Perspektive auf den langen Zeitraum die Tendenz deutlich genug wurde, will ich im Folgenden die Probe aufs Exempel wagen und die Entwicklung des Heimsuchungsbegriffs im Romantext mit derjenigen der Tagebücher parallel betrachten. Im Hinblick auf das folgende Kapitel (3.3) kann ich so auch dessen wichtigste Datenpunkte bereits in der Chronologie verzeichnen, so dass sich anschließend die dort folgende inhaltliche Argumentation an der hier aufgestellten groben Ordnung ausrichten lässt. Die offene Frage lautet in der nun zeitlich auf zwei Jahre und auf zwei Texte und Textsorten – Roman und Tagebuch – eng begrenzten Versuchsanordnung, ob sich die im weiteren Werkkontext gemachten Beobachtungen aus den Kapiteln 3.2.1 und 3.2.2 auch in der sehr nahen Fokussierung des Schreibprozesses bestätigen.

Der Wortstamm ›heimsuch‹ taucht im ersten Hauptstück des Roman- texts ein erstes Mal auf. Dort ist im Unterkapitel *Die Anfechtung* von Josephs Gewißheit die Rede, dass »der Planende, der ihn aus dem Alten gerissen und ihn ins Neue dahinführte, es zukünftig vorhabe mit ihm« und es daher Sünde wäre, dieser »Heimsuchung zu entlaufen.«<sup>269</sup> Tagebücher für die Zeit, in der Mann die ersten beiden Hauptstücke niederschrieb, fehlen. Die Aufzeichnungen setzen erst nach Manns Exilierung wieder ein, Mitte März 1933, nachdem Erika Mann ihrem Vater das bis zum zweiten Hauptstück fortgeschrittene Manuskript aus München in die Schweiz überbrachte.

Von einer »heftigen Krisis« berichtet Mann mit der Wiederaufnahme des Tagebuchs am 15. März, von »Schmerzen der Trennung von einem altgewohnten Zustand« und der »Erkenntnis, daß eine Lebensperiode abgeschlossen« sei, und daß es gelte, sein »Dasein auf eine neue Basis zu stellen«, die er »geistig gut heiße und bejahe.«<sup>270</sup> Es folgt in den nächsten Wochen im Romanmanuskript einiges an Umarbeitung des bereits Geschriebenen, so dass als Terminus ante quem für die zitierte Heimsuchung Josephs der 14. Mai 1933 gelten kann, wo das Tagebuch den Abschluss der »gedrängtere[n] Fassung der Reise durch Aegypten« ver-

269 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 712.

270 Mann: *Tagebücher 1933–1934*, S. 3.

merkt.<sup>271</sup> Genau im bei Grimm formulierten Sinn entspricht Josephs Heimsuchung durch den »zukünftig« planenden Gott der göttlichen Heimsuchung Aschenbachs (Narrativvariante 1). Sie meint hier seine göttliche Erwählung zu Großem, mehr noch als die Strafe für seinen Hochmut. Kaum umhin kommt man, biographisierend Manns gegenwärtige Lebenssituation und den strategischen Optimismus des Tagebuchs darin mitzulesen.

Mit Manns eigener Liebeserfahrung und »Leidenschaft« setzt die Selbstchronik im Jahr darauf, am 25. Februar 1934, ein »mystische[s] Motiv der Zwieschlechtigkeit« in direkte Verbindung – zur Versnumerierung gleich näheres –:

- 2 »Ich bin wie Weib dem Mann, wie Mann dem Weibe Dir.  
 1 Ich bin wie Leib dem Geist, wie Geist dem Leibe Dir.  
 Wen darfst Du lieben sonst, da von der Lippe weg  
 Mit ewigen [ew'gen] Küssen ich den Tod vertreibe Dir?«

Diese Verse haben große vergeistigte Inbrunst und sind weit tiefer mythisch empfunden, als ich früher verstand. – [...] Jenes Gedicht ist nächst dem »Tristan« überschriebenen das schönste. Wie seine spiritualisierte und über-erotische Leidenschaft mir ins Blut ging, als ich liebte! –<sup>272</sup>

Offenbar zitiert Mann August von Platen hier aus dem Gedächtnis. Denn zwar steht dessen Ghazel Nr. 40 in Manns Nachlassbibliothek immerhin vierfach abgedruckt, davon in zwei Fällen auch mit Lesespuren, doch stimmt im Tagebuch die Interpunktion (folgt man der Edition des Tagebuchs, auch die Elision von »ew'gen« im Original<sup>273</sup>) mit den zueinander identischen Drucktexten nicht überein.<sup>274</sup> Doch solcherlei philologische

271 Ebd., S. 85.

272 Ebd., S. 335.

273 In den Drucktexten mit Elision; die Tagebuchedition transkribiert »ewigen«, doch scheint mir das »i« der Handschrift als Apostroph lesbar. Für eine Elision im Tagebuch würde sprechen, dass die volle Ausschreibung des Worts gegen das Versmaß verstieße und dem Rhythmusgefühl auch eines aus dem Gedächtnis Zitierenden unmittelbar zuwiderlaufen müsste.

274 Die beiden ersten Verse enden im Druck mit Ausrufezeichen; vgl. August von Platen: Gedichte, 1828, TMA-Signatur: 5007, S. 96 (angekreuzt); ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 2, 1853, TMA-Signatur: 200:2, S. 20 f. (angekreuzt und mit Ausrufezeichen versehen); ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Mit einer biographischen Einleitung von Karl Goedeke. Bd. 2, [1882], TMA-Signatur: 5004:2, S. 18 (ohne Lesespur); ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 1, 1847, TMA-Signatur: 5005, S. 21 (ohne Lesespur).

Spitzfindigkeiten und die Spekulation, ob hier nicht doch einer für den privatesten Gebrauch schlichtweg unsorgfältig abgeschrieben habe, einmal beiseitegelassen: Mit der einen Ausnahme, die hier wirklich erzählt, sind die Verse im Wesentlichen korrekt wiedergegeben. Die beiden ersten Verse jedoch stehen in vertauschter Reihenfolge, korrigiert erst durch die – so muss das Schriftbild vermuten lassen – nachträglich hinzugefügte Numerierung.

Dass hier das doppelte Gendering des lyrischen Ichs zuoberst und erst darunter der traditionell gegenderte Dualismus von Leib und Geist zu stehen kommen, gewinnt gerade angesichts des ansonsten von der Druckversion fast abweichungsfreien Zitats an Interpretationspotential. Jedenfalls liegt es nahe, die Vertauschung als Freud'sche Fehlleistung und Ausdruck einer unbewussten Priorisierung des zweiten Verses zu lesen. Diese mag einer Annäherung an das Vorhaben geschuldet sein, den männlich-individualpsychischen Leidenschaftskonflikt (Narrativvariante 1) erstmals in einer weiblichen ›Maske‹ zu erzählen, wie sie in dieser Form bislang noch in keinem von Manns literarischen Texten zu finden ist.<sup>275</sup> Solches legt auch ohne Autorpsychologisierung »das schönste« von Platens Ghaselele gleich mehrfach nahe: Es liefert über seinen Wortlaut wie über die Person seines Verfassers sowohl den Schleier für homoerotisches Begehren als auch eine Vorlage für die Zweigeschlechtlichkeit des Künstlers, die sich anderwärts in Texten *und* Bibliothek und insbesondere am Omni-repräsentanten Goethe immer wieder abbilden (vgl. 2.1.2).

Nur einige Tage später bricht im Tagebuch des 1. März 1934 der »Monat der Heimsuchung und des Beginns der Abenteuer« an, am 3. März ist vom morgigen »Jahrestag der entscheidenden Wahlen in Deutschland« die Rede. Hält man das neben den eingangs zitierten Romantext des Vorjahrs, so wird hier erneut die Selbstidentifikation des Tagebuchautors mit der »ins Neue« geführten Josephsfigur deutlich, jetzt allerdings auch im Tagebuch mit der entsprechenden Vokabel: Manns eigene ist virtuell zugleich Josephs Heimsuchung. Sie bedeutet hier aber genauso die kollektive Heimsuchung Deutschlands, bringt also im alten Muster Individuum und Nation zur Deckung. Eng zusammen steht sie mit dem Regimewech-

275 Als Gegenbeispiel ließe sich hier allenfalls Baronin Anna (*Ein Glück*, 1904) anführen, bei der jedoch von einem ›Einbruch der Leidenschaft‹ nicht die Rede sein kann; eher erinnert ihre bestehende Liebe zu einem grobschlächtigen Mann an jene Gabriele Klöterjahns (*Tristan*, 1903). Noch 1925, als *Unordnung und frühes Leid* erscheint, ist dort von ›Heimsuchung‹ nicht die Rede, obwohl Lorchen im Gegensatz zu Baronin Anna als eine kleine Proto-Mut-em-enet gelesen werden müsste (vgl. 3.3.1).

sel in Deutschland, der sich dann später mit Mut-em-enets Heimsuchung der Variante 3 überlagert – doch dazu erst später (3.3). Zunächst bringt nur gute zwei Monate nach dem Platen-Zitat der Zweigeschlechtlichkeit und dem Rückgriff auf Josephs göttliche Heimsuchung am 5. Mai 1934 das Tagebuch zum ersten Mal Mut-em-enets »Passion« auf den Terminus:

[V]ertiefte mich in Aufzeichnungen, die ich damals über meine Beziehungen zu P. E. [Paul Ehrenberg] [...] gemacht. [...] – Ich hatte mich nach den Leidenschaftsnotizen jener Zeit im Stillen schon umgesehen in Hinsicht auf die Passion der Mut-em-enet, für deren ratlose Heimgesuchtheit ich zum Teil werde darauf zurückgreifen können.<sup>276</sup>

»Wie sehr« der Verfasser des Tagebuchs sich dabei »selbst als Mut-em-enet fühlt«, möchte ich hier als Frage stellen.<sup>277</sup> Denn mit Platen im Hintergrund benennt die grammatische Derivation, »Heimgesuchtheit«, eben nicht mehr Josephs theologische Heimsuchung der Variante 1 oder einen kollektiven Kriegskonflikt der Variante 2, sondern den als Narrativ immer schon priorisierten individualpsychischen Konflikt der Variante 3 – hier erstmals einer Frauenfigur. Doch bereits zu Beginn des nächsten Jahrs, am 9. Januar 1935, relativiert Mann im Tagebuch die Identifikation seiner eigenen, individuellen Liebeserfahrung mit Mut-em-enets Passion:

Bei Durchsicht des Notizbuches aus der P. E. und Tonio Kröger-Zeit mußte ich feststellen, mit wie sparsamer Auswahl nur die individuell-sentimentale, modern beobachtete Einzelheit leidenschaftlicher Art sich für die Stilistik meines Buches und seiner mythisch-primitiven Welt eignet. Bestimmend wird vielmehr die »Damengesellschaft:« [sic] und die Idee des »Blutstillens« sein. (J. soll ihr »das Blut stillen«, in jedem Sinn.)<sup>278</sup>

Statt auf den Nenner des Individuell-Sentimentalen ist also Mut-em-enets Konflikt der ›Heimsuchung‹ nunmehr auf den des Mythisch-Primitiven zu bringen, den sie sich mit den bei Mann unterdessen weit gedie-

276 Mann: Tagebücher 1933–1934, S. 411.

277 Assmann, Borchmeyer, Stachorski: Joseph und seine Brüder I. Kommentar, S. 44: »Wie sehr er sich selbst als Mut-em-enet fühlt und Joseph in der Paul Ehrenberg-Rolle sieht, zeigen Zitate aus frühen Liebesgedichten, die er später in den Abschnitt *Der versunkene Schatz* hineinwebt.« Später bedeutet hier allerdings sehr viel später: der hier erwähnte Abschnitt ist Teil des vierten Hauptstücks im vierten Roman, das im Herbst 1942 (vgl. ebd., S. 53) entstand.

278 Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 9.

henen Vorstellungen vom deutschen Faschismus teilt.<sup>279</sup> Dass der Autor sich hier nach wie vor selbst ›maskiere‹ und portraitiere, scheint vor diesem Hintergrund kaum mehr plausibel. Wie gründlich die Ausgestaltung der neuerdings bestimmenden »Damengesellschaft« sich schließlich der misogynen Stereotype des 19. Jahrhunderts bedient und schon allein daher kaum mehr eine Folie für männliche Selbstidentifikation liefern kann, ist weiter unten noch zu betrachten (3.3.1).

Die Komponente der Krankheit, die an Mut-em-enets Zustand im weiteren Gedeihen des Romanmanuskripts genauso hervortreten wird wie im essayistischen Schreiben über den Faschismus,<sup>280</sup> erscheint hier zunächst noch einmal im alten Sinn aus dem *Tod in Venedig* und den bereits zitierten Briefen. Am 6. März 1935 kommt gemäß Tagebucheintrag das Kapitel *Bericht von Mont-kaws bescheidenem Sterben* zum Abschluss, worin der todkranke Hausmeier zweimal der »Heimgesuchte[]«<sup>281</sup> heißt.

Nur drei Tage später verzeichnet am 9. März das Tagebuch die Lektüre von »Ortega-y-Gasset«.<sup>282</sup> Gemeint sein dürfte damit José Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen*, in deutscher Übersetzung 1931 erschienen und in Manns Nachlassbibliothek erhalten.<sup>283</sup> *Der Aufstand der Massen* ist im Text eines Vortrags erwähnt, den Mann in diesem selben März 1935 im Hinblick auf die Tagung der Völkerbundkommission für geistige Zusammenarbeit in Nizza schrieb. (Auf der Tagung, die in Manns Abwesenheit Anfang April stattfand, wurde der Vortrag nur in französischer Übersetzung verlesen. Der Text erschien schließlich im Frühjahr 1936 unter dem Titel *Achtung, Europa!* erstmals auf Deutsch.<sup>284</sup>) Im Vortrags-

279 Vgl. zum »Primitivismus« der »moderne[n] Masse« und ihrer Aneignung des »Mythus« auch Thomas Mann: *Achtung, Europa!*, in: *Reden und Aufsätze IV*, 1974 (GW XII), S. 766–779, hier S. 771, 777; aber bereits zuvor z. B. den Eintrag vom 8. November 1934, Mann: *Tagebücher 1933–1934*, S. 562: »Merkwürdig, wie die agitatorische Primitivität eines Stückes auch das Publikum auf eine primitive Stufe herabsetzt«, was sehr genau genau die Idee des faschistischen Hypnotiseurs (ausformuliert in *Mario und der Zauberer*, 1930) auf den Punkt bringt.

280 Vgl. z. B. Mann: *Freud und die Zukunft*, S. 485.

281 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1019–1021.

282 Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 53.

283 Von Ortega y Gasset finden sich in der Nachlassbibliothek zwei Bücher in deutscher Übersetzung, *Der Aufstand der Massen* und *Die Aufgabe unserer Zeit* in einer Ausgabe von 1934. Nach Ausweis des Tagebuchs fällt die Lektüre der *Aufgabe unserer Zeit* aber erst auf Anfang Oktober 1935 (Einträge vom 6. und 7. Oktober 1935, ebd., S. 185).

284 Vgl. die Anmerkung ebd., S. 56; Pikulik: *Thomas Mann und der Faschismus*, S. 57.

text wird das »Kollektive« dem »Individuellen« deutlich entgegengesetzt. Von »Massenversammlung [...] voll krankhaften Entzückens« und von »Massenrausch« ist die Rede, der »vom Ich, vom Denken, genaugenommen vom Sittlichen und Vernünftigen überhaupt« befreie und mit »Staat, ›Sozialismus« und »Größe des Vaterlandes« nichts zu tun habe: solche Ideen seien ihm bloß »mehr oder weniger unterlegt, sekundär und eigentlich überflüssig.«<sup>285</sup> Am 16. März 1935 beschäftigt den Tagebuchschreiber ein mit dem Vortragstext korrespondierender »Aufsatz von W. Schlamm« von »entschiedener Wichtigkeit«:

Unter dem Titel[] »Der Einzelgänger« ist vieles scharf und richtig Gesehene über die psychologische Weltlage und die Zukunft des Sozialismus gesagt, für die nicht mehr die tatsächlich unterworfenene Masse, sondern der entwickelte Einzelne in seiner sittlichen Autonomie entscheidend ist.<sup>286</sup>

Der gleiche Eintrag, der dem Einzelnen solche Wichtigkeit zuschreibt, weiß auch über »[w]iederanknüpfende Beschäftigung mit dem Roman-Manuskript« zu berichten. Es folgt die Arbeit am sechsten Hauptstück unter dem Titel *Die Berührte*, das Mut-em-enets Portrait und die ersten Stadien ihrer Liebe zu Joseph beinhaltet. Nachdem nun allerdings ihre Eignung zur »Maske« bereits halb zurückgenommen ist und dafür binäre Vorstellungen von Geist versus Körper bei Platen, von Vernunft versus Rausch im Vortragsmanuskript *Achtung, Europa!* und von Individuum versus Kollektiv bei »W. Schlamm« aktualisiert sind, spricht das Tagebuch inzwischen in aller Selbstverständlichkeit von »Muts Heimsuchung«. »An Muts Heimsuchung gearbeitet«, heißt es am 11. April lakonisch, und am 12. dann »Gearbeitet. Ironie, Erzählermaske als Menschenfreund.«<sup>287</sup>

Dass Mut-em-enet aus ihrer älteren Konzeption der Variante 3 allzu menschenfreundlich gestaltet sein möge, passt dem Tagebuchschreiber hinter dieser Erzählermaske mittlerweile nicht mehr recht. Am 16. April heißt es über die »Gestalt der Frau [...], wie sie sich mir ergeben hat«, »daß sie märchenhaft-dämonischer hätte gemacht werden sollen«. Aber immerhin, der »Traum ist gut, und die Frau wird einen erbarmen; das ist etwas.«<sup>288</sup>

285 Mann: *Achtung, Europa!*, S. 768 f., 776.

286 Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 56.

287 Ebd., S. 77 f.

288 Ebd., S. 82.

Gemeint ist Mut-em-enets Traum am Ende des Kapitels *Die Öffnung der Augen*. Er dient, so macht der Romantext deutlich, der Illustration ihres sexuellen Erwachens. Sie schneide sich in die Hand, träumt sie, so dass rubinrotes Blut »sofort und unvermeidlicherweise ihr blütenweißes Gewand« beflecke.<sup>289</sup> Und weiter, das geschehe in Anwesenheit des versammelten Hausstands, der darüber jedoch geflissentlich hinwegschaue und ihren bedenkenregenden Zustand nicht wahrnehmen oder -haben wolle. Diese Reaktionsträgheit einer Öffentlichkeit mag vielleicht einen hellsichtigen Kommentar zu der fatalen Fehleinschätzung jeglicher Appeasement-Politik enthalten, mit der Europa die sogenannte Machtübernahme der nationalsozialistischen Partei quittierte. Mut-em-enets Traum jedenfalls bildet im Roman den Ausgangspunkt für die Entwicklung der oben angesprochenen »Idee des ›Blutstillens‹«. Und am Tag nach der Beendigung des Traumkapitels, am 17. April, vermerkt der Tagebuchschreiber einen Bericht in der Basler *National-Zeitung* über Leni Riefenstahls Propagandafilm *Triumph des Willens*: »Hitler bei der mystischen Fahnenweihe (Vermählung aller Fahnen mit der ›Blutfahne‹).«<sup>290</sup>

Einen weiteren Tag später, am 18. April, macht das »Problem des III. Bandes« schon »wieder viel Sorge. Der Figur der Mut, wie ich sie jetzt, zu schön, festgelegt habe, würde ich im Grunde lieber eine andere, hexen- und zauberinnenhaftere Nuance geben. Aber es muß nun schon so sein und ist danach von vornherein angelegt.«<sup>291</sup> Mut-em-enets Transformation zur »Liebesvettel« und »Hexenschönheit«<sup>292</sup> beginnt sich jedoch, früherer Anlage entgegen, hier zu Beginn des sechsten Hauptstücks schon in der – so jetzt der Romantext – »physiognomische[n] Erscheinung ihrer Heimsuchung«<sup>293</sup> abzuzeichnen.

Die Arbeit am Kapitel *Die Gatten* folgt gleich anschließend und kommt am 3. August 1935 zum Abschluss.<sup>294</sup> Ausführlich legt es das eheliche Verhältnis Mut-em-enets mit Petepre dar und charakterisiert sie, wie noch detailliert zu sehen (3.3.1), auf der Grundlage von traditionellen Geschlechterstereotypen als ›Frau im allgemeinen‹. Dass sie an männlichem Identifikationspotential hier entscheidend eingebüßt hat, ist inzwischen offensichtlich.

289 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1056.

290 Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 83.

291 Ebd., S. 85.

292 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1202–1204.

293 Ebd., S. 1037.

294 Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 153.

Am 1. November 1935 notiert das Tagebuch eine Rede Joseph Goebbels' zur »Eröffnung der deutschen Buchwoche in Weimar – enorm. Göbbels: ›Ich habe zunächst mal an den Gräbern Schillers und Goethes Kränze niedergelegt, eine symbolische Handlung für das deutsche Volk.«<sup>295</sup> Das »Gedicht eines Hitlerjungen« war am selben Tag offenbar eindrücklich genug, um in vollen 16 Versen ins Tagebuch abgeschrieben zu werden.<sup>296</sup> Und Ende des Monats beginnt die Arbeit am Kapitel *Das zweite Jahr*, wo der Romantext Mut-em-enet erstmals das Vermögen zuschreibt, sich »literarisch« auszudrücken.<sup>297</sup>

Im Februar 1936 wird ›die Frau‹ schließlich auch einen neuen Namen erhalten. Mehrfachnamen in unterschiedlichen Schreibweisen verwendet die Erzählstimme des Romans für die meisten der zentralen Figuren, jedoch für Mut-em-enet erst, als die Schilderung an die »entscheidende Stelle von Mut-em-inets Mitteilung, das, was wir ihre Pointe nennen würden«,<sup>298</sup> gelangt. Mann erläutert im November 1937 in einem Brief an Hermann J. Weigand, er sei von »ägyptologischer Seite belehrt« worden, daß die Schreibweise mit i »noch korrekter sei; so habe ich auch hier gewechselt, wie ich es bei anderen Namen tat.«<sup>299</sup>

Dass ihm allerdings diese »korrekter[e]« Namensform bereits seit August 1932 zu Gebote gestanden hätte,<sup>300</sup> ohne dass sie bislang im Text auftaucht, findet weder Erwähnung noch Begründung. Möglich, dass die ägyptologische Verbürgung der alternativen Schreibweise allein noch kein Grund war, auch die Frau bei mehrfachem Namen zu nennen, sondern erst ihr Wandel von der Autoridentifikationsfigur zur weiblich stereotypisierten Literatin des Faschismus den Ausschlag gab (siehe 3.3.1). Der gleiche Wandel ist auch ein sprichwörtlicher von der ›Heiligen‹<sup>301</sup> zur Hure. Die Schreibweise ihres Namens wechselt jedenfalls in dem Moment, wo sie Joseph »erstmal« zum Beischlaf auffordert.<sup>302</sup> Neubenannt wird sie also genau dort, wo sie die Macht- und Begehrensmatrix des Frühwerks verlässt, in der sie vorerst noch Friedemanns – ›autormaskierte‹ – Position der *heimlich* Begehrenden besetzte (3.1.1). Nun jedoch, Ende Februar

295 Ebd., S. 198.

296 Ebd., S. 198 f.

297 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1168.

298 Ebd., S. 1197; Hv. n. i. O.

299 Zitiert in Thomas Mann: Selbstkommentare: ›Joseph und seine Brüder‹, 1999, S. 164.

300 Vgl. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: Joseph und seine Brüder II. Kommentar, S. 1231 f.

301 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1048.

302 Ebd., S. 1198.

1936, wird Mut-em-inet zu einer aktiv Werbenden, später aus der Höhe ihrer sozialen Machtstellung direkt befehlenden, »männische[n] und sozusagen bärtige[n] Liebesunternehmerin«. <sup>303</sup>

Der Probe im Close Reading des Tagebuchs halten die Befunde aus dem weiteren Werkkontext also geradezu beispielhaft stand. Die Übergänge von Narrativ und Terminus der ›Heimsuchung‹ zwischen Individualität und Kollektiv und der damit einhergehende Geschlechterwechsel lassen sich verblüffend genau zeitlich festlegen: Im Zug der Entwicklungen des Frühjahrs 1934 greifen die beiden Chiasmen ineinander.

Darauf hin will ich abschließend noch Manns eigene Bearbeitung seiner ersten Exiljahre befragen, die 1946 erst nach Kriegsende und nach den Veröffentlichungen von *Joseph in Ägypten*, *Lotte in Weimar*, *Die vertauschten Köpfe*, *Joseph der Ernährer* und weiteren, nämlich tief in der Arbeit an *Doktor Faustus* erschienen ist. Unter September 1933 heißt es in diesen *Leiden an Deutschland*, deren Untertitel sie als *Tagebuchblätter aus den Jahren 1933/34* ausweist:

Der Apparat ist aufgebaut, durch den in dem Augenblick, wo man sich für ›fertig‹ hält, das Volk wie kein anderes in den Rausch »tragischer Heimgesuchtheit«, überzeugungsvoller »heiliger Not« versetzt werden kann; jede Hemmung dabei ist ausgeschaltet: dem galt die ganze ›Revolution‹. <sup>304</sup>

Die Stichworte aus *Joseph in Ägypten* finden sich in dieser Passage auf engste zusammengedrängt: Mut-em-enets »Heimgesuchtheit« und der korrespondierende Massenrausch, die »Blutsnot« der »Heilige[n]« sowie ihre völlige Enthemmung (dazu genauer 3.3). <sup>305</sup> Im Tagebuch 1933, wie es ediert vorliegt, sucht man nach der Formulierung der tragischen »Heimgesuchtheit« allerdings vergeblich. Dort finden sich erst die relativ belanglosen Verwendungen des Worts, wie sie in der Zeit des Ersten Weltkriegs noch öfter vorkommen: 1933 bezeichnet die Vokabel lediglich die erwähnte Fliegenplage im August und die Bücherlieferung im Oktober.

Allem Anschein nach sind 1946 die in *Joseph in Ägypten* erarbeiteten Schlüsselbegriffe und -konzepte so verfestigt und gewissermaßen opera-

303 Als welche sie ihre nun mündliche Aufforderung zunächst noch mit zerbissener Zunge »lispelt[]« (ebd., S. 1200); vgl. den Eintrag vom 28. Februar 1936, Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 263: »Süße Billets und Lispel-Szene, recht tolles Zeug.«

304 Thomas Mann: *Leiden an Deutschland*, in: *Reden und Aufsätze IV*, 1974 (GW XII), S. 684–766, hier S. 720.

305 Vgl. Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1129, 1042, 1048.

bel geworden, dass sie sich ohne weiteres noch hinter den Ausgangspunkt von Mut-em-enets Stilisierung zur Faschismus-Allegorie zurückprojizieren lassen. Wie eng die Konzeptarbeit im Romantext mit den Entwicklungen der politischen Lage in Deutschland tatsächlich korrespondiert, ist schon am Gerüst der Chronologie zu sehen. Die hier erst als Punkte im Zeitraum dargelegten Beobachtungen in Bezug zueinander zu setzen, wird aber Aufgabe des nächsten Kapitels sein, wo »die Frau« Mut-em-enet und ihre Funktion als Verkörperung Deutschlands im Fokus stehen. Einige davon seien im Hinblick darauf noch einmal rekapituliert:

Im März 1935 überlappen sich die Arbeit an *Achtung, Europa!* und die Konzeption des Kapitels *Die Berührte*. Der sexuelle Individualkonflikt der Narrativvariante 3 und die Idee der mythisch-primitiven Volksmasse geraten damit in textliche und zeitliche Nähe mit Vorstellungen von Krankheit und finden Anschluss an im Vorjahr über Platen aktualisierte Geschlechterzuschreibungen: die Zweigeschlechtlichkeit des Dichters sowie das traditionelle Gendering von Geist und Körper. Mut-em-enet, ursprünglich als ›Autormaske‹ angelegt, wandelt sich in diesem Rahmen von einer untadelhaften ›Heiligen<sup>306</sup> ins dämonisch »[Z]auberinnenhaftere«; vielleicht mit *Mario und der Zauberer* (1930) im Hintergrund, Manns früherer novellistischer Auseinandersetzung mit faschistischen Phänomenen, nicht ganz zufällig unter dieser Bezeichnung. In *Mario und der Zauberer* wird die »Idee der Nation« auch im italienischen Faschismus als »etwas wie eine Krankheit« der Bevölkerung erklärt.<sup>307</sup>

Ein doppeltes Identifikationsangebot öffnet die Textarbeit im Frühjahr 1934: im Romantext mit Josephs göttlicher »Heimsuchung«, auf die das Romankapitel von *Josephs Keuschheit* am Jahreswechsel 1935/36 noch ein letztes Mal zurückkommen wird,<sup>308</sup> und im Tagebuch über Mut-em-enets zunächst individuell-erotische »Heimgesuchtheit«. Manns eigene göttliche »Heimsuchung« der Variante 1, seine Exilierung, fällt virtuell mit derjenigen Josephs zusammen und überschneidet sich mit den »entscheidenden Wahlen in Deutschland«, welche die kollektive Variante 2 aufrufen.

Ganz zugespitzt lässt sich sagen: Die jetzt neuerdings weibliche »Heimgesuchtheit« markiert den Moment, wo Mut-em-enet als weibliche Identifikationsfigur für den intimen, individuellen Konflikt denkbar wird. Im

306 Ebd., S. 1048.

307 Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*. Ein tragisches Reiseerlebnis, in: *Erzählungen*. Florenza. Dichtungen, 1974 (GW VIII), S. 658–711, hier S. 666 f.

308 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1177.

*Terminus* treffen an dieser Stelle die drei Narrativvarianten zusammen – die theologische, die kollektive und die individuelle – und hier kann überdies auch der Geschlechterwechsel stattfinden. Zugleich stößt damit die geschlechterpsychologische Ebene des Individuums auf die Ebene der Repräsentation des Deutschen, die sich zwischen Individuum und Kollektiv aufspannt. Mut-em-enets »Heimgesuchtheit« markiert also die Schnittpunkte beider Chiasmusbewegungen zugleich. Indem der *Terminus* auf eine Frau und – scheinbar – von Narrativvariante 2 auf Variante 3 wechselt, codiert er zum ersten Mal auch einen tatsächlich kollektiven Konflikt.

### 3.3 Sexuiertes: Vom ›großen Mann‹ zur ›allgemeinen Frau‹

In aller Knappheit schematisiert, lauten die Ergebnisse von Kapitel 3.2: *Joseph in Ägypten* und die in seiner zeitlichen Umgebung entstandenen Texte Manns münzen den zur Zeit des Ersten Weltkriegs national-kollektivistisch verwendeten *Terminus* der ›Heimsuchung‹ endlich auch an der Textoberfläche auf das frühe Narrativ des individualpsychischen Konflikts (3.2.1). Im Prinzip haben aber die früheren ›Heimsuchungen‹ (die kollektive Katastrophe der Seuche oder des Kriegs) nur das Individuum auf die Nation abgebildet, so dass diese dort als Träger des unter der Textoberfläche ausgehandelten Individualkonflikts fungiert. Im späteren Werk kann sich dieses Repräsentationsverhältnis invertieren und der *Terminus* umgekehrt die Nation auf das Individuum abbilden (3.2.2). Was nun an der Textoberfläche in der Gestalt der individuellen Narrativvariante 3 erscheint, hört also genau im Moment seiner Bezeichnung auf, eigentlich als ein solcher Individualkonflikt zu funktionieren, und wird zur Heimsuchung eines Kollektivs (3.2.3). Diese doppelte Überkreuzung zwischen Narrativ und *Terminus*, zwischen Individuum und Kollektiv fällt in eins mit dem Positionentausch zwischen der weiblichen und der männlichen Figur.

So viel ist festgestellt. Auf welche Art und Weise sich der zwischen Bedeutung und Benennung paradoxe Chiasmus von Individualität und Kollektiv und das gleichzeitige Neu-Gendering verzahnen, muss aber noch genauer betrachtet werden. Auch in meiner refokussierten Lektüre der *Terminus*bildung hat sich ja abgezeichnet, was in aller Rede über die »Heimsuchung« schon immer ungenannte Selbstverständlichkeit ist: dass nämlich mit der Benennung der Narrativvariante 3 und ihrer gleich-

zeitigen allegorischen Umfunktionierung für ein nationales Kollektiv der ›Einbruch der Leidenschaft‹ in die Lebensordnung des einzelnen Individuums keineswegs aus dem Motivrepertoire von Manns späterem Werk verschwindet (siehe dazu den Anschluss in 4.1.2).

Wie beides nebeneinander bestehen bleibt, zeigt sich an der Repräsentation. Deren Relation ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine vergleichsweise einfache: Die ›deutsche Seele‹, eine näherungsweise monolithische Idee von Deutschtum, steht dort für das ›große‹ männliche Individuum und dessen individualpsychischen Konflikt. Eine derart homogene Vorstellung ›des Deutschen‹ hält offenbar dem Zeitgeschehen in den 1930er-Jahren, sei es dem politischen in Deutschland oder dem Wechsel in die Außenperspektive des Exils, nicht stand. Sie zerfällt, das ließ sich anhand des Tagebuchs bereits als grobe Entwicklungslinie der ›Heimsuchung‹ chronologisieren. Im Kontext von Roman und Bibliothek zeige ich daran anschließend auf, dass das Neu-Gendering nicht beliebig gleichzeitig stattfindet, sondern eine bestimmte Funktion erfüllt; nämlich die eines Ordnungsprinzips für diese Zersplitterung.

### 3.3.1 Die »Frau« als Kollektivkörper

Eine weibliche Personifikation des ›Deutschen‹ wird in der Figur Mut-em-enets erstmals unter diesem Begriff, aber nicht mehr entlang jener Gleichlegung von Kunst und Krieg aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, sondern an der Oberfläche des Romantexts explizit in einem intim Friedemann'schen Sinn von ihrer sexuellen Leidenschaft ›heimgesucht‹. Widersprechen ließe sich dem allenfalls mit einem Hinweis auf *Unordnung und frühes Leid* (1925), wo in »Unordnung« sowohl die sehr junge Weimarer Republik als auch der Gefühls- und Triebhaushalt eines mit ihr gleichaltrigen kleinen Mädchens geraten; allerdings noch nicht unter dem Terminus. Die Erzählung muss durchaus als eine gleichsam präpubertäre, kindlich-vorsexuelle und somit glimpflich ausgehende Vorstudie zu dem Muster gesehen werden, das mit Mut-em-enet zur Reife kommt.<sup>309</sup>

309 Lorchens Einordnung in ein ›Gerda‹-Motivgefüge diene hier vor allem zur Kontrastierung der Binäropposition, in der sie über ihre rührend-harmlose Geschlechtsunreife und ihren denkbar unmündigsten Zivilstand (vgl. 2.2.3) zu anderen weiblichen Deutschland-Allegorien – nur zu nennen Gerda von Rinnlingen (vgl. 3.3.2; Elsaghe: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 79–82), Mut-em-enet, Rosalie von Tümmeler – steht.

Bemerkenswerterweise lässt die Forschung bislang den Geschlechterwechsel und die damit einhergehende Umqualifikation des ›Grund-Motivs‹ so unkommentiert wie der Autor von *On myself* in seiner oft zitierten Charakterisierung desselben. Oder aber sie kassiert ihn gleich ganz, wie Aufstellungen der ›Heimgesuchten‹ in Manns Werk belegen, die kurzerhand Joseph selbst aufführen, der »sich fast mit Potiphars Weib vergessen« hätte.<sup>310</sup> Dabei lägen in Manns so konzisem Vortragsabschnitt die Inkonsistenz des Motivs und der Bruch von dessen ›Kontinuität‹ offen auf der Hand (3.2.1): Im Fall von »Potiphars Frau« ist es ja gerade nicht mehr die »Erscheinung einer merkwürdig schönen und dabei kalten und grausamen Frau«, welche die behütete Einzelexistenz eines »klug-sanfte[n]« Mannes vernichtet. Heimgesucht, um das zu wiederholen (3.1), wird hier statt des üblichen »stillen Helden« eine Figur, die ursprünglich noch selbst die Merkmale einer Heimsucherin trägt.

Bislang habe ich das ›Was‹ mehrfach erwähnt, dass nämlich Mut-em-enets Leidenschaft über das Intim-Persönliche weit hinausreichend zerstörerische Ausmaße annimmt. Doch wie und inwiefern bedeutet ihr Abstieg noch unter Friedemanns Niveau in Manns Begriffen nicht mehr den allein individuell-intimen »heulende[n] Triumph der unterdrückten Triebwelt«, sondern die Niederlage gleich der ganzen »Zivilisation«?

Der Vorgang, der oberflächlich als Mut-em-enets »heroisch[er]« Kampf mit ihrer erwachten Leidenschaft ins Kontinuum der Leistungsethiker-Konflikte aus dem Frühwerk eingelesen werden kann, verdient es, kritisch betrachtet zu werden. Denn genauer besehen zeigt Mut-em-enet sich just und eigens im Akt des Ringens um den Erhalt ihrer Lebensordnung nicht als eine schlicht weibliche Neuauflage Johannes Friedemanns oder gewissermaßen als Friedemann ›in drag‹. Der Romantext grenzt vielmehr eine weibliche Sphäre des »Allgemeinere[n]« von einer männlichen des Speziellen ab,<sup>311</sup> womit auch die invertierten Figurenpositionen – sozial, aktiv/passiv, Macht/Ohnmacht (3.1) – je eine andere Qualität erhalten. Darlegen möchte ich im Folgenden, dass Mut-em-enets Abstieg und ihre spezifische Sexuierung nicht voneinander losgelöst zu begreifen sind, sondern vielmehr einander gegenseitig bedingen: Mut-em-enet

310 Kurzke: *Epoche – Werk – Wirkung*, S. 57; Børge Kristiansen: *Thomas Mann und die Philosophie*, in: *Thomas Mann Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, 2001, S. 259–283, hier S. 278; vgl. genauso noch den Kommentar der *GKFA*: Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 16.

311 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1070.

entartet ganz eigentlich als Frau, *zur* Frau, zur generischen »Frau im allgemeinen«. <sup>312</sup>

Dabei scheint aber auf den ersten Blick das, was in den *Gedanken im Kriege* die »Heimsuchung« einer schwer an sich leidenden, deswegen aber umso wertvolleren deutschen Volksseele war, in der Figur Mut-em-enets nun tatsächlich einem Individuum zu geschehen. Mit einem eigenen Seelenleben ausgestattet, bekommt sie eine persönliche Geschichte. Wie Børge Kristiansen darlegt, hebt sie sich aus der Reihe ihrer Vorgänger insofern sogar ab, als sich ihr Schicksal neuerdings »nicht ontologisch, sondern psychologisch« begründen lässt, für sie also keine fatale Notwendigkeit wie noch für jene bedeutet: Wenn Manns frühere tragische Helden immer schon gleichsam intrinsisch vorprogrammiert Opfer ihrer inneren Widersprüche werden mussten, so gerät Mut-em-enets seelische Harmonie erst aufgrund ihrer besonderen Lebensumstände aus dem Gleichgewicht. <sup>313</sup>

In dieser Hinsicht erscheint Mut-em-enets Fall als eine sogar besonders individualistische Ausformulierung der Narrativvariante 3. Anders als die Volksseele in den *Gedanken im Kriege* erhält die Frauenfigur die Konturen eines Individuums zudem auch ganz physisch. Die Leidenschaft zerrüttet wie erwartbar ihre Lebensordnung, damit und davon abgesehen aber auch ihren Körper. Ihre unpräzedierte Wandlung von der »herrlichen Jungfrau« <sup>314</sup> zur Hexenschönheit ist in einer physiologischen Detail-schärfe geschildert, die durchaus dazu dienen könnte, sie erst recht als Einzelfall abzubilden. Zu fragen bleibt, inwiefern sie Mut-em-enet tatsächlich als *Individuum* auszeichnet.

### Geschlechterstereotypen im Gattengespräch

Manns männliche Novellenhelden tragen zuweilen sehr distinkte Gesichtszüge. Ganz besonders gilt das selbstredend für diejenigen unter ihnen, die am offensichtlichsten den Portraits historischer Persönlichkeiten nachbeschrieben sind. Zu denken ist an den nach Girolamo Savonarola gestalteten Protagonisten von *Gladius Dei*, an Schiller in *Schwere Stunde*,

<sup>312</sup> Vgl. ebd., S. 1067.

<sup>313</sup> Kristiansen: Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns, S. 23 f.; vgl. zur Individualisierung von Mut-em-enets Konflikt auch Thomas Pekar: Hybridisierung und Erotisierung des Mythos, in: *Cahiers d'Études Germaniques* 76, 2019, S. 109–120, hier S. 115.

<sup>314</sup> Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1041.

an Gustav von Aschenbach als Abbild Gustav Mahlers im *Tod in Venedig*. Um davon ein Beispiel zu geben: Die Beschreibung von Aschenbachs Physiognomie nimmt eine halbe Druckseite in Anspruch, während betreffs seiner Statur nur knapp zu erfahren ist, er sei »etwas unter Mittelgröße« und von »fast zierliche[r] Gestalt«. <sup>315</sup> Die Körperdetails der meisten von Manns männlichen Protagonisten bleiben Leerstellen, mit Ausnahme natürlich von Verwachsungen wie Johannes Friedemanns Buckel oder Prinz Klaus Heinrichs Hand. Solche physischen Merkmale allerdings sind in den Texten höchst funktionalisiert und dienen weniger der optischen Figurenbeschreibung, als sie jeweils den Zeichen- und Auszeichnungscharakter einer Stigmatisierung tragen – nicht nur im soziologischen Verständnis, sondern auch im Sinn der christlichen Theologie als Gnadenmerkmal. <sup>316</sup>

Sucht man in Mut-em-enets Figurenzeichnung eine ähnliche Systematik, lässt sich, wenn auch nicht bruchlos, so doch eher eine umgekehrte Tendenz aufzeigen. Ihre Züge sollen sich zwar »sehr einmalig-willkürlich« und »persönlich-besonder[er]s« ausnehmen. <sup>317</sup> Doch muss das eigens und so explizit gesagt sein? Hat es ausgerechnet der mitunter bis zur Geschwätzigkeit detailversessenen und über alle sprachliche Virtuosität des reifen Thomas Mann verfügenden Erzählstimme der rund zweitausendseitigen *Joseph-Tetralogie* an Willen oder Kunst gefehlt, ein einmalig-willkürliches Frauenportrait als solches nicht einfach zu etikettieren, sondern darzustellen?

Zwar könnten, wie Aschenbachs Physiognomie nach einer Photographie Mahlers, <sup>318</sup> immerhin Mut-em-enets Schattenwangen tatsächlich ägyptischen Frauendarstellungen nachgebildet sein (3.1.1). Doch sind wie gesehen ihre übrigen Züge (die Sattelnase oder ihr gepudertes Haar) einesteils vorgeformte ›Gerda‹-Komponenten, zeichnen Mut-em-enet also gerade nicht individuell aus, und tragen andernteils vor allem leitmotivische Bedeutung. Das gilt für ihre gestrengen Augen und ihren Schlängelmund, die den Zwiespalt zwischen ›oben‹ und ›unten‹

315 Mann: *Der Tod in Venedig*, S. 515.

316 Zur Stilisierung sogar von Kriegsversehrungen als Gabe in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* vgl. Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«, S. 170; zur Aristokratie der Stigmatisierten in *Königliche Hoheit* ebd., S. 183–185; zur Stigmatisierung und Erwählung des mannweiblichen Künstlers ebd., S. 69.

317 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1135, 841.

318 Reed: *Frühe Erzählungen. Kommentar*, S. 364.

bezeigen.<sup>319</sup> Auch, dass diese Augen »Geschmeideaugen« und »gemalt[]« sind,<sup>320</sup> entstammt letztlich einem Paradigma von Artefakten, dem auch die ›Gerda‹ evozierende Statuenhaftigkeit ihrer ›gemeißelten‹ Arme (3.1.1) angehört.<sup>321</sup> Was des Weiteren

ihren *Körper* betraf, so kannte ihn jedermann nach seinem Wuchs und allen seinen Schönheiten, da die »gewebte Luft«, die hauchzart-seidigen Luxusgespinste, die sie trug, ihn nach Landessitte in jeder Linie zum allgemeinen Besten gaben. Man darf sagen, daß er nach seinem Wesensausdruck mit dem Munde mehr übereinstimmte als mit dem Auge; sein Ehrenstand hatte nicht seine Blüte gehemmt und nicht sein Schwellen gefesselt, – es war, mit seinen kleinen und festen Brüsten, dem feinen Nacken und Rücken, den zärtlichen Schultern und vollendeten Bildwerk-Armen, den edel hochstämmigen Beinen, deren obere Linien in der prangenden Hüft- und Gesäßpartie weiblichst ausschlangen, der anerkannt trefflichste Frauenleib weit und breit: Wêse kannte keinen lobenswerteren[.]<sup>322</sup>

Der »trefflichste Frauenleib weit und breit«, Mut-em-enets Körper, ist »zum allgemeinen Besten« gewissermaßen Gemeingut. In dieser Kapazität degeneriert nun Mut-em-enet, wie noch zu sehen, unmissdeutbar sexuiert. Unter dem schonungslosen Fokus und patronisierenden ›male gaze‹ eines als »Menschenfreund« ironisch maskierten Erzählers verliert sie Verstand und Würde,<sup>323</sup> aber insbesondere vollzieht sich an ihr auch die Verheerung eines weiblichen Körpers, wie sie später noch härter an den Grenzen erzählerischen Dekorums in der *Betrogenen* wieder geschildert wird; dort anhand der Krebserkrankung von Rosalie von Tümmers inneren Geschlechtsorganen.

Mut-em-enets Stereotypisierung stimmt bei alledem bestürzend genau mit der Schablone von Arthur Schopenhauers Essay *Ueber die Weiber* überein. Schopenhauers Werk rezipierte Mann früh und mit Eifer, sein

319 Vgl. Kristiansen: Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns, S. 15. Auch Amra Jacobys Mund hat bereits keinen »anderen Ausdruck, als den der Sinnlichkeit« (Mann: Luischen, S. 161).

320 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1135.

321 Ebd., S. 1132–1136; vgl. zu den »Göttern und Grabfiguren«, zwischen die sie damit gerät, auch 3.1.1.

322 Ebd., S. 1041; Hv. n. i. O.

323 Erinnert sei an jene Tagebucheinträge vom 11. und 12. April 1935: »An Muts Heimsuchung gearbeitet«, und »Gearbeitet. Ironie, Erzählermaske als Menschenfreund« (Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 77 f.).

Verständnis von Schopenhauers Willensmetaphysik ist der ganzen Tetralogie mitunterlegt; das bedarf hier keiner Reiteration.<sup>324</sup> Für die Gestaltung Mut-em-enets freilich genügt ein Blick in die kurze Schrift, die inmitten von Manns Geburtsjahrhundert 1851 als Teil des zweiten Bands der *Parerga und Paralipomena* publiziert wurde.

*Ueber die Weiber* steht beispielhaft in der Tradition einer offen misogynen Variante<sup>325</sup> seinerzeit gängiger Weiblichkeitsvorstellungen und eignet sich zu deren Illustration in meinem Zusammenhang mehrfach: Sie liefert erstens eine konzise Zusammenfassung tradierter Stereotype, welche sie zweitens auf eine polemische Weise besonders negativ formuliert, und drittens beschäftigte Mann sich parallel zur Arbeit an den letzten Kapiteln von *Joseph in Ägypten* und damit während der Ausgestaltung Mut-em-enets wieder vermehrt auch mit Schopenhauer als Person und Autor.<sup>326</sup> Viertens braucht man zudem schlechterdings über den einen kurzen Text *Ueber die Weiber* nicht weit hinauszusuchen, um eine fast lückenlose Folie für Mut-em-enets Charakterisierung zu finden. Ohne systematischen Abgleich, den ich allerdings hier und anderwärts als Forschungsdesiderat erachte,<sup>327</sup> will ich diesen Text daher zumindest stellenweise beiziehen, um Mut-em-enets Frauennatur zu kontrastieren und sie zugleich

324 Vgl. z. B. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 68–73.

325 Den Variantenreichtum der zeitgenössischen Weiblichkeitsstereotype nimmt – auch das hier beispielhaft erwähnt – im Jahr nach Manns Geburt Hedwig Dohm so scharfsichtig wie -züngig aufs Korn (Hedwig Dohm: *Die Eigenschaften der Frau*, in: *Der Frauen Natur und Recht. Zur Frauenfrage. Zwei Abhandlungen über Eigenschaften und Stimmrecht der Frauen*, 1876, S. 1–56, hier S. 1–12).

326 Allein das Tagebuch der ersten Jahreshälfte 1936 verzeichnet einige Beschäftigung mit Schopenhauer und zeugt von den Wiederbeschaffungsbemühungen um dessen *sämtliche Werke*; detaillierter zusammengestellt bei Arthur Hübscher: *Schopenhauer-Bibliographie 1978*, in: *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* 60, 1979, S. 251–259, hier S. 256. Die sechs Bände treffen am 30. Juni ein und werden sogleich aufgestellt (Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 323).

327 Meines Wissens fehlt die Forschung dazu, dass Manns Texte im Frühwerk erstaunlich detailliert aus diesem Kondensat von Geschlechterstereotypen des 19. Jahrhunderts informiert sind, insbesondere z. B. *Gefallen*, *Luischen* oder *Tristan*. In der Nachlassbibliothek sind Manns ursprüngliche Schopenhauer-Bände nicht erhalten (vgl. 1.2.2). Lesespuren gibt es in den *sämtlichen Werken* (TMA-Signaturen: 604:1–6) von 1922 keine in *Ueber die Weiber*.

diskursiv – im Erbe eines misogynen, gynophoben Geschlechterdiskurses des 19. Jahrhunderts – zu situieren.<sup>328</sup>

Die weibliche Stereotypisierung setzt schon dort ein, wo Mut-em-enet sich noch den Anschein einer Leistungsethikerin gibt und immerhin der Form halber nach Kräften gegen ihr erwachtes Gefühl ankämpft. Nachdem sich in blutigem Traum ihre Verliebtheit offenbart hat, bittet sie Petepre unter Vorschützung religiössittlicher Besorgnis um seinen Ruf, Joseph vom Hof zu entfernen.<sup>329</sup> Dieses Gespräch im Kapitel *Die Gatten* zieht sich über gut 35 Druckseiten hin und illustriert in aller Ausführlichkeit das Verhältnis der Eheleute zueinander.

Zunächst sind freilich die verhandelten Stereotype als solche kaum verhüllt ausformuliert und kenntlich gemacht, und die Erzählstimme distanziert sich davon auch über die Figurenrede. Sie legt bei dieser relativ frühen Gelegenheit die offenen Sexismen noch opportun dem Ehegatten in den Mund und macht einem so geneigten Lesepublikum damit sogar das Angebot, sie ironisch aufzufassen. Denn Petepre ist natürlich insofern anfechtbar, als er selbst, »seiner verstümperten Nullheit bewußt [...] und äußerst bedürftig der Würdenstütze«,<sup>330</sup> ein übersteigertes Interesse daran hat, möglichst polare Geschlechtsunterschiede zwischen sich und seiner Gattin herbeizureden und zu performieren. Das Ironisierungsmanöver der Sexismen bleibt allerdings ein situativ gebundenes und diskreditiert in den weiteren Romankontext gesetzt vor allem den Sprecher der Inhalte, nicht aber auch das Geäußerte. Denn die Art, wie Mut-em-enet als Figur gezeichnet wird, bestätigt Petepres Ansichten im Verlauf der Handlung Punkt für Punkt und umreißt unfehlbar die wichtigsten Züge tradierter Geschlechtszuschreibungen. Zugleich finden im Anschluss die männlichen Stereotype über die textuelle Grenze hinweg in der Essayistik auch ganz ironiefreie Verwendung. In *Freud und die Zukunft* beispielsweise,

328 Zur internalisierten Misogynie von Manns Zeitgenossenschaft vgl. Mundt: *Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann's Work*, S. 272. Allgemeiner zu den Weiblichkeitsstereotypen in den *Joseph*-Romanen und der letztlich stabilen Geschlechterbinariät vgl. z. B. Jelka Keiler: *Geschlechterproblematik und Androgynie in Thomas Manns Joseph-Romanen*, 1999, zusammenfassend S. 170; vgl. auch Clerico: *Welt – Ich – Sprache*, S. 96–100. Kister liest dagegen in der Reinszenierung von Geschlechterstereotypen und in der Wandelbarkeit von Mut-em-enets Körper zugleich deren Destabilisierung mit, vgl. Kister: »Aus dem Selben und Gleichen das immer Neue«, S. 144–146.

329 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1080–1099, 1076.

330 Ebd., S. 907.

dem Vortrag, den Mann am 8. Mai 1936 anlässlich von Sigmund Freuds 80. Geburtstag in Wien hält, ist Schopenhauer selbst nach ganz ähnlichem Muster maskulinisiert wie Petepre kein Jahr vorher im Gattengespräch.<sup>331</sup>

Bevor im Romantext allerdings Anlass zum Gattengespräch bestehen kann, muss Mut-em-enet sich in Joseph überhaupt erst ›vergaffen‹;<sup>332</sup> immerhin hat sie ihn bei der ersten Begegnung noch so ›Gerda‹-mäßig übersehen (3.1.1), dass sie ohne äußeren Anstoß mutmaßlich damit fortgefahren wäre. Es bedarf der Hetzrede Dudûs gegen Joseph, um Mut-em-enet zunächst negativ auf ihn aufmerksam werden zu lassen, ohne dass sie aber an dem »Ärgernis von Josephs Wachstum, *sachlich* starken Anteil« nähme.<sup>333</sup> Unfähig oder nicht willens zu eigenem Urteil bedarf sie des geistigen und geistlichen<sup>334</sup> Beistands und muss sich zunächst einmal den Rat ihres nicht allein religiösen ›Vaters‹, sondern politischen Führers einholen: »Glaubenspolitisches«, meint sie, »gehe Beknechons an, den Großen Amuns, ihren Freund und Beichtiger: Er müsse es wissen, und in sein Vaterherz wolle sie ausschütten zu ihrer Erleichterung, was Dûdu ihr [...] zu wissen gegeben.«<sup>335</sup> Auch als Herrin bildet sie sich kein selbständiges Urteil, sondern muss sogar zur Konsultation Beknechons' noch angestiftet werden. Zweifach bestätigt sie damit, was Schopenhauer über weibliche Führungsbedürftigkeit zu berichten weiß, nämlich dass

eine Jede, welche in die ihr naturwidrige Lage gänzlicher Unabhängigkeit versetzt wird, alsbald sich irgend einem Manne anschließt, von dem sie sich lenken und beherrschen läßt; weil sie eines Herrn bedarf. Ist sie jung, so ist es ein Liebhaber; ist sie alt, ein Beichtvater.<sup>336</sup>

331 Siehe genauer Kapitel 4.1.1.

332 Ebd., S. 1225, 1245.

333 Ebd., S. 1052; Hv. n. i. O. Ihre Aufmerksamkeit für Joseph ist also doppelt und widersprüchlich motiviert. Darin liegt von Anfang an ein Entlastungsangebot von der Schuld dafür, was ihr – als Frau – ›von innen her geschieht‹, siehe 4.1.2.

334 Vgl. Hugh McLeod: Weibliche Frömmigkeit – männlicher Unglaube? Religion und Kirchen im bürgerlichen 19. Jahrhundert, in: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, hg. von Ute Frevert, 1988, S. 134–156, hier S. 134; vgl. auch Kucklick: Das unmoralische Geschlecht, S. 225–228.

335 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 979.

336 Arthur Schopenhauer: Ueber die Weiber, in: Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Bd. 6, hg. von Julius Frauenstädt, 1922, TMA-Signatur: 604:6, S. 649–662, hier S. 662.

Als sie bei Petepre gegen Joseph spricht, sind es denn auch lediglich »Be-  
knechons unerfreuliche Wörterliste« und »Gedanken«, die sie wie ein  
»Plappervogel von Punt mit gelöster Zunge, der's oft gehört hat [...] nachkaket«. <sup>337</sup> Mit Schopenhauer gesagt, setzt sie, »[k]eines rein objektiven  
Antheils an irgend etwas fähig«, die bloße »Aefferei« fremden Gedanken-  
guts allerdings hier noch nicht rein zum Zweck weiblicher »Gefallsucht«  
ein. <sup>338</sup> – Das wird sich ändern (3.3.2). Doch vorerst ist ihr eigentliches Be-  
streben, Petepre zu Josephs Entfernung vom Hof zu überreden. Als die vor  
dem »eisernen Willen« ihres Gatten Schwächere ist sie, so wüsste wieder  
Schopenhauer, »von der Natur nicht auf die Kraft, sondern auf die List  
angewiesen«. <sup>339</sup> Denn rationale Argumente stehen ihr, sowohl ihrer eige-  
nen als auch der Natur der Angelegenheit gemäß, keine zur Verfügung.

Als ihr Appell an Petepres Sachlichkeit jedoch fehlgeht, verlegt Mut-  
em-enet sich auf die nächste Taktik, ganz nach »Frauenart. Sie ist mehr  
Frau im allgemeinen, als sie besonders die eine« ist, und »das allgemein  
und gewöhnlich Weibliche« sieht Petepre an ihr »einfältig-schlau sich  
bewähren«. <sup>340</sup> Mut-em-enet setzt gegen die »berechtigte Selbstsucht« ihres  
Mannes gezielt die eigene Schwäche und bedient sich ihrer »Tränen«, die  
ihm »schrecklich sind«. <sup>341</sup> Um die Feinmechanik dieser ehelichen Szene  
zu analysieren, ließe sich eine ganze Reihe von Gewährstexten für die  
»Polarisierung der Geschlechtscharaktere« zitieren, <sup>342</sup> doch soll hier die  
Feststellung genügen, dass sie sich diskurskonformer kaum abspielen  
könnte.

Petepre besetzt im Gespräch die Domäne des »granitenen Manneswil-  
lens« und des »strengen Vatergeistes«, <sup>343</sup> während Mut-em-enet sich gegen-  
über dem zwar verstümperten, aber dennoch Ehemann fast restlos in den

337 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1076.

338 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 665, 655.

339 Ebd., S. 652.

340 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1080; vgl. Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 652.

341 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1078.

342 Beispielhaft schon Jean-Jacques Rousseaus *Émile* (1762) oder Joachim Heinrich Campes *Väterlicher Rath für meine Tochter* (1789); systematisiert dann aber in Johann Gottlieb Fichtes *Deduction der Ehe* (1796), die am Beginn des 19. Jahrhunderts einen Wendepunkt im Geschlechter- und Rechtsdiskurs bedeutet und von maßgeblichem Einfluss auf dessen weiteren Verlauf ist (vgl. dazu Arne Duncker: Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe. Persönliche Stellung von Frau und Mann im Recht der ehelichen Lebensgemeinschaft 1700–1914, 2003, S. 252).

343 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1096 f., 1067 f.

Kategorien aus Schopenhauers Weiblichkeitskatalog bewegt. Sie gehört damit in eine Sphäre, in die sich ihre Dienerinnen und Nebenfrauen noch widerspruchsfreier fügen und in der das Generische, das Instinktive und das Körperliche vorherrschen. Dem Vorwurf, sie sei weniger »Mut, die besondere Frau, als Frau im allgemeinen«, schließt Petepre gleich noch eine weitere Vorhaltung und damit ihre Festlegung auf die reine Körperlichkeit an: Ihre Kleidung sei nicht transparent genug, um ihn mit der Entblößung ihres »Schwanenleibes« zu erfreuen.<sup>344</sup>

### Weiblichkeit und das Gendering der Zivilisation

Als der eine Pol dieser paarweisen Geschlechtscharakterisierung ist Mut-em-enet sehr entschieden auf ihre Weiblichkeit festgeschrieben. Doch als Figur (und Fraktal, s. u.) für sich genommen lebt auch sie im bekannten Zwiespalt zwischen Geist und Körper, der sich wie gesehen leitmotivisch bis in ihre Physiognomie einzeichnet. Will man hier die »Schlagworte ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹«<sup>345</sup> noch einmal auf die – durchaus eigensinnig<sup>346</sup> – gegenderte Weise gegeneinander in Stellung bringen, welche die *Gedanken im Kriege* zusammen mit jener Kollektivierung (3.2.3) der ›Heimsuchung‹ zuerst modellierten, so lässt sich Mut-em-enets Existenz-

344 Ebd., S. 1069.

345 Mann: *Gedanken im Kriege*, S. 27: »Zivilisation und Kultur sind nicht nur nicht ein und dasselbe, sondern sie sind Gegensätze, sie bilden eine der vielfältigen Erscheinungsformen des ewigen Weltgegensatzes und Widerspieles von Geist und Natur.« – Indem ›Geist‹ und ›Zivilisation‹ im »süße[n] Frankreich« »weiblich in dem Grade, daß einem die Arme sinken«, erscheinen (ebd., S. 42), suspendieren die *Gedanken* die nach allen Regeln des Diskurses erwartbare geschlechtliche Zuschreibung von Geist vs. Natur und männlich vs. weiblich: Weiblichkeit rutscht aber zugleich und wichtiger (via die Gleichmacherei des zivilisatorischen ›Geistes‹) mit der Gefahr von »Anarchie und Zersetzung« (ebd., S. 37) wieder auf die schon von Bachofen und seiner Sumpfmethaphorik hergeschriebene Achse, die für die später daran ausgerichtete Faschismus-Imagination hier bereitgelegt wird.

346 Das heißt jedoch nicht einzigartig; zu einer sehr ähnlichen Konzeptualisierung in Hans Blüher's Schrift über *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* (erschienen in zwei Bänden, 1917/1919) vgl. Bernd Widdig: *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*, 1992, S. 46: Blüher charakterisiert Widdig zufolge von Frauen beherrschte Gesellschaften als »materialistisch, demokratisch und rational-bürokratisch«, männerbündische Gesellschaften dagegen als »geistig-schöpferisch, elitär und charismatisch«. Nach Ausweis der Tagebücher 1918 bis in die frühen 1920er-Jahre kannte und schätzte Mann Blüher und rezipierte die Schrift aufmerksam.

modus der inneren »Veruneinigung« in diesem Gegensatz bestens einordnen: als ›weiblich‹ überzivilisiert und zugleich betreffs der »unteren Mächte[]« unter->kult<-iviert.<sup>347</sup>

Nun hat sich zwar der empirische Autor zur Zeit seiner Arbeit an *Joseph in Ägypten* zumindest verlegerisch von den *Gedanken im Kriege* längst distanziert; nach 1915 wurde der Text zu Lebzeiten Manns nicht mehr neu abgedruckt.<sup>348</sup> Kaum zu adaptieren, sondern vielmehr bloß zu übernehmen brauchten allerdings zwischenein die *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus dem stiefväterlich behandelten Vorgänger-Essay nicht nur die ›Heimsuchung‹ des nationalen Kollektivs, sondern sie konnten auch wieder, so fasst Hagestedt zusammen, »deutsche Kultur gegen undeutsche Zivilisation«, »unpolitische Bürgerlichkeit gegen politisierte Bourgeoisie, geistiges und konservatives nationales Leben gegen die republikanische und demokratische ›Welt-Entente« ausspielen.<sup>349</sup> – Wo bei auch sie dezidiert den »Obrigkeitsstaat« maskulin, die Demokratie dagegen feminin konnotieren.<sup>350</sup> Dabei ist das Mann'sche »Ressentiment gegen ›die Demokratie«, wie Heinrich Detering in seiner Studie über Manns Denkfigur des Außenseiters herausstellt, im Kern kaum ein politisches, sondern ein »aristokratisches Bewusstsein« für den »unveräußerlichen Adel des Einzelnen«.<sup>351</sup> Dass Manns essayistische, aber auch die übrigen Texte anhand oberflächlich sich immer wandelnder Begrifflichkeiten im tieferen Grund stets den gegenderten Widerstreit von Masse und Individuum austragen,<sup>352</sup> erklärt auch, warum sie ge-

347 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1045–1048; vgl. Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«, S. 167–186. Wohlgermerkt sind hier Geist und Trieb, »Wille und Vorstellung im Sinne Schopenhauers, Dionysisches und Apollinisches im Sinne Nietzsches, Mutterrechtliches und Vaterrechtliches im Sinne Bachofens, Es und Ich im Sinne Freuds« (Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 69 f.) aus dem Gleichgewicht geraten. Vgl. aber zu »orgiastische[n] Kultformen« als Ausdruck von Kultur auch Mann: *Gedanken im Kriege*, S. 27. Zu Manns schwankender Unterscheidung von Kultur und Zivilisation und deren Gendering vgl. Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«, S. 167–186; auch Pikulik: *Thomas Mann und der Faschismus*, S. 11.

348 Vgl. Kurzke: *Essays II. Kommentar*, S. 12.

349 Hagestedt: *Sinn für Überholtes*, S. 367.

350 Hermann Kurzke: *Betrachtungen eines Unpolitischen. Kommentar*, 2009 (GfKA 13.2), S. 22.

351 Detering: »Juden, Frauen und Litteraten«, S. 184.

352 Ganz anderer Meinung ist Becker: *Zwischen Klassizität und Moderne*, S. 112: »Doch zu keinem Zeitpunkt gelangt er über das Individuelle und das Individuum hinaus, allenfalls ein politischer Individualismus ist nachweis-

rade die Demokratie so vielfältig wie widersprüchlich konzeptualisieren können.<sup>353</sup>

Erschienen 1918, wurden die *Betrachtungen* 1920 bereits zum 18. Mal aufgelegt und für eine zweite Ausgabe 1922 zwar gekürzt, 1925 in aber immerhin dieser neuen Version in die *Gesammelten Werke in zehn Bänden* aufgenommen.<sup>354</sup> Ob die gekürzte auch eine unter der Hand demokratisierte Fassung sei, war und ist Streitbar. 1919 jedoch gingen die *Betrachtungen* – vom Autor gegen die Anregung seines Verlegers so bestimmt – noch in der Originalversion in die 7. bis 10. Auflage.<sup>355</sup> Die Unterscheidung zwischen männlicher Kultur und weiblicher Zivilisation war in dieser Zeit intakt und diente mit Manns früher Begeisterung für den ersten Band von Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* der Abgrenzung gegen die »civilisatorische« Literatur des demokratiefreundlichen brüderlichen Rivalen Heinrich.<sup>356</sup>

Der späteren Kürzung ungeachtet ist es für meine Illustration jedoch überflüssig, hier den Wandel von Manns Begriffen von Kultur versus Zivilisation seit dem Ersten Weltkrieg nachzuzeichnen. Denn die nachfolgend zitierte Textstelle zeigt selbst, dass sie sich im dritten *Joseph*-Band dann weit genug überlappen, um synonym aufzutreten: die »Zivilisation« ist mit der »bloßen Kultur« austauschbar, die Terminologie der *Gedanken* also inzwischen obsolet geworden.<sup>357</sup> Als Konzept scheint unterschwellig nichtsdestotrotz gerade das Gendering der Unterscheidung zwischen zersetzend-ästhetizistischer weiblicher Zivilisation und volksseelig-genie-

bar. In diesem Punkt bleibt Mann ein Bürger und ein bürgerlicher Schriftsteller. Die Masse und die für das 20. Jahrhundert paradigmatische Erfahrung der Masse haben diesen Autor nie wirklich interessiert.«

353 Vgl. auch Widdig: Männerbünde und Massen, S. 55–72.

354 Kurzke: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Kommentar, S. 89.

355 Ebd., S. 83 f.

356 Eintrag vom 29. Juni 1919, Thomas Mann: *Tagebücher 1918–1921*, 1979, S. 75; vgl. zur Bruderrivalität mit Heinrich, dessen *Untertan* Anfang 1919 sehr erfolgreich war, auch Kurzke: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Kommentar, S. 89. Zur Einordnung Heinrichs als Vertreter des ›Weiblichen‹ in der brüderlichen Gegenüberstellung vgl. außerdem Thomas Wortmann, Sebastian Zilles: *Homme fragile*. Zur Einleitung, in: *Homme fragile*. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, hg. von dens., 2016, S. 7–28, hier S. 9–11.

357 Womöglich auch unter dem Eindruck der Lektüre von Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen*, wo die »Zivilisation«, von Mann angestrichen, »in erster Linie Wille zur Gemeinschaft«, und der Begriff generell austauschbar mit »Kultur«, in Gegenüberstellung zur Barbarei verwendet ist (José Ortega y Gasset: *Der Aufstand der Massen*, [1931], TMA-Signatur: 4727, S. 80).

hafter männlicher Kultur überdauert zu haben. Goethe, dem wie oben erwähnt in den *Gedanken* die ›Kultur‹-Seite des Gegensatzes zugeschrieben ist, kann ja (3.2.2, ausführlicher 3.3.2) nach wie vor und nach *Joseph in Ägypten* erst recht als ein männlicher Platzhalter für Deutschland fungieren. Die Seite der ›Zivilisation‹, in den *Gedanken im Kriege* und viel früher von Schopenhauer in *Ueber die Weiber* schon Frankreich zugeschrieben,<sup>358</sup> bleibt in *Joseph in Ägypten* derweil weiblich besetzt. Wenn auch Spengler bei Mann seit der ersten positiven Aufnahme in Ungnade gefallen ist und sich im reaktionären »Ober-Blankschädel[]« Beknechons wenig schmeichelhaft konterfeit sehen muss, so ist sein Kultur- oder eben Zivilisationsmodell dennoch Mut-em-enets gesamter Existenzform mitunterlegt.<sup>359</sup>

Man weiß es aus allen Zivilisationen, wie sehr die Anforderungen des Gesellschaftslebens, der bloßen Kultur und ihrer überwuchernden Einzelheiten die Lebenskräfte vornehmer Frauen mit Beschlag belegen, so daß es überm Um und An der Form zum Eigentlichen, dem Leben der Seele und Sinne, wohl niemals kommen mag und eine kühle Leere des Herzens, entbehnungslos, soweit das Bewußtsein reicht, zur nicht einmal traurig zu nennenden Daseinsgewohnheit wird. In allen Zeiten und Zonen hat es dies Vorkommnis temperaturloser weiblicher Weltlichkeit gegeben.<sup>360</sup>

Diese Form »temperaturloser weiblicher Weltlichkeit« hat hier im Alten Ägypten des *Joseph*-Romans sehr ausdrücklich etwas zeitlich, geographisch und kulturell Universelles – für ein ›Deutschland‹ der Weimarer Republik und dann auch nach der Machtübernahme der NSDAP also nicht weniger valid – zu sein. Um an dieser Stelle meiner Argumentation kurz vorzugreifen: Spenglers Prognose, dass »die europäische Kultur« darin enden werde, »wozu schon die ihr verwandte ägyptische einst überging, als sie abgestorben war: in der Zivilisation«,<sup>361</sup> entspricht Mut-em-

358 Vgl. Schopenhauer: *Ueber die Weiber*, S. 656 f.

359 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1164. Zu Manns Spengler-Rezeption vgl. Wolters: *Zwischen Metaphysik und Politik*, S. 69–71; zum Eingang seines Kulturmodells in die Konzeption Ägyptens vgl. Koopmann: *Der schwierige Deutsche*, S. 38–64; Manfred Dierks: *Kultursymbolik und Seelenlandschaft: »Ägypten« als Projektion*, in: *Thomas Mann Jahrbuch 6*, 1993, S. 113–131.

360 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1045.

361 So zusammengefasst bei Dierks: *Kultursymbolik und Seelenlandschaft: »Ägypten« als Projektion*, S. 115; vgl. z. B. Spengler: *Der Untergang des*

enet zu Beginn wie am Ende ihrer Entwicklung. Zunächst steht sie allegorisch für die »Leere« eines Zivilisationszustands, dem die Belebung in Form einer ›Heimsuchung‹, sei es in den männlichen Varianten 2 und 1 durch Krieg und künstlerische Inspiration oder bleibe es – hier im Fall einer Frau – beim sexuellen ›Einbruch der Leidenschaft‹ der Variante 3, gerade recht kommt. Mut-em-enet verkörpert also sowohl zu Beginn die Künstlichkeit und Erstarrung aller Lebensbereiche als später auch die primitive Volksmasse, welche bei Spengler gleichermaßen das Endstadium einer Kulturentwicklung, die Zivilisation nämlich, charakterisieren.

Anders als im weiblich gegenderten Frankreich der *Gedanken im Kriege* spielt allerdings »Vernunft« für Mut-em-enets überzivilisiertes Dasein nur noch in der mehrfach reiterierten Verneinung eine Rolle, womit *Joseph in Ägypten* eine interessante Turbulenz der geschlechterdichotomischen Zuschreibungen der *Gedanken* zurück in diskurskonforme Bahnen leitet.<sup>362</sup> Schon im Gattengespräch mit Petepre gelangt es Mut-em-enet lediglich, sich nach der »Art eines vernunftbegabten Wesens«, sich »mechanisch wie ein solches, nicht aber eigentlich als ein solches« »zu gebärden«.<sup>363</sup>

Den Anschein der Vernunft gibt sie sich zwar, wie gesagt, indem sie listig-strategisch Beknechons' politisches Programm nachbetet. Die Aufrechterhaltung von, wie Schopenhauer es nennt, »stehenden Maximen«<sup>364</sup> ist aber ihre Sache nicht. Ihr Engagement in Beknechons' Angelegenheiten hat mit etwelcher Prinzipientreue gar nichts zu tun, daran lässt die Erzählstimme auch an anderer Stelle keinen Zweifel aufkommen.<sup>365</sup> Sich »ihrer Staatsgesinnung zu entäußern«, ist sie so rasch wie mehrfach bereit: Dem »Amunskind, [der] Nebenfrau des Gewaltigen und Parteigängerin seiner Strenge« ist allein, dass »der Geliebte ein Ausländer war«, Grund genug, der »Ausländerei« zu huldigen. Gefallsüchtig putzt sie sich in »asiatischer Tracht« für Joseph heraus, oder ein andermal errichtet sie in ihrem Privatgemach, wo sie Joseph empfängt, sinnetwegen einen Altar für den Rivalengott des reaktionären Amun, Atum-Rê.<sup>366</sup>

Abendlandes, S. 12, 193, 417; insbesondere zur Entsprechung des ägyptischen Alten Reichs und der »deutschen Kaiserzeit« siehe S. 289.

362 Vgl. zur weiblichen Unvernunft Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 651 f.

363 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1054 f., 1058, 1089; Hv. i. O.

364 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 652.

365 Vgl. Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1131.

366 Ebd., S. 1161–1164.

Mit derselben typisch weiblichen »Treulosigkeit«<sup>367</sup> kann Mut-emet das bereits einmal erfüllte Postulat weiblicher Führungsbedürftigkeit zu allem Überfluss noch ein zweites Mal bestätigen, indem sie sich wie ehedem den »Beichtvater«, dessen Lehre sie damit verrät, nun auch noch den »Liebhaber« zum Lehrer wählt.<sup>368</sup> Während sich ihr Lebensinhalt bislang in der kosmetischen Körperpflege und dem Tanz in Amuns Dienst erschöpft, über »Toilette, Tanz u. s. w.« bisher also tatsächlich nicht hinausgelangte,<sup>369</sup> gibt sie nun vor, sich von Joseph über die Ökonomie ihres Hausstands aufklären lassen zu wollen. Doch hält sie natürlich, das ist bereits Schopenhauers Meinung, die »häuslichen, oder gewerblichen Geschäfte, in ihrem Herzen, für Nebensache«.<sup>370</sup> Nichts weiter bezweckt sie damit, als die standesungemäßen Treffen mit ihrem »Liebesherr[n]«<sup>371</sup> Joseph zu rechtfertigen. Dieser – hier nicht mehr »Friede-«, sondern ganz »Mann« in Schopenhauers Sinn – spricht dagegen »in des Erziehers Rolle« von diesen »rechten und ehrlichen Dingen« in »wirklicher wirtschaftlicher Versonnenheit«.<sup>372</sup>

Darüber hinaus, dass er mit seiner gelassenen Objektivität Johannes Friedemann ins Gegenteil spiegelt, bemüht Joseph sich bei gleicher Gelegenheit, »ernstlich die Frau mit diesen Sachlichkeiten zu befassen und ihre redliche Anteilnahme, wenn auch allenfalls auf Grund ihrer Neigung für seine Person, dafür zu gewinnen.«<sup>373</sup> Das Skript dieser ganzen Szene, die darauf hinausläuft, dass sich männlich-rationale Ding-Bezogenheit und weibliche Unfähigkeit zu ehrlicher Anteilnahme gegenüberstehen, liefert ein weiterer Abschnitt bei Schopenhauer. Diesen paraphrasiert obendrein auch gleich Joseph, wenn er in seiner Figurenrede vermutet, die Frau vermöchte sich nur ihm zu Gefallen für Sachlichkeiten zu interessieren:

Der Mann strebt in Allem eine direkte Herrschaft über die Dinge an, entweder durch Verstehen oder durch Bezwingen derselben. Aber das Weib ist immer und überall auf eine bloße indirekte Herrschaft ver-

367 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 653.

368 Mit Schopenhauer entspricht das auch einer vermeintlichen Verjüngung, die Rosalie von Tümmeler viel später noch ausfiguriert. Auch dort ist ein jugendlicher Lehrer der Anlass dafür.

369 Ebd., S. 650.

370 Ebd.

371 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1244.

372 Ebd., S. 1142–1147.

373 Ebd., S. 1147.

wiesen, nämlich mittels des Mannes [...]. Darum liegt es in der Weiber Natur, Alles nur als Mittel, den Mann zu gewinnen, anzusehn, und ihr Antheil an irgend etwas Anderem ist immer nur ein simulirter, ein bloßer Umweg, d. h. läuft auf Koketterie und Aefferie hinaus.<sup>374</sup>

Die Erzählstimme wird noch vom »Streben der Frau nach Teilnahme« an Gegenständen »praktisch-ökonomischer« oder »geistiger Art« zu berichten wissen, das lediglich der »Eifersucht des nichts als empfindenden Wesens auf die Sachgehalte« entspringe, die im »männlichen Dasein[]« Raum einnehmen.<sup>375</sup> Doch zunächst und von solcher Eifersucht abgesehen gerät Mut-em-enet in höchste Verlegenheit um »eine sachliche Antwort« auf Josephs Ausführungen, »weil sie von den Dingen nichts wußte«, nämlich »nichts anderes wußte und wollte als, daß sie in ihn verliebt war und seiner begehrte.«<sup>376</sup>

### Abweichung von Aschenbach

Indem Mut-em-enet ihre Unwissenheit und ihr Desinteresse an ehrlichen Dingen wie der Wirtschaftsführung als Erniedrigung<sup>377</sup> begreift, verlässt sie momentan das Schema bloßer »Gefallsucht«. Die Ausnahme ist allerdings kaum eine Anreicherung ihrer ansonsten sehr konsequent Schopenhauer'schen Stereotypisierung; insofern, als sie nicht zufällig davon divergiert und auch den Geschlechterdiskurs nicht eigentlich ausweitet. Denn die Formulierung und deren Bedeutsamkeit in puncto der menschlichen Entwürdigung stammt hier aus Manns eigenem Repertoire. Sie reminisziert an Gustav von Aschenbach, der im *Tod in Venedig* unter »den Weisungen des Dämons, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten«, »nichts anderes mehr« »wußte und wollte«, als sich seiner Verliebtheit hinzugeben.<sup>378</sup>

Die direkte Kontrastierung mit Aschenbach, die sich aus der Textreminiszenz ergibt, verdeutlicht wohl die Gemeinsamkeit der Entwürdigung beider Figuren. Erst recht aber werden darin die Abweichungen sichtbar, gerade weil Mut-em-enets Ausgangslage in zentralen Aspekten ja tatsächlich eine ähnliche ist, ähnlich genug, dass sie als Nachfolgerin Aschenbachs kenntlich bleibt. Das Prinzip der Arabeske, das ich für Friedemann

374 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 655.

375 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1151.

376 Ebd., S. 1141 f.

377 Ebd., S. 1142.

378 Mann: Der Tod in Venedig, S. 566 f.

bereits gezeigt habe (3.1.2), formt auch hier das Muster. In der und durch die Parallellegung mit Aschenbach (ganz im Sinn des vermeintlichen Dreischritts von Anfang, Mitte und Lebensspäte der ›Heimsuchung‹) zeigt sich, dass die beiden Figuren in ihrer Entwicklung zur Kongruenz nicht zu zwingen sind, dass Mut-em-enets Werdegang sie fundamental von Vorgängern wie Aschenbach unterscheidet.

Was für Aschenbach die letzte Entwürdigung bedeutet, ist zum Beispiel noch in Mut-em-enets kosmetischer Körperbewahrung mitkonserviert, der sie »täglich ganze Stundenfolgen« widmet.<sup>379</sup> Jedoch bedeutet sie für Mut-em-enets Niedergang lediglich den Ausgangs- und gewiss nicht den Endpunkt, auch, aber nicht ausschließlich aufgrund der gegenderten Bedeutung von Körperkosmetik: Als Frau ist es für Mut-em-enet anders als für den Geistesmenschen und Mann Aschenbach noch keine Peinlichkeit, sondern vielmehr ihr natürlicher Beruf, sich die ernsthaftesten Mühen um eine Ausdehnung oder Stillstellung des »Knalleffekt[s]«<sup>380</sup> ihrer körperlichen Jugendlichkeit zu machen. Davon abgesehen jedoch findet Aschenbachs Erniedrigung, auch um diese Geschlechterrollenspezifik korrigiert, schlicht auf einem vergleichsweise hoch bleibenden Niveau ihren Tiefststand.

Die Übermannung durch den fremden Gott muss zwar auch im Fall Aschenbachs als eine gewisse Verweiblichung gelesen werden, doch erschließt sich diese bei ihm in ganz anderem Zusammenhang. Sie würde sehr genau über eine programmatische Sexuierung und Sexualisierung des künstlerischen Schreibakts schon im Frühwerk Manns verständlich, die in Ansätzen schon anderweitig dargelegt ist und insbesondere auch über die Lese-, Schreib- und Stift-Szenen im *Zauberberg* zu vermitteln wäre:<sup>381</sup> Aschenbachs Feminisierung steht ganz im Zeichen künstlerischer Zweigeschlechtlichkeit.

In dasselbe Paradigma gehört Mut-em-enets Status als »Mondnonne und Aufgesparte«,<sup>382</sup> der sie mit Joseph verbindet (wie ja auch Johannes Friedemann und Gerda von Rinnlingen ihren Außenseiterstatus teilen). Eingangs noch genau wie Joseph<sup>383</sup> »mondkeusch[]«, teilt Mut-em-enet mit ihm sowohl die geweihte Jungfräulichkeit als auch die Assoziation mit

379 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1046.

380 Schopenhauer: *Ueber die Weiber*, S. 650.

381 Vgl. Bamert: *Stifte am Werk*, S. 235–240.

382 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1036; vgl. 901, 941, 1041, 1048, 1153.

383 Ebd.; vgl. ebd., S. 901, 1041, 1124 mit dem Kapitel *Von Josephs Keuschheit* (ebd., S. 1175–1189).

dem Künstler-Gestirn, beides im konzeptuell hochaufgeladenen Kompositum der ›Mondkeuschheit‹ anschaulich verdichtet. Als Symbol für Künstlertum interpretierbar wird der Mond über sein Vermögen, zugleich passiv das Licht der Sonne zu empfangen, es sich anzuverwandeln und aktiv als sein eigenes Leuchten wieder abzustrahlen.<sup>384</sup> Sinnbildlich steht er damit sehr genau für die Funktionsweise künstlerischer Inspiration und Produktion, der sich von Manns Erzählungen beispielsweise *Tristan* bereits früh widmet (und die Manns Bibliothek abbildet, vgl. 2.1.2).

Die ›Mondkeuschheit‹ eint Mut-em-enet in diesem Sinn auch mit Gustav von Aschenbach, doch büßt sie die Übereinstimmung im Zug ihrer Vergeschlechtlichung vollständig ein. Präzise gesagt, ist ihre Abweichung von Aschenbachs Muster eine sexuelle, sexuierte, generelle. Denn in der Lektüre mit *Ueber die Weiber* wird deutlich, dass Mut-em-enet gerade *indem* der Text sie zur ›Frau im allgemeinen‹ schreibt, auch degeneriert, und umgekehrt. Oder präziser noch: Sie »artet[] aus«, von der Erzählstimme nicht weniger als dreimal betont (s. u.).<sup>385</sup> Die biosystematische Metaphorik des Ausdrucks ließe sich in diesem Zusammenhang sehr genau verstehen, denn tatsächlich verlässt Mut-em-enet die ›spezielle‹ Art (*species*) der männlichen ›Heimgesuchten‹ und verkörpert hernach eine systematische Ebene höher eine andere ›generelle‹ Gattung (*genus*).

Ob das nun die Metapher allzu ernst genommen sei oder nicht: »Frau im allgemeinen« wird Mut-em-enet immer mehr, und ihre Verliebtheit entwickelt sich zu einer »Krankheit«, wie sie einem Mann niemals gefährlich zu werden brauchte. Ihre Krankheit ist

eine solche von der Art der Schwangerschaft und der Geburtswehen, also eine sozusagen gesunde Krankheit, dabei aber, wie jene, keineswegs ohne Gefahr. Der Sinn der Frau war benommen, [...] ihr Unterscheidungsvermögen für das Erträgliche und Unerträgliche stark herabgesetzt und umnebelt.<sup>386</sup>

Mut-em-enets Feminisierung ist keine der künstlerischen Inspiration, sondern eine des Körpers. Das »Verhältnis von Geist und Stoff« kehrt sich in ihr um. Statt »von weiblicher Schönheit«, die noch eine Eigenschaft ihres

384 Vgl. Kurzke: Mondwanderungen, S. 19 f.

385 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1183, 1250, 1257.

386 Ebd., S. 1168. Dazu kommt es in der Textentstehung erst Mitte der 1930er-Jahre, wo die »nationalsozialistische Ideologie nicht mehr wie in den frühen Exiljahren dämonisiert und damit mythologisiert, sondern zum pathologischen Fall erklärt« wird (Schöll: Joseph im Exil, S. 79).

trefflichen Frauenleibs war, ist für sie alsbald »besser von schöner Weiblichkeit« die Rede. Eine »bedenkliche, ja unheimliche« ist diese neue Qualität,

die sich sogar dem Häßlichen nähern mag und dabei schlimmerweise die Anziehung und Gefühlswirksamkeit des Schönen ausübt, nämlich kraft des Geschlechtes, das sich an ihre Stelle setzt, für sie eintritt und ihren Namen an sich reißt. Es ist also keine geistig ehrende Schönheit mehr, geoffenbart im Weiblichen, sondern eine Schönheit, in der sich das Weibliche offenbart, ein Ausbruch des Geschlechts, eine Hexenschönheit.

[...]

Der neue Körper der Mut war ein Hexen-, Geschlechts- und Liebeskörper und also von fern auch etwas vettelhaft [...]. Die Schultern selbst erschienen zart, schmal, ja kindlich-rührend, und die Arme daran hatten an Fülle stark eingebüßt, sie waren fast dünn geworden. Ganz anders stand es mit den Schenkeln, die, wiederum in einem, man möchte sagen, unerlaubten Gegensatz zu den oberen Extremitäten, sich über Gebühr stark und blühend entwickelt hatten[.]<sup>387</sup>

Es ist einmal mehr der kurze Schopenhauer-Text, der die inhärente Hässlichkeit und ausschließlich sexuelle Anziehungskraft von Mut-em-enets ins Unproportionale verzerren, aber stereotyp weiblicher Körperform vorformuliert: Ihre schmalen Schultern und das ausladende Gesäß, jetzt unter völliger Verformung der ehemals »edel hochstämmigen Beine[]«.<sup>388</sup> Gleiches gilt für einen Kurzschluss von weiblicher Physis und weiblicher Befähigung zur ästhetisch-kulturellen Leistung:

Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das schöne nennen konnte nur der vom Geschlechtstrieb umnebelte männliche Intellekt: in diesem Triebe nämlich steckt seine ganze Schönheit. Mit mehr Fug, als das schöne, könnte man das weibliche Geschlecht das unästhetische nennen. Weder für Musik, noch Poesie, noch bildende Künste haben sie wirklich und wahrhaftig Sinn und Empfänglichkeit; [...] [So] daß die eminentesten Köpfe des ganzen Geschlechts es nie zu einer einzigen wirklich großen, ächten und originellen Leistung in den schönen Künsten haben bringen, überhaupt nie irgend ein Werk von bleibendem Werth haben in die Welt setzen können[.]<sup>389</sup>

387 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1202 f.

388 Ebd., S. 1041; vgl. 1135.

389 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 654 f.; i. O. mit Hv.

Aschenbach durfte, ohnedies bereits anerkannter »Autor«, »Künstler«, »Schöpfer«,<sup>390</sup> göttlich inspiriert noch seine »anderthalb Seiten erlesener Prosa« verfassen, die ihn der Nachwelt nur umso teurer machen und ihm in der Geschichte seinen herausragenden Stand sichern. Mehr noch: Wie Mut-em-enet zur restlos weiblich sexuierten, sexualisierten »Liebesvettel« kann und konnte Aschenbach als Mann gar nicht ausarten. Ihm blieb es zudem erspart, sexuelle Wünsche je auszuformulieren, geschweige denn, um ihre Erfüllung zu betteln, zu keifen, zu quengeln, wie es ihr noch bevorsteht (s. u.). Gemessen an Mut-em-enets Würdeverlust ereilt ihn sein Schicksal rasch und still. Bevor es nach seinem kosmetischen Selbstverjüngungsversuch<sup>391</sup> noch zu weiterer Selbsterniedrigung kommen müsste, rafft ihn nicht Mut-em-enets Körperdegeneration »von innen her« dahin, sondern die Infektionskrankheit von außen (2.2.4) – und das in eigens ästhetisierter Form. Nicht den üblichen, körperhaft ekelregenden Verlauf nimmt für Aschenbach die Cholera, sondern ihn rettet eine gnädige, gottesgnädige Cholera sicca, aus der er sanft entschlummert; worauf die Welt »respektvoll erschüttert« reagiert.<sup>392</sup> Kurzum: Aschenbachs inspirative ›Heimsuchung‹ der Variante I belässt ihm seine Individualität und macht ihn letztlich doch zum tragischen (Anti-)Helden.

Ganz anders dagegen muss Mut-em-enet das »physisch Widerwärtige«, das Aschenbach derart und gegen jede Wahrscheinlichkeit erspart bleibt,<sup>393</sup> schließlich mit ihrer eigenen Vettelhaftigkeit sogar selbst verkörpern (s. u.). Sie findet ihren Platz in der von der Erzählstimme doppelbödig so genannten »Geschichte« weder als Heldin noch als unverwechselbares Individuum. Darüber, dass sie mit dem Verlust ihres Mondnonnentums als nichts denn ein Beispiel »lüsterner Hemmungslosigkeit und schamentblößten Verführertums« in die »Überlieferung« einzugehen hat, lässt die Erzählstimme keinerlei Zweifel.<sup>394</sup> Mut-em-enets Leidenschaft inspiriert sie zu keinen kulturellen Höchstleistungen, sie kann ihren Zustand nicht ins Produktive wenden und nicht ihre Individualität in die geschichtliche Abfolge ›großer Männer‹ einschreiben (vgl. 1.2; 2.1). Im genauen Gegenteil zu Aschenbach ist es mit Mut-em-enets ›Heimsuchung‹ um ihren Ruf und Nachruhm geschehen.

390 Mann: Der Tod in Venedig, S. 507.

391 Zum »Gegensatz zwischen alterndem Künstler und verjüngender Liebe zu junger Schönheit« vgl. Siefken: Thomas Mann, S. 74.

392 Mann: Der Tod in Venedig, S. 592.

393 Vgl. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 108 f.

394 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1036.

In der Überlieferung des Joseph-Stoffs ist der Name von Potiphars Weib eine Leerstelle. Erst recht sollte es sie folglich als besonderes Einzelwesen auszeichnen, dass der Romantext sie erstmals eigens benennt; doch bleibt das, genauer besehen, ähnlich ambivalent wie die Schilderung ihrer Physiognomie. Denn zum Zeichen ihrer Entwicklung vom Individuum zur Allgemeinheit scheint die Erzählstimme ihr den Namen sukzessive wieder abzuerkennen. Mit zunehmend herablassendem Mitleid schildert sie Mut-em-enets Not, womit sie sich sprachlich zugleich von ihr distanziert und gerade in der Betonung der Selbsterniedrigung ihre Individualität zurückzunimmt. »[D]ie Frau wird einen erbarmen; das ist etwas«, schreibt mit ganz ähnlichem Gestus der bereits zitierte Tagebuchautor Thomas Mann im April 1936.

»Unsre Frau« nennt Dudû Mut-em-enet, und auch Joseph spricht sie als »meine Frau« an.<sup>395</sup> Der Romantext spielt hier mit der älteren Bedeutung des Worts, ›Herrin‹, moviert aus dem männlichen frô – ›Herr‹ –, die in gewissen konservierten Wendungen auch im neuhochdeutschen Sprachgebrauch der Erzählstimme und der Romanfiguren noch den sozialen Stand mitzitieren kann.<sup>396</sup> Noch später im Text heißt sie aber schlechthin nur »die Frau«, eine generische Bezeichnung auch dann, wenn man in dieser Verwendung die Komponente der sozialen Hochstellung weiter mitlesen will. »[D]ie Frau artete aus«,<sup>397</sup> so fasst die Erzählstimme Mut-em-enets Leidensgeschichte im Kapitel *Die Bedrohung* lapidar zusammen, das nach Ausweis des Tagebuchs Ende Mai 1936 zum Abschluss kommt.

395 Ebd., S. III2, II4I.

396 Die gleichzeitige Verwendung beider Vokabeln »Weiber und Frauen« vgl. ebd., S. 864. Interessant ist die christlich-religiös konnotierte Bezeichnung – Maria wird in der katholischen Tradition von der Mutter auch zur Braut Christi (vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, 2001) – auch, wenn man sie im Kontext von Mut-em-enets Festschreibung auf die Mütterlichkeit liest. Die inzestuöse Mütterlichkeit gegenüber einem jüngeren Geliebten zeigen hernach auch Figuren wie Diane Houplfé und Dona Maria Pia Kuckuck in *Felix Krull* oder Rosalie von Tümmeler in *Die Betrogene*. Das mit Bachofens *Mutterrecht* zu lesen, muss an dieser Stelle unterbleiben, vgl. aber, auch im Zusammenhang mit dem italienischen Faschismus, Elsaghe: *Krankheit und Matriarchat*, die Kapitel zur »Umkehrung der Geschlechterrollen im Spätwerk« (S. 29–44, hier S. 29 f.) und zu »Orts- und Personennamen« in *Mario und der Zauberer* (S. 235–249, hier S. 248).

397 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1250, vgl. 1208.

Zur Gänze, das ist mit *Mut-em-enets* später Namensdoppelung bereits festgestellt und im Tagebuch zeitgeschichtlich verankert (3.2.3), findet ihre Re-Anonymisierung ins Generische jedoch nicht statt. Wie gesagt, wird *Mut-em-enet* genau dort zu *Mut-em-inet*, wo sie um Joseph erstmals aktiv wird und damit von der Vorlage der bisherigen Narrativvariante 3 entscheidend abzuweichen beginnt: Ihre Vorgänger erleiden den ›Einbruch der Leidenschaft‹ samt seiner schicksalhaften Folgen in aller Regel passiv und ohne auch nur dem Lesepublikum etwelche sexuelle Bedürfnisse zu offenbaren, geschweige denn den jeweiligen Objekten der Begierde solche Wünsche je anzutragen. Den frühen Leidensgenossen, auch den kläglichen, kommt ein Wort der Werbung nie über die Lippen: Noch auf den Knien vor Gerda von Rinnlingen liegend stammelt Johannes Friedemann nur den vergeblichen Versuch einer Gottesanrufung und sein »Ich kann nicht mehr«. Christian Jacoby bittet seine Frau, das Gesicht auf ihren Arm gedrückt, lediglich um ihre Treue.

Die frühen Erzählungen im Hintergrund, verdichten sich die ›Gerda‹-Komponenten um *Mut-em-enet* also nicht von ungefähr gerade dort noch einmal, wo sie sich vor Joseph schließlich gehen lässt wie Friedemann einst vor Gerda von Rinnlingen, oder wie Christian vor Amra Jacoby. Indem sie beim Brettspiel auf Josephs »Arm« ›niederbricht‹, verschiebt ihr hier noch einmal mit Puder »bestäubtes Haar« die »Löwen« auf dem Spielbrett der Macht (vgl. 2.2.3).<sup>398</sup> Und so begibt sich *Mut-em-enet* in die tiefste Selbsterniedrigung, welche die Geschlechtermatrix des 19. Jahrhunderts für eine Frau und in dieser Weise nur für eine Frau vorsieht. Sie entäußert sich wider jede auch weibliche Form der Vernunft geradewegs ihrer menschlichen ›Würde‹<sup>399</sup> und bettelt Joseph um Beischlaf.

### Die »Frau« als Allegorie

Unter den bislang entwickelten Voraussetzungen lässt sich *Mut-em-enet* nun sehr textnah als Degenerationsallegorie einer Nation der Denker und Dichter lesen. Vernunft und Verstand verliert sie in ihrer Verallgemeinerung zur misogyn stereotypen ›Frau‹, mit der auch ein Verfall ihrer Spra-

398 Ebd., S. 1207.

399 Mit Fichte argumentiert, macht sie sich als Frau und damit per Definition rein passiver Part im Sexualakt zum ›Mittel zum Zweck‹ eines anderen, was notwendig ihrer totalen Unterwerfung gleichkommt (vgl. Fichte: Deduction der Ehe [1796], S. 306–310); die Absage an Klugheit und Würde vgl. bei Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1256.

che einhergeht. Angesichts von Josephs männlich sachlicher Versonnenheit projiziert Mut-em-enet im Kapitel *Das erste Jahr* schon ihre eigene Vernunftlosigkeit – ungerecht nach Weiberart – auf ein namenloses Kollektiv: »Es mag wohl schwer sein mit dem vernunftlosen Volk«, sagte sie und wurde rot und blaß vor Unruhe« und vor gedankenloser Verliebtheit.<sup>400</sup> Die in Kapitel 3.1.2 ein erstes Mal angeführte Textstelle gewinnt hier also noch eine neue Qualität: Wo Mut-em-enet innerhalb der Figurenkonstellation zunächst einfach in die Position des unterlegen stammelnden Friedemann rückt, gerät sie als verliebte Frau zugleich mit dem »Volk« in eine Isotopie. – Demgegenüber bleibt Joseph hier wie später standhaft individuell. »Joseph:« und »Die Frau:« lauten die Regieanweisungen für den dramatischen Dialog, zu dem Mut-em-enets endliches Flehen um sexuellen Verkehr und Josephs vernünftig-diplomatische Abwehr sich auswachsen.<sup>401</sup> Es ist »die Vernunft selbst, die väterlich geläuterte, die sich darin der Versuchung schamloser Unvernunft entgegenstellte.«<sup>402</sup> Ohne Ironiemarkierung greift die Erzählstimme hier Peteprés Geschlechterstereotypisierung wieder auf, der im Gattengespräch noch ganz ähnliches über ungreifbaren »Vatergeist« und die Verhaftung »von Frauen, Kindern und Volk« in der Materie äußerte.<sup>403</sup>

Mit »der Sicherheit, was zu äußern sie Lust habe, könne von Natur niemals gegen Adel und guten Geschmack verstoßen«, verfügte Mut-em-enet ehemals über das Vermögen, sich »als gebildete Ägypterin klar, ja literarisch und in ihrer Art vernünftig« auszudrücken: Das galt jedenfalls »in gesunden Tagen.«<sup>404</sup> Bis sie so weit ist, im sechsten Hauptstück *Das Wort der Verkennung* endlich auszusprechen, muss sie daher zur »kranken Kindlichkeit« ganz verkommen.<sup>405</sup> Allerdings gelingt es ihr sogar in diesem regredierten Zustand nicht, das Wort ihrer Erniedrigung auszusprechen, bevor sie sich dafür nicht eigens noch die Zunge gespalten hat.<sup>406</sup> Mehr noch, sie muss explizit eine Frau sein, um den Schmerz überhaupt

400 Ebd., S. 1141.

401 Ebd., S. 1210–1216; Hv. i. O.

402 Ebd., S. 1184.

403 Ebd., S. 1068.

404 Ebd.

405 Ebd., S. 1168, 1207.

406 Die Zungenspaltung ist sowohl als Hinweis auf ihre Vertrauensunwürdigkeit als auch innerhalb ihrer Gestaltung als Fraktal des ganzen Konflikts zu verstehen (s. o.). Aus viel älterem Kontext lassen sich hier außerdem *Die kleine Seefrauen* von Andersen (vgl. Maar: Geister und Kunst, S. 102 f.), und damit die »Unsäglichkeit« der Homosexualität mitlesen (vgl. Detering: Das offene Geheimnis, S. 283 f.).

zu ertragen, den es sie kostet, es auszuflüstern – von ihrer beliebten Stimme<sup>407</sup> ist bei dieser Gelegenheit nichts zu vernehmen:

So die Frau, völlig hingerissen; und wir haben nicht nachgeahmt, wie ihr Gebet sich in Wirklichkeit ausnahm durch das Gelispel ihrer zerspaltenen Zunge, wobei jede Silbe ihr schneidend wehe tat, und doch lispelte sie dies alles in einem Zuge auf seinem Arm, denn Frauen ertragen viel Schmerzen. Das aber soll man wissen, sich einbilden und fortan für immer festhalten, daß sie das Wort der Verkennung, das Lapidarwort der Überlieferung nicht heilen Mundes und wie ein Erwachsener sprach, sondern unter Schmerzensschnitten und in der Sprache der kleinen Kinder, so daß sie lallte: »Slafe bei mir!«<sup>408</sup>

Warum aber Mut-em-enet überhaupt »wie ein Erwachsener« und nicht wie eine Erwachsene hätte sprechen sollen, erschließt sich wiederum aus *Ueber die Weiber*: Als Frau ist sie bloß »eine Art Mittelstufe, zwischen dem Kinde und dem Manne, als welcher der eigentliche Mensch ist.«<sup>409</sup> Ihre Stammeleien sind sowohl Joseph als auch der Erzählstimme peinlich genug, dass diese sie unter geheuchelter Rücksichtnahme verschweigen, jener aber »dem krankhaften Augenblick vernünftig gesetzte und höfliche Rede leihen« will, »in dem Wahn, ihn damit heilen, ordnen und retten zu können«.<sup>410</sup> Josephs Heilungsabsicht bleibt jedoch so gut wie wirkungslos. Angesichts seiner unbeirrbareren Abwehr gebärdet die Frau sich wechselweise wie ein schmeichelndes, garstiges oder bettelndes Kind – und wird als solches von Joseph auch wiederholt adressiert: »Herrin« oder »liebes Kind« nennt er sie abwechselnd.<sup>411</sup>

Mut-em-enets Ringen mit dem Lapidarwort, das zu sprechen ihr nur flüsternd und um den Preis der Selbstverstümmelung gelingt, korrespondiert mit ihrer oben angesprochenen ›Mondkeuschheit‹. Denn mit der Gestalt »einer herrlichen Jungfrau«<sup>412</sup> büßt ihr unterdessen zur Vettelhaftigkeit verunstalteter Körper wie gesagt auch seine Assoziation mit dem Künstlertum ein. Dass das ein ganz besonders schmerzhafter Prozess zu sein hat und nur vonstattengehen kann, indem sie sich selbst Gewalt antut, wird in diesem Zusammenhang genau begreiflich.

407 Vgl. Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1062, 1070, 1124, 1260, 1268.

408 Ebd., S. 1208.

409 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 650.

410 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1206.

411 Ebd., S. 1213–1215.

412 Ebd., S. 1041.

Der Erzählstimme, die ansonsten nicht ansteht, das Bild ›der Frau‹ aus ziemlich krud misogyner Schablone zu entwerfen, liegt die Untadeligkeit von Mut-em-enets früherem Lebenswandel ganz besonders am Herzen. Sie insistiert mit allem Nachdruck darauf, dass Mut-em-enet ursprünglich keinesfalls der Lüsterheit oder eines liederlichen Lebenswandels zu bezichtigen gewesen sei – weder von ihren Zeitgenossen noch von der »Geschichte«:

Eine Nymphe? Ein lockeres Frauenzimmer? Es ist wahrhaft zum Lachen. Eine elegante Heilige war Mut-em-enet, eine weltkühle Mondnonne, deren Lebenskräfte teils von einer anspruchsvollen Zivilisation verzehrt wurden, teils sozusagen Tempelgut waren und in geistlichem Stolze aufgingen.<sup>413</sup>

Mut-em-enet, daran bleibt kein Zweifel, ist zum Zeitpunkt ihres sexuellen Erwachens über jeden sittlichen Zweifel so weit erhaben wie Gustav von Aschenbach bei seinem Aufbruch nach Venedig. Als eine Reminiszenz an Aschenbachs leistungsethisches Künstlertum lässt sich so auch die Verzehrung ihrer Lebenskräfte noch verstehen: teils für die weltliche Selbsterhaltung, teils für das höhere Gut der Kunst. Und immerhin ist außer Tanz auch Gesang Mut-em-enets Aufgabe im Gottesdienst: ›mit beliebter Stimme, wenn sie singt‹, lautet ihr stehendes Epitheton, das sie allerdings in dieser Form erst im Gattengespräch erhält.

Bezeichnend ist das nun nicht nur für die Figur, sondern auch für deren allegorische Lesart. Denn das Kapitel mit dem Titel *Die Gatten* entsteht um die Jahresmitte 1935. Damit fällt die Ausarbeitung des Gattengesprächs exakt in die Zeit, in der sich Mut-em-enet auch im Tagebuch – kurzgeschlossen mit dem traditionellen Gendering von Geist und Körper und Vorstellungen der faschistischen Volksmasse – von der Autor-Identifikationsfigur weg- und dafür ins Hexenhafte zu entwickeln beginnt. Bündig gesagt, erhält Mut-em-enet in der Textkonzeption ihre beliebte Stimme zugleich mit dem Potential, ein faschistisches Kollektiv zu verkörpern: »Blume der *Länder* [...] mit beliebter Stimme, wenn sie singt!«<sup>414</sup>

Ergiebig ist hier ein weiterer Blick in den Entstehungskontext des Romans, denn in derselben Entwicklungslinie kann Mut-em-enet sich im Kapitel *Das zweite Jahr*, das am Jahresende 1935 in Arbeit ist, alsbald ja sogar »literarisch« ausdrücken. Sowohl text- als auch entstehungschronolo-

413 Ebd., S. 1048.

414 Ebd., S. 1062; Hv. n. i. O; vgl. 1070, 1124, 1260, 1268.

logisch gelesen schärft sich also, will man ›literarischen Gesang‹ auf diese Weise zusammenschließen, jetzt ihr gewissermaßen dichterisches Profil. Widerspricht das nun der These, dass ihre Ausgestaltung von der frühen Anlage als unter dem individuellen ›Einbruch der Leidenschaft‹ laborierende ›Autormaske‹ immer stärker abweicht? Oder lässt sich hier die Abspaltung einer weiblich-kollektiven Repräsentationsfigur vom alten männlich-individuellen Muster in actu beobachten?

### Ausartung ins Kollektiv der Damengesellschaft

*Die Damengesellschaft* lautet der vielsagende Titel des Kapitels, worin die bislang mehr oder minder an der einen Figur allein sich abzeichnenden Tendenzen nicht nur allegorisch, sondern auch auf der Handlungsebene des Romans ins weibliche Kollektiv gehen. Anzeichen dafür gibt es schon im Kapitel *Das zweite Jahr*, in dessen Verlauf Mut-em-enet sich zweien der sozial tiefgestellten Frauen in ihrer unmittelbaren Umgebung offenbart. Stolz und Scham und Geheimhaltungswillen im *ersten Jahr* transformiert sie im Prozess der »völligen Auflösung ihrer Fassung, ja, ihrer Gesittung« zum »dringenden Wunsch, die Welt mit ihrer Heimsuchung, dem Glück und der Qual ihrer Liebe« zu beschäftigen.<sup>415</sup> Sie beginnt, ihren mit Schwangerschaft und Geburtswehen gleichgestellten Krankheitszustand in einer Weise zu zelebrieren, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen muss und soll, und bleibt damit nicht wirkungslos. Schließlich versammelt sie einen Kreis von »Frauen der hohen Gesellschaft No-Amuns«, deren »Mitgefühl« und »Neid« zugleich sie erregen will, indem sie ihnen ihr Leiden »bekannt und begreiflich« macht.<sup>416</sup> Zu diesem Zweck klügelt sie einen Plan so raffiniert aus, dass die Erzählstimme sich angehalten fühlt, die (Geschlechts-)Charakterwidrigkeit dieser plötzlichen Schläue zu rechtfertigen.<sup>417</sup> Erzählt werden muss die Episode aber trotzdem und dringlich. Denn im Bestreben, den anderen Frauen ihre Gemütslage nicht einfach nur kundzutun, sondern sie ihnen am eigenen Leib zu spüren zu geben, demonstriert Mut-em-enet einschneidend sowohl die Körperlichkeit dieser Gefühlslage als auch deren generelle Gültigkeit im Kollektiv.

Kurz zusammengefasst: Mut-em-enet organisiert ein »Kränzchen«: die »viel, aber nicht immer richtig besungene[] Damengesellschaft [...] in

<sup>415</sup> Ebd., S. 1257–1259.

<sup>416</sup> Ebd., S. 1258; Hv. n. i. O.

<sup>417</sup> Ebd.

Petepré's Frauenhaus«. <sup>418</sup> Sie lässt es an nichts fehlen, was diese Festivität nach den Abbildungen in Manns Quellenbüchern, genauso gut aber im Stil der ersten Abendgesellschaft im *Marmorbild* gestalten kann; »weder an Blumen« noch an »berauschenden« und »erfrischenden« »Getränken« »noch an vielerlei Kuchen, eingelegten Früchten und fadenziehenden Süßigkeiten, ausgespendet von jungen Dienerinnen in lieblich knapper Tracht [...]. Ein reizendes Orchester von Harfenistinnen, Lautespielerinnen und Bläserinnen« begleitet die Versammlung »zwanglose[r] Gruppen«. <sup>419</sup> Nachdem sie die Frauenrunde geheimnis- und wirkungsvoll auf die angekündigte Eröffnung ihres Leidensgrunds hat warten lassen, lässt Mut-em-enet Schälmesser und Orangenfrüchte verteilen, bevor der eigens von ihr so angewiesene Joseph zum Ausschank von Wein in die Damenrunde tritt. Beim Anblick des ganymedischen Mundschenks können sämtliche der versammelten Frauen nicht umhin, ihn entgeistert anzustarren und sich in der Ablenkung mit den zu diesem besonderen Zweck geschärften Messerchen sogleich in die Finger zu schneiden – ein von Mut-em-enet wohlberechneter Effekt, der in ein wahres Blutbad mündet.

Mit »Neugier, Schadenfreude und Liebe zur Aufregung« reagieren die Freundinnen auf Mut-em-enets Krankheitszustand schon vor dessen Klärung, <sup>420</sup> und das schließlich versammelte Damenkollektiv hätte ein Schopenhauer sich kaum bössartiger ausdenken können. Bis zur Karikatur verzerrt entspricht die Frauenrunde dessen Ideen *Ueber die Weiber*. Das »Komplimentiren zwischen [...] Weibern« sei sowohl »lächerlich[]« als auch von »natürlicher« »Feindschaft« gezeichnet; beides finde seinen Grund darin, dass »das ganze Geschlecht« schlechtweg »nur Ein Gewerbe« habe.

Es mag daher kommen, daß bei Weibern aller Unterschied des Ranges viel prekärer ist, als bei uns [...]; weil, während bei uns hundert Dinge

418 Ebd., S. 1261 f.

419 Ebd., S. 1262. Vgl. den Text von Eichendorffs *Marmorbild*, wo sich zu »versteckte[n] Musikchören« die »Gesellschaft« in »mancherlei lustigem Gespräch« versammelt: »Erquickliche Früchte und Wein in hellgeschliffenen Gläsern funkelten von dem blendendweißen Gedeck, in silbernen Gefäßen dufteten große Blumensträuße, zwischen denen die hübschen Mädchengesichter anmuthig hervorsahen[.]« Als »liebliche[r] Gefangene[r]« betritt Florio die Runde, »manche schöne Augen ruhten in freudigem Erstaunen auf der jungen blühenden Gestalt«, und auch Biankas »Augenwimper [sic] hüteten nur schlecht die tiefen dunkelglühenden Blicke« (Eichendorff: *Das Marmorbild*, S. 33–35).

420 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1261.

auf die Waagschale kommen, bei ihnen nur Eines entscheidet, nämlich welchem Manne sie gefallen haben; [...] weshalb sie die Standesunterschiede hervorzuheben suchen.<sup>421</sup>

Auf Mut-em-enets Eröffnung brechen die Freundinnen, als verkünde sie mit ihren »Herzensumstände[n]« eine Schwangerschaft, in »frauenfestliche Aufregung« und »Rührungsgelapper« aus.<sup>422</sup> Unter »stärkstem Gelapper« zerstreuen sie sich hernach auch, um Mut-em-enet unverzüglich »zum Stadtgespräch zu machen«.<sup>423</sup> Den sexistischen Implikationen des ›plappernden‹ Gesprächsmodus nachzugehen, würde sich lohnen;<sup>424</sup> hier jedoch davon nur so viel: Schon die beiden ersten Frauen, die Mut-em-enet im *zweiten Jahr* einweiht, geraten vor Entzücken über das Skandalon »einer weiblichen Jubelzeit voller Heimlichkeit, süßen Betrug und intriganter Steigerung des Alltags« ins Plappern. Beide sind auch sie reine Figurationen misogynen Weiblichkeitsstereotype; die eine das mit der Vokabel aus Luthers Bibelübersetzung so genannte »Kebsweib[]« Meh-en-Wesecht und die andere, Tabubu, Hexe und »Kammersklavin vom Dienste« just »der Schminktiegel«<sup>425</sup> – vielleicht noch in Anlehnung an Aschenbachs Verjüngungskur.

Die Damen in Mut-em-enets Freundinnenrunde nun kaschieren mit ihrem Rührungsgeschwätz die

boshafte Enttäuschung darüber, daß es weiter nichts sei und dieser ganze anspruchsvolle Kummer auf gewöhnliche Verliebtheit hinauslaufe in einen Knecht; stille Mißgunst dazu und allgemeine Eifersucht aufs Männliche, vor allem aber schadenfrohe Genugtuung, daß es Mut, die Stolze und Reine, die mondkeusche Amunsbraut, auf ihre älteren Tage noch so getroffen hatte und hatte sie heimgesucht auf gewöhnlichste Art, daß sie nach einem hübschen Diener schmachten mußte und es nicht einmal für sich zu behalten verstand, sondern hilflos ihre Herabsetzung aufs gewöhnliche Damenmaß allen preisgab [...]. Die Blicke, die sie tauschten, zeigten wohl auch einige Bosheit an im Sinn der Vermutung, daß ihre Eni dem Schönen am Ende zu alt sei

421 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 654.

422 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1271 f.

423 Ebd., S. 1274.

424 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 655. Das gilt auch für frühe Texte, schon Tony Buddenbrook gebärdet sich wie jener bereits zitierte »Plappervogel von Punt«, mit dem Petepre Mut-em-enet vergleicht (vgl. 3.2.1).

425 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1157 f.

und er fromme Flausen mache, weil er keine Lust zu ihr habe; und manche schmeichelte sich, daß er zu ihr wohl mehr Lust haben würde [...].<sup>426</sup>

Die Textstelle spricht für sich. – »[W]ahre Herzensteilnahme« und »weibliche[s] Mitgefühl« wird Mut-em-enet dagegen in der geschlechtlichen Angelegenheit ihrer Leidenschaft für Joseph zuteil, und zwar in der Form »aufrichtige[r] Entrüstung über des Fremdknechtes Widerspenstigkeit«. <sup>427</sup> Es scheint, dass die Frauen sich hier bezüglich ihres einen und einzigen Geschäfts und über die Bestimmung des schönen jungen Manns doch einig sind:

Für die Propagation des Menschengeschlechts zu sorgen, sind von Natur die jungen, starken und schönen Männer berufen [...]. Dies ist hierin der feste Wille der Natur, und dessen Ausdruck sind die Leidenschaften der Weiber. [...] Daher Wehe Dem, der seine Rechte und Interessen so stellt, daß sie demselben im Wege stehn: sie werden, was er auch sage und thue, beim ersten bedeutenden Anlaß, unbarmherzig zermalmt werden.<sup>428</sup>

Um Josephs frommen Widerstand zu brechen, ist Mut-em-enet sich schon vor der *Damengesellschaft* nicht zu schade, abwechselnd zu schmeicheln und zu betteln, zu befehlen oder auf seine Männlichkeit zu höhnen. Im Liebesflüsterton malt sie ihm, für den Fall, dass er ihr nicht zu Willen sein sollte, blutrünstige Bestrafungsszenarien aus;<sup>429</sup> um sich vom einen Moment auf den nächsten mit erhobener »Klaue«, mit »blitzenden Augen und volltönender Stimme« als »Löwin« zu zeigen und drohend zu verkünden: »Ich allein bin fürchterlich in meiner Liebe!«<sup>430</sup>

Die »Löwin« evoziert ›Gerda‹ und Sacher-Masochs Phantasma der grausamen Frau genauso wie den klauengriffigen Stab der Kirke des Hypnotiseurs Cipolla aus *Mario und der Zauberer*. Schopenhauers Vergleich zwischen Löwenklauen und weiblicher Verschlagenheit wohlbemerkt, handelt Mut-em-enet hier auch nach einem Grundsatz, dessen sie sich *Ueber die Weiber* zufolge »bloß in concreto«, nicht aber »in abstracto«

426 Ebd., S. 1271–1273.

427 Ebd., S. 1273; Hv. n. i. O.

428 Schopenhauer: *Ueber die Weiber*, S. 653.

429 Vgl. Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1251–1257.

430 Ebd., S. 1209 f.; zu den Klauen der Löwin vgl. auch Schopenhauer: *Ueber die Weiber*, S. 652.

bewusst sein kann: Nämlich dass die Erfüllung ihres geschlechtlichen Triebs im Dienst der »Species« die »Verletzung ihrer Pflicht gegen das Individuum« erlaube und rechtfertige.<sup>431</sup> Opfer dieser Maxime wird letztlich Joseph, über dessen individuelle Selbstbestimmung sie sich derart hinwegzusetzen versucht. Doch ist viel unmittelbarer zunächst Petepre gefährdet. Denn dass Joseph als einen seiner Weigerungsgründe angibt, dem väterlichen Hausherrn die Treue halten zu wollen, beantwortet Mut-em-enet pragmatisch: »Is tann ihn doch töten.«<sup>432</sup>

Ihre Kindersprache wörtlich wiederzugeben, ist hier der Erzählstimme offenbar doch nicht so peinlich, wie sie andernorts behauptet – oder aber zu wichtig für eine schonungsvolle Paraphrase. Denn die Selbstverständlichkeit, mit der Mut-em-enet den Vorschlag bar jeglicher Skupel vorbringt – »was ist denn dabei, mein Falke?«<sup>433</sup> –, ihn gar wiederholt, ist Ausdruck einer spezifisch weiblichen Moral. Darin stellen sich »kindisch, läppisch und kurzsichtig«<sup>434</sup> die Neigung zur Ungerechtigkeit und die Unfähigkeit, die Folgen ihres Handelns abzuschätzen, in den Dienst des einen Zwecks einer Frau: den Geschlechtsverkehr mit einem »jungen, starken und schönen« Mann. In solcher weiblicher Logik ergibt es sich ganz von selbst, dass sie den verstümperten Petepre zur Existenz nicht berechtigter sieht als einen »hohle[n] Pluderschwamm«.<sup>435</sup>

Damit übereinstimmend fordert schließlich die ganze Damengesellschaft in aller Unbarmherzigkeit ihr Recht. Nachdem (»übrigens«)<sup>436</sup> die Statue Atum-Rês, mit der Mut-em-enet zu Ehren Josephs noch der Ausländerei gehuldigt hatte, bereits zu Beginn des Anlasses aus dem Salon entfernt war, erklärt nun die Ehefrau des Amum-Oberpriesters Beknechons die Verweigerung Josephs rundheraus für »politisch«. Sie erhebt sie damit in den Rang einer »Tempel- und Reichsangelegenheit«, die wiederum den »Gottesstaatsmann« selbst auf den Plan ruft.<sup>437</sup> – Auf Beknechons und seine Politik wird Kapitel 3.3.2 noch ausführlicher zurückkommen, doch sind hier die Bezüge zum zeitaktuellen Hintergrund der Romanentstehung kaum noch auszublenzen.

431 Ebd., S. 653.

432 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1218.

433 Ebd.

434 Schopenhauer: Ueber die Weiber, S. 650.

435 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1219.

436 Ebd., S. 1262; das Adverb hat noch in kaum einem Text Manns eine bloße Nebensache bedeutet.

437 Ebd., S. 1273, 1255.

Beknechons also befiehlt Mut-em-enet, zur Genugtuung des Tempels »alles, auch das Äußerste« aufzubieten und nötigenfalls mit Zwang den »Störrigen zur Unterwerfung zu bringen«. <sup>438</sup> Während sie im *zweiten Jahr* solcherlei noch entschieden von sich wies, auf die »Freiheit seiner lebendigen Seele« pochte und sich gegen den zwangsweisen – sei es in ihrer Kapazität als Herrin über den Sklaven oder mittels eines Zaubers – Verkehr mit Josephs »warme[r] Leiche« vehement verwahrte, <sup>439</sup> fasst sie jetzt mit Beknechons' Segen diese Möglichkeiten ins Auge. Die »geistliche Weisung und höhere Ermächtigung zum Fehltritt« erlaubt es ihr schließlich, so weit ist es mit Mut-em-enet gekommen, »an dem Gedanken tempelpolizeilicher Vorführung des heiß Begehrten ein gewisses verzweifeltes und verzerrtes Gefallen« zu finden: »Ja, sie war reif, mit Tabubu zu zaubern.« <sup>440</sup>

### Verhunzung des Künstlers zur Vettel

Mut-em-enet greift nach der blutigen *Damengesellschaft*, von Beknechons religiös und politisch sanktioniert, auf die primitivste Form menschlichen ›Kults‹ zurück und versucht sich als schwarze Magierin. <sup>441</sup> Mit Tabubus Hilfe lässt sie sich auf die Stufe der Hexerei hinab, was bemerkenswerterweise nur als eine explizit körperliche und, mehr noch wieder, rein weibliche Angelegenheit überhaupt statthaben kann:

Daß Mut-em-inet schließlich den tiefstehenden Vorschlägen der Gummieserin zustimmte und sich bereit fand, mit ihr zu hexen, hing übrigens auch mit der Verfassung ihres eigenen Körpers, seiner Hexenhaftigkeit zusammen [...]. Man darf nicht vergessen, daß ihr neuer Körper ein Erzeugnis und eine Ausbildung der Liebe war, das heißt: einer leidvoll begehrenden Steigerung von Muts Weiblichkeit; wie denn im allgemeinen das Hexenhafte nichts anderes ist, als übersteigerte und unerlaubt reizend auf die Spitze getriebene Weiblichkeit; woraus denn auch [...] folgt, daß Hexerei immer eine vorzüglich, ja ausschließlich weibliche Angelegenheit und Verrichtung war[.] <sup>442</sup>

438 Ebd., S. 1275.

439 Ebd., S. 1159.

440 Ebd., S. 1275 f.

441 Zum Dämonie-Diskurs im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus vgl. Schöll: Joseph im Exil, S. 79.

442 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1277.

In diesem Stadium ist sie nun auch bereit, sich statt Josephs Geist und Seele, auf die sie keinen Zugriff hat, allein den Körper des Begehrten anzueignen. Anzurufen ist für den Liebeszauber eine »scheußliche[] Gottheit von unten«,<sup>443</sup> die

Vettelhaftigkeit in Person, eine göttliche Vettel und Vettelgöttin, in welcher man die höhere Zusammenfassung und Verwirklichung aller abstoßenden Vorstellungen zu sehen hatte, die sich mit dem Vettelnamen nur irgend verbinden, ein Scheusal von schmutzigsten Gewohnheiten, die Erzvettel [...], von Ekel und Blutschmutz starrend[.]<sup>444</sup>

Die operable Vokabel ist hier so offensichtlich die »Vettel«, auf die der Romantext bis zu dieser Stelle hinarbeitet und um die sich so ziemlich alles zentriert, was Mut-em-enet an Liederlichkeit, Ekelhaftigkeit und »Blutschmutz« auf sich kommen lässt, dass sie spätestens an dieser Stelle einen genaueren Blick verdient. Grimms Wörterbuch gibt als Erstes die lateinische *vetula*, ›alte Frau‹, als ihren etymologischen Ursprung an, und liefert auch gleich die Stichworte, die im Roman den Begriff ausmachen: »liederlichkeit, unzucht, hexenhaftes aussehen und wesen.«<sup>445</sup> Dass allerdings die Alterskomponente im Deutschen in den Bedeutungshintergrund rückt, gibt Anlass zu weiteren Vermutungen über die Wortherkunft, die nicht weniger misogyn sind, im Gegenteil. Grimms Wörterbuch trägt sie zusammen, »fiedel« (›Geige‹) die eine, ausführlich vor allem aber die Herleitungen aus »födel« als »derbe bezeichnung« für ›Mädchen‹, also aus fud oder fut, was die Wurzel mit »Fotze« teilt und hier bei Grimm in schicklichem Latein gehalten aus »vulvula« hergeleitet wird. Den Bogen schließt die Beobachtung, dass »in der sprache der gegenwart« Vettel sich dem »ursprünglichen gebrauch« insofern wieder annähert, »als die beziehung auf das alter besonders in seiner äusseren häszlichkeit wieder stärker hervortritt.«<sup>446</sup>

Der Romantext ist damit Teil und sehr deutlicher Ausdruck eines misogynen Altersdiskurses, den Winfried Menninghaus aus der antiken Klassik schon herzuleiten weiß und der in der hässlichen alten, sexuell unersättlichen Frau sein stärkstes Bild findet. Dieses gehört fest in den

443 Ebd., S. 1276.

444 Ebd., S. 1278.

445 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=Vo7059>, 21. November 2023, s. v. ›vettel‹.

446 Ebd., s. v. ›vettel‹, ›füdel‹, ›fud‹, ›fut‹.

»Kanon der Hexe«. <sup>447</sup> Dem »vetula«-Topos entspricht natürlich Tabubu mit ihren Brüsten wie Schläuchen, dem greisen Haar usw. Aber auch Mut-em-enet nähert sich ihm nicht nur nominal an. Abgesehen von der bereits beschriebenen Reproportionierung ihres Körpers ist zum Zeitpunkt der Damengesellschaft auch ihre Physiognomie »durchaus hexenhaft[]« geworden. <sup>448</sup>

Die »Vettel« steht also nicht nur als abwertende Bezeichnung für die Frau und womöglich besonders derbe pars pro toto für den weiblichen Körper, sondern manifestiert auch aus der Perspektive des »klassischen Körperkanons« einen »maximalen Ekelwert« ganz buchstäblich. <sup>449</sup> Während in fichteanischen Begriffen Mut-em-enet mit ihrer sexuellen Aktivität die Menschen- und Frauenwürde einbüßt, bedeutet innerhalb des von Menninghaus beschriebenen Diskurses die »Inversion akzeptierten männlichen Sexualverhaltens« selbst schon ein Ekelmoment. <sup>450</sup> »Abstoßend« <sup>451</sup> ist zwar wörtlich auch schon Christian Jacoby, dies aber gerade, weil er sich als Mann allzu nachgiebig, passiv und unterwürfig verhält.

Die aktive Werbung in Mut-em-enets Fall und, fast schlimmer noch, ihre Machtausübung über ein soziales, wirtschaftliches und auch altersmäßiges Gefälle hinweg, schreiben sie notwendig und auch ganz unbezogen ihrer körperlichen Veränderung schon in den Vetteldiskurs ein. Sie selbst jedoch spricht Joseph die aktive Rolle des Liebesherrn zu, während sie ihre eigene Verführung oder Verführtheit zur menschlichen Allgemeinheit und sich selbst in die Mehrzahl erhebt. Mit der Formulierung von Josephs arger Wirkung belässt sie deren Effekt nicht auf der Ebene der Individualpsyche; was ihr geschieht, geschieht »den Menschen«:

»Osarsiph, wie arg bist du, daß du mir's antatest so namenlos [...], daß ich mich selbst nicht mehr kenne! Was würde wohl deine Mutter sagen, wüßte sie, was du den Menschen antust und treibst es mit ihnen, daß sie sich selber nicht kennen?« <sup>452</sup>

Joseph seinerseits graut es davor, »was Mut, das ägyptische Weib, in seinen Augen verkörperte«: die »Greisheit des Landes«, das – hier nun noch

447 Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, 2002, S. 132–143; zur »vetula«-Topik in der *Betrogenen* vgl. Schößler: »Die Frau von funfzig Jahren«, S. 297–300.

448 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1204; vgl. 1203, 1261.

449 Menninghaus: Ekel, S. 119–123. Zum ästhetischen Diskurs in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* vgl. ebd., S. 83.

450 Ebd., S. 136 f.

451 Mann: Luischen, S. 163.

452 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1210.

einmal als Löwin – »Miene machte, die Pranke zu heben« und ihn an die »Brust zu reißen«. <sup>453</sup> »Denn das verheißungslos Greise, das war das Geile zugleich«, und aus der Löwin wird alsbald eine »schweifende Hündin«. <sup>454</sup> Als solche gibt sie jedes höhere, geistig-seelische Liebesbegehren zugunsten der bloßen kruden physischen Sexualität auf. *Wie* körperlich-intim das tatsächlich gemeint sein kann, zeigt vielleicht jener eingangs erwähnte Tagebucheintrag Manns noch aus dem Jahr 1954:

Nächtliche Heimsuchung. »Ich schaffe treu. Mit allen Hunden – naht da die Jägrin Leidenschaft«. (Aus meinem dummen alten Poem von vor 60 Jahren in Conrads »Gesellschaft«.) <sup>455</sup>

Mut-em-enet ruft mit der Vettelgöttin letztlich den »Inbegriff schmutziger Liederlichkeit«, die »Erzhündin« mit »Herrinnencharakter« an, in deren Titel der »gnädigen Frau Hündin« Tabubu die bis hier erarbeiteten misogynen Topoi prägnant zusammenfasst. <sup>456</sup>

Dass die sexuell überlegene Position einer Frau sich diskurskonform schon längst aus dem Repertoire der Hexenikonographie illustrieren lässt, hat viel früher schon *Der kleine Herr Friedemann* an Gerda von Rinnlingen gezeigt – in der Novelle fehlt dieser Figur noch das Abscheuliche werbender Aktivität. <sup>457</sup> Jetzt aber suchen die alten ›Hunde im Souterrain‹, deren Bedrohlichkeit der Motivkomplex ›Gerda‹ in den früheren Texten einmal ins Bild setzte, die mittels derselben Komponenten inszenierte weibliche Figur selbst heim, was bei ihr unweigerlich ins Peinliche um-

453 Ebd., S. 1181.

454 Ebd., S. 1181, 1216. Als »Hundejunge« hat Joseph selbst seine Karriere an Pe-teprês Hof angetreten, womit der Positionentausch hier überkomplett ist; erkennt doch immerhin das Kompositum Joseph nicht (zwingend) seine Zugehörigkeit zur menschlichen Spezies ab (ebd., S. 678, 687, 1087). Vgl. den Anschluss an Kleists *Penthesilea* bei Schöll: *Penthesilea und Mut-em-enet*, hier insbesondere S. 176.

455 Eintrag vom 7. Mai 1954, Mann: *Tagebücher 1953–1955*, S. 219 f.; vgl. den Eintrag vom 22. August 1950, Thomas Mann: *Tagebücher 1949–1950*, 1991, S. 252.

456 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1278.

457 In der Novelle ist zwar Frau von Rinnlingen dominant, aber noch nicht aktiv – wenn auch die Sympathienlenkung der Erzählstimme und -perspektive anderes suggerieren mag. Peter Vogels Verfilmung des *kleinen Herrn Friedemann* von 1991 kann die Aktivität der Figur dann aber vor dem Hintergrund gesellschaftlichen Wandels ohne weiteres mitinszenieren, genauso wie sie dort als bis zur mimischen Entstellung hohnlachende Hexe imaginiert ist. Zur sexuellen Aktivität Gerda von Rinnlingens vgl. Schönbacher: *Einer ›Herrin männliches Werben‹*, S. 109, 117 f.

schlägt. Nicht eben subtil deutet der Text auch an, dass die ehemalige Mondnonne damit jegliche Künstler-Aristokratie einbüßt, die sie mit ihrer keuschen Aufgespartheit einmal besessen und mit Joseph geteilt haben mochte. Die Beschwörung der Hündin muss immerhin im Zeichen des Vollmonds und Künstlergestirns passieren, das kraft seiner Zweigeschlechtlichkeit »zum Dolmetsch zwischen Sterblichen und Unsterblichen taugt«. <sup>458</sup>

Schon vor Manns Rezeption von Freuds Psychoanalyse bedeutet die Unterdrückung der ›Hunde im Souterrain‹ im Vorstellungsraum seiner Texte die Quelle künstlerischer Schaffenskraft. <sup>459</sup> Die Triebenergie, die – in psychoanalytischen Begriffen – ein:e Künstler:in zur kulturellen Produktion sublimieren soll, führt Tabubus Beschwörungszereemonie auf spektakulär ekelhafte Weise wieder in die ›untere‹ Sphäre zurück. Dass die ursprünglich zur Formulierung von Mut-em-enets Leidenschaft konsultierten Paul-Ehrenberg-Notizen als »individuell-sentimentale, modern beobachtete Einzelheit[en] leidenschaftlicher Art« sich dann doch nur in sehr »sparsamer Auswahl« für den Romantext beziehen lassen und stattdessen die *Damengesellschaft* bildbestimmend wird, hat mithin mehrfache Gründe. <sup>460</sup>

Erstens kann Mut-em-enet als Frau gar keine einfache Spiegelung oder ›Maske‹ männlichen Begehrens sein. Denn diesem haftet nicht *per se* die Entwürdigung und das Widerwärtige an, das der begehrenden Frau aus dem Vetteldiskurs und aus fichteanischer Heteronormativität hergeschrieben immer schon innewohnt; die Erniedrigung von Figuren wie Christian Jacoby oder Gustav von Aschenbach bedarf der zusätzlichen körperlichen Markierung. Und zweitens bleibt von Künstlertum und der Besonderheit des Individuums in Mut-em-enets Fall kaum mehr etwas übrig. ›Verhunzt‹ wird hier also wirklich alles, was sie an Gesittung und Hochkultur einmal besessen haben mag, »und so kommt es, daß Name und Natur des Göttlichen ins Scheusälige eingehen und Hündin und Herrin eins werden«. <sup>461</sup>

458 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1280.

459 Zur literarischen Produktivität des Tabus bei Thomas Mann vgl. Detering: Das offene Geheimnis, S. 273–322; zum Einfluss von Freuds Psychoanalyse auf den *Joseph*-Roman vgl. Assmann, Borchmeyer, Stachorski: Joseph und seine Brüder I. Kommentar, S. 68–74.

460 Eintrag vom 9. Januar 1935, Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 9. Siehe für die entstehungschronologische Einordnung 3.2.3.

461 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1278.

### 3.3.2 Mut-em-enet als Allegorie des Faschismus

›Faschismus‹ ist ein Begriff, der in den Geschichtswissenschaften immer wieder neu zur Debatte steht. Weder möchte ich seinen vielen zum Teil widersprüchlichen Definitionen eine weitere hinzufügen, noch soll hier eine bestimmte davon zur Lupe für ein Close Reading des Roman-texts werden. Das Erste wäre Aufgabe der Faschismustheorie, das Zweite könnte als rückwärtige Überlagerung mit einem später entstandenen Konzept höchstens einen interessanten Anachronismus abbilden. Um meinen Kontext-Lektüren aber doch eine generelle Orientierung zu geben, halte ich mich an die hier relevanten Aspekte in Emilio Gentiles Ausarbeitung, wo dieser Aspekt mitreflektiert ist.<sup>462</sup> Gentile bestimmt neben der organisatorischen und institutionellen auch eine kulturelle Dimension des Faschismus, »das Menschenbild und die Ideen von Masse und Politik«,<sup>463</sup> um die es im Folgenden geht.

Diese Dimension umfasst das mythische Denken und den Jugendkult als Grundlage der Kultur ebenso wie eine Militarisierung und zugleich Quasi-Sakralisierung der Politik: Kennzeichen ist eine Ideologie von – paradoxerweise – »antiideologischem und pragmatischem Charakter«, die »eher ästhetisch als theoretisch« grundiert ist und mithilfe von »Mythen, Riten und Symbolen« »die Massen kulturell-sozial zu einer geschlossenen Glaubensgemeinschaft« unter einer ›politischen Religion‹ formt.<sup>464</sup> Ein totalitärer Staat fusioniert Individuum und Masse in der organisch vorgestellten »Einheit der Nation« unter Diskriminierung und Verfolgung all jener, die als Fremdkörper die Integrität dieser Nation gefährden, und beruht auf der »absoluten Unterordnung des Bürgers« und der »totalen Hingabe des Individuums an die Nation«. <sup>465</sup>

Wenn ich nachfolgend zum Verständnis von Mut-em-enets Entwicklung im Romantext den Begriff des Faschismus verwende, dann meint er die spezifisch deutsche Variante des Phänomens und ist vom politischen Programm der NSDAP zu unterscheiden. Denn während die Gesamtpolitisierung von Mut-em-enets seelischem und körperlichem Zustand zen-

462 Zur problematischen Begriffsbildung eines »generischen Faschismus« vgl. Emilio Gentile: Der Faschismus. Eine Definition zur Orientierung, in: Mittelweg 36 16, 2007, S. 81–99, hier S. 85 f.

463 Ebd., S. 97.

464 Ebd.

465 Ebd., S. 98; ziemlich exakt schon in der Zeitgenossenschaft so, z. B. bei Herbert Marcuse: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung [Original 1934], in: Kultur und Gesellschaft I, 1975, S. 17–55.

tral ist, spielen konkrete politische Ziele für ihre in diesem Sinn faschistischen Qualitäten nur am Rand eine Rolle. Von Interesse für meine Fragestellung sind vielmehr die Sprachbilder oder Textmotive, mittels derer diese Qualitäten im Roman und Manns Gesamttext vermittelt sind. Es sind binär angelegte, gegenderte Denkfiguren, die sich zu einer Manns Texten eigenen Abbildung davon zusammenfügen, was sich eben nur behelfsmäßig als ›Faschismus‹ bezeichnen lässt und was nicht unbedingt jedem modernen oder auch nur schon dem nicht sonderlich präzisen Faschismuskonzept des explizit politischen Autors Thomas Mann entsprechen muss.<sup>466</sup> Geschärft erscheint diese sozusagen textgenössische Vorstellung von Faschismus, wenn man sie mit massenpsychologischen Theorien vergleicht, die zum Entstehungskontext von Manns Texten gehören.

Ohne im engeren Sinn quellenphilologischen Anspruch ziehe ich daher einige der besonders ergiebigen Theorien aus dem diskursiven Umfeld von *Joseph in Ägypten* bei, um zumindest anzureißen, was die signifikanten Textmotive an Signifikat alles mittragen. Die Auswahl dafür dient, ähnlich wie bereits Schopenhauers *Ueber die Weiber* für die Weiblichkeitsstereotype (3.3.1), der Illustration, Demonstration und Plausibilisierung von Zusammenhängen. Sie ist dementsprechend schmal,<sup>467</sup> nicht aber arbiträr. Namentlich geht es um Johann Jakob Bachofens Geschichtsphilosophie sowie Gustave Le Bons, Sigmund Freuds und José Ortega y Gassets für Manns Texte ebenfalls einflussreiche Massenpsychologien.

### Die Blutfahne in der Damengesellschaft

»Uns«, meint die Erzählstimme zu Mut-em-enets Enthüllungsmanöver in der Damengesellschaft anspielungsreich,

denen der augenöffnende Traum bekannt ist, den Mut-em-enet zu Beginn der drei Liebesjahre träumte, sind die Zusammenhänge zwischen ihm und ihrer Erfindung, ist der Gedankengang, der sie auf das traurig-witzige Mittel brachte, den Freundinnen die Augen zu öffnen, vollkommen deutlich[.]<sup>468</sup>

466 Zu Manns eigener Verwendung der beiden Begriffe Faschismus und Nationalsozialismus vgl. Kurzke: *Epoche – Werk – Wirkung*, S. 230–233.

467 Eine Lücke ist hier Wilhelm Reichs *Massenpsychologie des Faschismus* (1933). Mann hat sie nicht nachweislich rezipiert, was angesichts meiner These allerdings zu prüfen wäre.

468 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1258.

Den Damen der Gesellschaft »die Augen zu öffnen«, ist Mut-em-enets wiederholt erklärtes Ziel, was womöglich Ursprünge nicht allein bei Johann Jakob Bachofen hat (s.u.).<sup>469</sup> Denn in die Umgebung der geschlechtlichen Erweckung Mut-em-enets gelangt hier eben auch »Schauerliches aus Deutschland«; von der damit auf den Punkt gebrachten »Verherrlichung des patriotischen Schriftstellers Dietrich Eckart« hat das Tagebuch schon am 26. Dezember 1933 berichtet.<sup>470</sup> Die Nazi-Parole »Deutschland, erwache!«, die Eckarts *Sturmlied* entstammt, ist Mann nicht entgangen.<sup>471</sup> So, um die Freundinnen zu wecken, singt ihnen Mut-em-enet endlich mit »brechender Stimme« und alsbald »krankhaft schluchzend« von ihrem Traum, der das Erwachen ihrer Leidenschaft als versehentliche Selbstverletzung ins Bild gesetzt hat, indem sie sich darin wirkungsvoll mit zerschnittener Hand ihr weißes Gewand blutig besudelt (3.2.3).

Diesen Erweckungstraum schreibt Mann laut Tagebuch am 16. April 1935 fertig, während er sich Gedanken darüber macht, dass Mut-em-enet hexenhafter dargestellt werden sollte; Gedanken, die der Eintrag vom 18. April mit Nachdruck wiederholt. Dazwischen, auf den 17. April, fällt die Lektüre des Artikels in der *National-Zeitung*, der Eindrücke des Propagandafilms »Triumph des Willens« und die nationalsozialistische »Vermählung aller Fahnen mit der ›Blutfahne‹« beschreibt.<sup>472</sup> Um das Traumkapitel selbst noch zu informieren, ist der Artikel damit einen Tag zu spät; jedenfalls verzeichnet das Tagebuch später keine Überarbeitungen mehr daran.

Für die spätere Reprise des Traums in der Damengesellschaft, die um einiges expliziter noch ›die Augen‹ für die zeitgeschichtlichen Parallelen ›öffnet«, mag der *NZ*-Artikel jedoch einen Hintergrund geliefert haben: Die als Künstlerin offenbar nicht sonderlich ernstgenommene »alpine Darstellerin Leni Riefenstahl« »klebte« Bilder »von Volksjubel [...] im Bann eines einzigen Mannes« nur zusammen, die aber das »Phänomen Nationalsozialismus mit einer Eindringlichkeit sondergleichen« zeigen.<sup>473</sup> So eindringlich, dass sich phallisch Hitlers Flugzeug »durch Sommer-

469 Vgl. ebd., S. 1258, 1273.

470 Eintrag vom 26. Dezember 1933, Mann: Tagebücher 1933–1934, S. 277.

471 Vgl. den Brief vom 10. September 1931 von Hans Vaihinger an Thomas Mann, Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget, Cornelia Bernini: Briefe III. 1924–1932. Kommentar, 2011 (GKFA 23.2), S. 576; auch Thomas Mann: Bruder Hitler, in: Reden und Aufsätze IV, 1974 (GW XII), S. 845–852, hier S. 848.

472 Vgl. die Chronologie der Zitate in Kapitel 3.2.3.

473 Alle Zitate des Abschnitts aus [o. V.]: »Triumph des Willens«, in: *National-Zeitung* Nr. 179, 1935, S. 2.

wolkengebirge hinüber nach Nürnberg bohrt«, worauf der »Taumel« beginnt. Demonstriert wird der deutschen Bevölkerung »in allen deutschen Kinos«, unter »Hall und Wiederhall [sic] der Trompeten, Pfeifen, Pauken, Trommeln und Gesänge, abwechselnd Masse um Masse« als »Wesensausdruck einer Nation«; »die Zahllosen [sind] wie außer sich«, wenn der Führer spricht und schließlich die neuen Fahnen mit der »Blutfahne vom November 1923« weiht. Der Film zeigt ein »Abbild des deutschen Volkes« als »eines der mächtigsten und kräftigsten Völker der Erde« in der »bedingungslose[n] Gewalt dieses Mannes«, woraus »die unvermeidlichen Schlüsse gezogen werden« müssen, nämlich dass diese »gewaltige gesammelte Kraft eines Tages [...] nach außen schlägt« vor lauter »Lebenskraft mit ihren stets sich wandelnden Notwendigkeiten«.

So viel wissen auch Mut-em-enets Freundinnen: »Meine Gute, wie sollte das wohl unblutig ablaufen, – urteile selbst!«<sup>474</sup> Dass die Wirkung ihrer Reinszenierung des Traums die Damenrunde unter Gekreisch und Gejammer geradewegs zum »Lazarett und Verbandsplatz[]« macht,<sup>475</sup> muss tatsächlich den Blick für den werkübergreifenden und auch den historischen Kontext öffnen. Das Vokabular nimmt sich zeitgeschichtlich in einem Kapitel, das Anfang Juli 1936 fertiggeschrieben war, nachgerade zukunftsichtig explizit aus. Doch auch ganz ohne Divinatorik fügt es sich gesamttextimmanent sehr genau in die Entwicklung des Heimsuchungsbegriffs und insbesondere dessen kollektive Variante 2 aus dem *Ersten* Weltkrieg. »Das ist noch nicht vorgekommen«, kommentiert Mut-em-enet selbst den blutigen Vorfall, »und wird wohl ein Einzelfall bleiben in der Gesellschaftsgeschichte der Länder, – man muß es wenigstens hoffen.«<sup>476</sup>

Zu »voller Sangeskraft« findet in der *Damengesellschaft*, wo Mut-em-enet ihr Bemühen um die Geheimhaltung ihres Zustands endlich ins demonstrative Gegenteil verkehrt, auch ihre Stimme wieder. Im Entstehungszusammenhang chronologisch verortet, schließt das an die nachträgliche Benennung ihres hier im Handlungsverlauf schon verlorengegangenen Vermögens an, sich »literarisch« auszudrücken. Dieser Verlust der Befähigung zur literarischen Sprache wird ihr offenbar erst unter dem nahen Eindruck von Reichspropagandaleiter Joseph Goebbels' Eröffnung der Deutschen Buchwoche in Weimar bescheinigt. »Göbbels« habe an den »Gräbern Schillers und Goethes Kränze niedergelegt, eine

474 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1269.

475 Ebd., S. 1267–1269.

476 Ebd., S. 1267.

symbolische Handlung für das deutsche Volk«, empört sich der Tagebuchschreiber am 1. November 1935<sup>477</sup> und notiert im gleichen Eintrag das ausführliche Gedichtzitat jenes Hitlerjungen: »Wir folgen singend Hitlers Fahnen; /nur dann sind wir würdig unserer Ahnen«; in diesem Fall der beiden genannten großen deutschen Dichter.

### Heimgesuchter Volkskörper

Das »Ewig-Weibliche« diente, wie Heinrich Detering es ausdrückt, in Manns Texten noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs als »Äquivalenzbegriff reinen Künstlertums«, um in der Kriegszeit völlig umgewertet zum Schimpfwort französischer Zivilisation und ›demokratischer‹ Massenherrschaft zu werden.<sup>478</sup> In den *Gedanken* im Ersten Weltkrieg ging das misogyn imaginierte Frankreich in einem »Rausch von Tollwut« und mit »schimpflicher Hysterie« seiner »Menschlichkeit« und seines »Hirn[s]« verlustig: »Frankreich [...]! Ein Volk, dessen Antlitz der Krieg von heute auf morgen dermaßen ins Abstoßende verzerrt«. <sup>479</sup>

Schon ziemlich hündisch liest sich diese Tollwut, doch hat noch kein Chiasmus der ›Heimsuchung‹ stattgefunden, der die vor 1914 individuell-intimen ›Hunde im Souterrain‹ mit einem ganzen »Volk« zusammenbringt. In Splintern ist damit aber das Bildrepertoire schon in der Zeit des Ersten Weltkriegs fast komplett, welches das Tagebuch Ende 1933 zur Imagination der kollektiven Komponente des deutschen Faschismus nur zu aktualisieren und zusammenzufügen braucht: »Alles wehrt sich vor dem bissigen Hunde in der Mitte Europas, einem fanatisierten, schauerlich überreizten Volkswesen im Zustande des nationalen Orgasmus, das die Welt rings umher zu größter Vorsicht zwingt.«<sup>480</sup> Der bissige Hund, 1933 gerade noch männlich sexuiert, wandelt sich dann in den ersten Jahren von Manns Exil und im Arbeitsfortschritt an *Joseph in Ägypten* zur läufigen Hündin.

Wenn 1940 *On myself* auf die leitmotivische Bedeutung der ›Heimsuchung‹ für die Erzähltexte hinweist, verhüllt das wie gesehen nur dünn

477 Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 198.

478 Heinrich Detering: Nachwort und Dank, in: *Essays I. 1893–1914*. Kommentar, 2002 (GKFA 14.2), S. 577–604, hier S. 592.

479 Mann: *Gedanken im Kriege*, S. 40.

480 Eintrag vom 9. September 1933, Mann: *Tagebücher 1933–1934*, S. 174. Für Manns Sicht auf das ›Volk‹ selbst als Träger des Faschismus vgl. Pikulik: *Thomas Mann und der Faschismus*, S. 127; Koopmann: *Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland*, S. 23.

eine politische Aussage; Mut-em-enets Heimsuchung bedeutet den »Untergang der Zivilisation«. <sup>481</sup> In Manns Radio-Ansprache an *Deutsche Hörer!* sind im August 1941 schließlich, genau wie im Romantext mit Mut-em-enets Gestalt, ausdrücklich die »vornehmen« »Ideen« eines »alten, guten Deutschland der Kultur und Bildung« im Nationalsozialismus verhunzt:

Ich gebe zu, daß, was man Nationalsozialismus nennt, lange Wurzeln im deutschen Leben hat. Es ist die virulente Entartungsform von Ideen, die den Keim mörderischer Verderbnis immer in sich trugen, aber schon dem alten, guten Deutschland der Kultur und Bildung keineswegs fremd waren. Sie lebten dort auf vornehmerm Fuße, sie hießen ›Romantik‹ und hatten viel Bezauberndes für die Welt. Man kann wohl sagen, daß sie auf den Hund gekommen sind und bestimmt waren, auf den Hund zu kommen, da sie auf den Hitler kommen sollten. Zusammen mit Deutschlands hervorragender Angepaßtheit an das technische Zeitalter bilden sie heute eine Sprengmischung, die die ganze Zivilisation bedroht. <sup>482</sup>

Mitzulesen sind darin außer dem Untergang der Zivilisation ohne weiteres die romantische Herkunft ›Gerdas‹ (2.2), der Zauber, den ein Dichter oder, wie in *Mario und der Zauberer*, ein Scharlatan ausüben kann, und auch Mut-em-enets schwarze Liebesmagie. <sup>483</sup> In Manns Radio-Ansprache an die »Deutsch-Amerikaner« ist 1942 dann von dem »furchtbar verführ-

481 Oder sie droht mit diesem zumindest, denn im vierten Roman findet Mut-em-enet zu ihrem Mondnonnenum wieder zurück; vgl. dazu die An- und Unterstreichungen neben der Marginalie »Potiphars Weib« in Johann Jakob Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*. Bd. 2, 1926, TMA-Signatur: 2617 A:2, S. 92: »Was sich ewig auszuschließen bestimmt war, rückhaltlose Hingabe an das üppigste Sinnenleben und Festhalten an der über den Tod hinausgehenden besseren Hoffnung, also das Tiefste und das Höchste dessen die weibliche Seele fähig ist, reicht sich hier versöhnt die Hand. [...] Fest ruht auf der doppelten Grundlage religiöser Geltung und sinnlich-erotischer Ausbildung die neue Gynäkokratie, die wir im Gegensatz zu dem Mutterrecht der Vorzeit die aphroditisch-dionysische nennen können.« Zur »Heimsuchung« der »Zivilisation« vgl. Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 529.

482 Thomas Mann: *Deutsche Hörer! August 1941 (Sondersendung)*, in: *Reden und Aufsätze III*, 1974 (GW XI), S. 1009–1011, hier S. 1011.

483 *Die Betrogene* ist indessen noch abzuwarten für eine Ausformulierung der ›virulenten Entartungsform‹ von längst Angelegtem, dort auch nicht mehr infektiös, sondern ganz in Wilhelm Reichs Sinn krebskrank (vgl. Elsäghe: *Krankheit und Matriarchat*, S. 213 f.).

te[n] und entstellte[n] Deutschland« die Rede, die Nation also wieder personifiziert.<sup>484</sup> Über den Romantext gelegt, erscheint das faschistische Deutschland jetzt selbst als hässlich-geschlechtlich defigurierte Liebesvettel.<sup>485</sup>

Die essayistischen Texte, die schon parallel zur Arbeit an *Joseph in Ägypten* oder nach Abschluss des Romans entstehen, sprechen also über Politik in denselben Textmotiven, die der Romantext für die Mut-em-enet-Handlung aufbietet. Dass Deutschland in der Frauenfigur allegorisiert statt vom männlichen Individuum repräsentiert werden kann, wird parallel mit den ersten offen antifaschistischen Äußerungen in den Essays und Vorträgen sichtbar. Kann es also sein, dass sich die beiden Prozesse – Manns öffentliche Wendung gegen das Deutschland der mittleren 1930er-Jahre und dessen literarische Stilisierung zur Frau – wechselseitig befördern? Zu prüfen ist, ob auch der Romantext selbst auf solche in den Vorträgen und Essays nach 1936 dann expliziten politischen Aussagen zuarbeitet; ebenso, inwiefern Mut-em-enet als eine subkutan faschistische Figur gelten kann.

Während sich im Frühjahr 1935 im Romantext Mut-em-enet von der ›Autormaske‹ zur Hexe wandelt, schreibt Mann an *Achtung, Europa!*, dem Vortrag, der erst 1936 und nur als Textfassung an die deutschsprachige Öffentlichkeit gelangt (3.2.3). Macht sich der »Massentypus«, heißt es dort, zum »Herrn und Meister« einer »durch moralische Hemmungen gegen ihn benachteiligte[n] Welt«, so ist das Ergebnis »Krieg, die umfassende Katastrophe, der Untergang der Zivilisation.«<sup>486</sup> Die »Ideologien«, welche den »Massenrausch« scheinbar veranlassen, »›Staat, ›Sozialismus« und »›Größe des Vaterlandes«, sind der faschistischen Bewegung indes nur »unterlegt«, für sie also »sekundär und eigentlich überflüssig.«<sup>487</sup>

Kurz darauf im Sommer entsteht 1935 das Romankapitel *Die Gatten*. Darin demonstriert dasselbe Gespräch mit Petepre, das Mut-em-enet vielleicht nicht eben zur Dichterin, wohl aber zur mangelhaften Denkerin

484 Thomas Mann: Ansprache an die Amerikaner deutscher Herkunft vom 15. Oktober 1942, in: Reden und Aufsätze III, 1974 (GW XI), S. 1053–1056, hier S. 153 f.; vgl. Koopmann: Der schwierige Deutsche, S. 87.

485 Die Degeneration zur Vettel ist interessanterweise ein Wiederaufgreifen der Rede *Von deutscher Republik* (1922), in der Mann sich streitbar zur Demokratie bekennt. In der »Verwirklichung der deutschen Schönheit« (Mann: Von deutscher Republik, S. 532) »findet die erste Vereinigung von Staat und Kultur« statt (Widdig: Männerbünde und Massen, S. 60).

486 Mann: *Achtung, Europa!*, S. 778.

487 Ebd., S. 768 f., 776.

und zur Sängerin mit beliebter Stimme erklärt, auch ihre völlige Ideologielosigkeit (3.3.1). Für sich allein genommen ließe sich diese Ideologielosigkeit bruchlos in das Muster von Mut-em-enets Gestaltung aus der Schablone von *Ueber die Weiber* fügen. Sie wäre so gesehen nichts als ein weiteres Merkmal aus einem Katalog von Geschlechterstereotypen. Zugleich ist Mut-em-enet aber wie gesehen gesangsbegabte Mondnonne und damit Joseph deutlich assoziiert, sowie nach wie vor »anerkannt trefflichste[r] Frauenleib«. <sup>488</sup> Ihre misogynen Charakterisierung bringt das Gattengespräch so mit ihrer künstler- und tugendhaften Lebensweise zur Interferenz:

Die »Blume der Länder« und Deutschland-Allegorie wird Opfer ihrer eigenen, weiblich-körperlichen Disposition. Zwar betont die Erzählstimme von Anfang an den religiös-politischen Ursprung von Mut-em-enets Interesse an Joseph. Nicht weniger ist ihm aber daran gelegen, dass ihr Niedergang damit zugleich von Gedankengut ausgelöst ist, das, mit *Ueber die Weiber* verstanden, ihr eigenes gar nicht sein kann. Die vornehme Tochter »alteingesessenen Gauadels« <sup>489</sup> empört sich gegen Josephs ›chabirisch‹ dahergelaufenes Emporkömmlertum lediglich aus bewusstem Standesdünkel und später dann im höchst unsachlichen Selbstbetrug, nicht aber aus eigener Überzeugung. <sup>490</sup> Hätte es ihr an männlicher Führung gefehlt, wäre sie naturgemäß unpolitisch geblieben.

Doppelcodiert ist jetzt im Gattengespräch die Inhaltsleere ihrer Beweggründe, ihr ›antiideologischer und pragmatischer Charakter‹: Der Jugend- und Jugendlichkeitswahn, der Fokus auf die Ästhetik anstelle der rationalen Überzeugung, auf das sinnliche Erlebnis statt den weitsichtigen »persönlichen Lebensernst« <sup>491</sup> ist in *Ueber die Weiber* für ›die Frau‹ und in Texten wie *Achtung, Europa!* für den Faschismus vorformuliert. – Beziehen lässt sich das aus Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen*. Im Exemplar der Nachlassbibliothek ist jedenfalls eine Textstelle unter- und angestrichen, welche »die halb komische, halb empörende Erscheinung, daß dies Jahrhundert [...] eine Plattform der Jugend als solcher hervorgebracht hat«, mit der »Flucht vor jeder Verpflichtung« erklärt. <sup>492</sup>

488 Vgl. die »wertvollste[]« deutsche Volksseele in den *Gedanken im Kriege* (Mann: *Gedanken im Kriege*, S. 45).

489 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1039.

490 Ebd., S. 983–985.

491 Mann: *Achtung, Europa!*, S. 769.

492 Ortega y Gasset: *Der Aufstand der Massen*, S. 207.

Ob dem Romantext in den früheren Kapiteln die Assoziation der zunächst ja vor allem gemäß ihrer weiblichen Psyche lehrerbedürftigen Frauenfigur mit einem konkreten religiös-politischen Programm nur mitunterläuft, bleibt letztlich fraglich. Denn von den Merkmalen der weiblichen Individualpsyche, die *Ueber die Weiber* auflistet, lassen sich einige zentrale Eigenschaften des in Manns Texten durchscheinenden Faschismuskonzepts gar nicht unterscheiden (s. u.); erst recht nicht an einer allegorisierten Frauenfigur, die also zugleich als Einzelcharakter und als ›Allgemeinheit‹ lesbar ist.<sup>493</sup>

Das Gedankengut selbst, das zum Anlass für Mut-em-enets Massenrausch wird, konkretisiert der Romantext allerdings durchaus. Schon ganz zu Beginn der Episode richtet der missgünstige Zwerg Dûdu seine Tiraden gegen den »rädige[n] Asiat[en] in einem ägyptischen Hause!«<sup>494</sup> an Mut-em-enet. Erst als Fremder und gewissermaßen parasitärer Parvenu gewinnt Joseph überhaupt ihre Aufmerksamkeit; weil sie vernimmt, dass ungebührlicher Weise »von den Ibrim einer[] dermaßen im Hause wachse«.<sup>495</sup> Der Ursprung ihrer ›Heimsuchung‹ liegt also in ihrer Identität als »volksfromme« und »volkszüchtige« Ägypterin und ist damit im Grund antisemitisch bedingt, »durch ihre Verbundenheit mit Amun, der das Überhandnehmen eines chabirischen Sklaven im Hause als beleidigend empfinden [...] mußte.«<sup>496</sup> Solche Rhetorik bedient offensichtlich das Stereotyp des ›Wirtschaftsjuden‹<sup>497</sup> und macht diesem gegenüber Mut-em-enet zur Vertreterin einer bestimmten »religiöse[n] oder, was dasselbe war, politische[n] Stellung und Parteizugehörigkeit«.<sup>498</sup>

Amun, ein besonders sittenstarrer Gott, usurpiert im politischen Klima der Erzählgegenwart die Stelle des älteren Atum-Rê, indem seine Gefolgsleute sich so traditionalistisch wie auslandfeindlich gebärden. Geschildert ist der religiöse Streit um die Vorherrschaft der Gottheiten dabei in politisiertem Vokabular, das sehr direkt auf den Entstehungskontext des Romans verweist. Amuns Gefolgsleute setzen das »Nervig-Volkszüchtige über das Reich« und parolisieren, dass »tändelndes Fremdtum« »des Rei-

493 Zu den theoretischen Grundlagen dieser Doppelcodierung siehe den nächsten Abschnitt.

494 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 976.

495 Ebd., S. 1053.

496 Ebd., S. 1052.

497 Vgl. z. B. Hannah Ahlheim: »Deutsche, kauft nicht bei Juden!«. Antisemitismus und politischer Boykott in Deutschland 1924 bis 1935, 2012.

498 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1051 f.; vgl. S. 981.

ches Volksmark« aufweiche.<sup>499</sup> Wer sich dagegen dem Fortschritt und der Weltoffenheit verpflichtet, hängt wie die Intellektuellen an Pharaos Hof dem älteren Gott Atum an, der in der Gestalt des weltoffenen Aton seine Renaissance erlebt.<sup>500</sup>

Die Verwirrlichkeit der Götterbenennung ist hier durchaus programmatisch zu verstehen – oder eben nicht zu verstehen. Gerade in ihrer unter abgewandelten Schreibweisen stetigen Wiederholung lesen sich die Namen zum Verwechseln ähnlich, wie allein der weiter unten noch zur Gänze zitierte Absatz beispielhaft zeigt: »Amun-Rê« – »Rê-Atum« – »Amun« – »Atum-Rê« – wer soll am Ende noch wissen, wofür der eine, wofür der andere steht?

Die verschiedenen göttlichen Erscheinungsformen und ihre jeweiligen Kulte überlagern sich in der mythischen Wirklichkeit der erzählten Welt so mannigfaltig, dass eine trennscharfe Unterscheidung auch für die Anbetenden selbst außer Frage steht; geschweige denn, dass ein Lesepublikum sie auf Anhieb durchschaute. Der Erzählstimme ihrerseits ist anscheinend durchaus daran gelegen, unter immer wieder anders ausbuchstabierter Benennung das ›gute Alte in neuer Gestalt‹ zu überblenden mit dem ›neuerdings Entstellten im Gewand der Tradition‹.<sup>501</sup> Das gelingt schon in den Namen über die Zuordnung beider konkurrierender Götter zum Sonnengott Rê, dessen Bezeichnung sich beide gleichermaßen aneignen. Dieser höchst ambivalenten Göttermischung dient also Mut-emet als eine der »Haremsfrauen des Amun«:

Warum denn aber hießen diese Damen ›Hathoren‹, da doch Amun-Rê's große Gemahlin Mut oder ›Mutter‹ genannt war und Hathor, die Kuhäugige, schön von Antlitz, vielmehr zu Rê-Atum, dem Herrn von On, als seine Herrin gehörte? Ja, das waren die Feinheiten und staatsklugen Gleichsetzungen Ägyptenlandes! Denn da es dem Amun politisch beliebt, sich dem Atum-Rê gleichzusetzen, so setzte auch Mut, die Mutter des Sohnes, sich der bezwingenden Hathor gleich, und Amuns irdische Haremsfrauen, die Damen der hohen Gesellschaft Thebens, taten dasselbe[.]<sup>502</sup>

499 Ebd., S. 974, 985.

500 Ebd., S. 858.

501 Vgl. zu Manns entsprechender Einschätzung des politischen Klimas in Deutschland schon 1926 die *Pariser Rechenschaft* (Thomas Mann: *Pariser Rechenschaft*, in: *Reden und Aufsätze III*, 1974 (GW XI), S. 9–97, hier S. 48–51).

502 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 972.

Amuns »Gesinnungsschule und -richtung« hat demgemäß auf

Petepre's Anwesen ihren Stützpunkt hauptsächlich im Frauenhause [...], genauer: in den Eigengemächern Mut-em-enets, der Herrin, wo ein Mann aus und ein ging, dessen starre Person mit Recht als der Mittel- und Sammelpunkt dieser Strebungen galt: der erste Prophet des Amun, Beknechons.<sup>503</sup>

Dieser Beknechons verbreitet von seiner ersten Erwähnung an unmissverständlich reaktionär-faschistisches Gedankengut.<sup>504</sup> Seine Lehre, so Eberhard Scheiffele, liest sich wie »eine Zusammenfassung des ›böartigen Lehrbuchs« des faschistischen Ideologen Alfred Rosenberg.<sup>505</sup> So vaterländisch wie »volksfromm« gesinnt, ist Beknechons eigentlich im genauen Wortsinn ein National-Sozialist – oder zumindest gemäß der Begriffspervertierung, die der NSDAP zu ihrer Benennung verhalf. Darüber hinaus hat er sich zum »Vorsteher der Priester aller Götter« ernannt und ist daher nun »auch im Hause des Atum-Rê der Über-Erste«,<sup>506</sup> so dass er zum Zeichen seiner ideologischen Vereinnahmung der alten Strukturen und Gesinnungen im Ornat des obersten Priesters Atum-Rês, im Leopardenfell auftreten kann. Bei entsprechend sensibilisierter Lektüre wird die religiöse Usurpation hier durchsichtig auf ihren Subtext: Adolf Hitlers Ernennung zum Reichskanzler und die folgende Umstrukturierung der parlamentarischen deutschen Demokratie zur zentralistischen Diktatur. Vor allem aber muss die Praxis sprachlich-begrifflicher Augenwischerei mitgedacht werden, mit der die faschistische ›Philosophie‹ sich die ›Denker‹-Tradition des 19. Jahrhunderts aneignete. Alfred Baeumlers Antrittsvorlesung an der damaligen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin liefert weiter unten ein Beispiel dafür.<sup>507</sup>

503 Ebd., S. 858.

504 Vgl. Dieter Borchmeyer: Heiterkeit contra Faschismus. Eine Betrachtung über Thomas Manns Josephsromane, in: Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte, hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär, 1997, S. 203–218, hier S. 216; auch Blumenthal: Mut-em-enet und die ägyptischen Frauen, S. 203; Eberhard Scheiffele: Die *Joseph*-Romane im Licht heutiger Mythos-Diskussion, in: Thomas Mann Jahrbuch 4, 1991, S. 161–183, hier S. 177.

505 Ebd. Scheiffele zitiert hier Manns eigenen Essay (Thomas Mann: Joseph und seine Brüder, in: Reden und Aufsätze III, 1974 (GW XI), S. 654–669, hier S. 658).

506 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 974 f.

507 Vgl. Alfred Baeumler: Antrittsvorlesung in Berlin. Gehalten am 10. Mai 1933, in: Männerbund und Wissenschaft, 1934, S. 123–138.

»Dein Herz ist von seiner Partei wider mich«, weiß Petepre Mut-enet im Gattengespräch vorzuwerfen, und als Beknechons' »Parteigängerin« ist sie auch im *zweiten Jahr* wieder mit einschlägig konnotierbarem Terminus bezeichnet.<sup>508</sup> Parteigängerin heißt sie dort allerdings ausgerechnet im Zusammenhang mit einer »Statuette des Atum-Rê«, also Amuns Gegenspieler, die sie bei sich aufstellt, um ihren Umgang mit dem Fremdling Joseph zu rechtfertigen.<sup>509</sup> Sei das nun paradox, eine Taktik des Texts zur Verunklärung der Unterschiede zwischen den beiden Ideologien oder aber einfach eine Illustration ihrer im Grund ideologiefreien weiblichen Natur, die nur ›in concreto‹ dem *einen* Prinzip gehorcht (3.3.1): Die offene Frage, ob Mut-enet eine kryptofaschistische Figur sei, beantworten ihre Parteigängerei und ihr Massencharakter zum Teil, zum körperlich-triebgesteuerten Teil (s. u.). *Achtung, Europa!* erscheint im Frühjahr 1936. »Das Kollektive«, heißt es dort,

ist bequeme Sphäre im Vergleich mit dem Individuellen, bequem bis zur Liederlichkeit; was das kollektivistische Geschlecht sich wünscht, sich gönnt und bewilligt, sind die immerwährenden Ferien vom Ich. Was es will, was es liebt, das ist der *Rausch* – [...] populäre Verhunzung großer und ehrwürdiger europäischer Intuitionen im modernen Massenverschleiß und -verbrauch.<sup>510</sup>

Verhunzt ist der ehemals ehrwürdige Wunsch nach immerwährender Feststimmung, die in der ganz frühen Marginalie in jenem Nietzscheband die Zügelabgabe eines männlichen Individuums (2.2.3) bedeutet hat, denn jetzt hegt ihn ein liederliches Kollektiv. Und »Inbegriff der schmutzigen Liederlichkeit«, so liest man parallel im Romantext dann im Sommer 1936, ist *Die Hündin* und Erzvettel.

### Le Bon/Freud, Ortega y Gasset und Bachofen

Mut-enets Doppelrolle als Haremsfrau Amuns und Angehörige der Hathoren Atums lässt sich wie gesehen zeitgeschichtlich gut kontextualisieren. Zumindest exemplarisch möchte ich meine Lektüre des Romantexts daher noch mit den relevanten Theoriediskursen grundieren. Fundierte quellen- oder diskursanalytische Studien zur Massenpsychologie in

508 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1078, 1164.

509 Ebd., S. 1164.

510 Mann: Achtung, Europa!, S. 768 f.; Hv. i. O.

Manns Erzählwerk liegen in der Thomas-Mann-Forschung bereits vor,<sup>511</sup> wo bisher freilich vor allem Manns italienische Faschismus-Parabel *Mario und der Zauberer* (1930) im Fokus stand. Für deren Interpretation wurden überzeugend Gustave Le Bons *Psychologie der Massen* (Original 1895; 1908 in deutscher Übersetzung) zusammen mit Sigmund Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) beigezogen.<sup>512</sup> José Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen* (Original 1929; übersetzt 1931) geriet dabei mitunter am Rand in den Blick.

Der Roman *Joseph in Ägypten* aber beschäftigte im Kontext des Faschismus vor allem bezüglich seiner mit Manns Selbstaussage sogenannten ›Humanisierung des Mythos‹, im Sinn seines anderweitig philosemitischen Gegenprogramms zur deutschen Entwicklung, oder auch der zeitgenössischen Rezeption in Deutschland und im Exil.<sup>513</sup> Was dabei zutage trat, ist der kaum zu überschätzende Anteil von Johann

511 Vgl. z. B. Widdig: Männerbünde und Massen; Regine Zeller: Cipolla und die Masse. Zu Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer*, 2006; Pikulik: Thomas Mann und der Faschismus; Kontje: Thomas Mann's World, S. 118–152; Monika Ritzer: Mythisches Erzählen im Faschismus – die Romanexperimente der 30er Jahre (Broch, C. G. Jung, Th. Mann), in: In the Embrace of the Swan. Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory, hg. von Rüdiger Görner und Angus Nicholls, 2010, S. 147–167, hier S. 155–161.

512 Regine Zeller: Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann. Massenpsychologie in *Mario und der Zauberer*, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 9, 2004, S. 129–149 (auch zur Vermittlung Le Bons über Freud); Marc Andreoli, Andreas Bär: Faschismus und Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur – Thomas Manns Novelle »Mario und der Zauberer« im Kontext, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58, 2011, S. 308–327; Widdig: Männerbünde und Massen, S. 101–143. Vgl. Manns frühere Beschäftigung mit Konzepten wie der »Psychologie der Völker« in Mann: Gedanken im Kriege, S. 35.

513 Z. B. Scheiffele: Die *Joseph*-Romane im Licht heutiger Mythos-Diskussion; Yvonne Ehrenspeck: »Den Mythos ins Humane umfunktionieren«. Frühe Rehabilitierung des Mythos angesichts des Faschismus bei Thomas Mann, in: Vierteljahres-Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft. Neue Sammlung 35, 1995, S. 129–142; Ritzer: Mythisches Erzählen im Faschismus – die Romanexperimente der 30er Jahre (Broch, C. G. Jung, Th. Mann); Pikulik: Thomas Mann und der Faschismus; Borchmeyer: Heiterkeit contra Faschismus; ders.: »The Modern Divine Comedy«. Die Wirkung der *Joseph*-Romane in Europa und Amerika 1930–1950, in: Thomas Mann Jahrbuch 28, 2015, S. 9–46.

Jakob Bachofens Kulturtheorie an der Konzeption der *Joseph*-Romane.<sup>514</sup> Zu fragen bleibt, wie sich das nationalistische Programm des Priesters Beknechons, sein Kampf um die ideologische Vorherrschaft im Land und Mut-em-enets weibliches Bedürfnis nach der Führung durch einen »Beichtvater« auf dieser Unterlage zusammenfügen.

### *Massenpsychologie*

Als Vorbild für die Sakralisierung der politischen und persönlichen Konstellation zwischen Mut-em-enet, Beknechons und Joseph liegt Freuds Schrift über *Massenpsychologie und Ich-Analyse* nahe, die den Abgrenzungsmechanismus einer Masse von einer anderen anhand von »Kirche und Heer« und dem »Zeitalter der Religionskämpfe« erläutert.<sup>515</sup> 1936, mitten in der Arbeitsphase am siebten Hauptstück und wenige Monate vor Abschluss von *Joseph in Ägypten*, hält Mann anlässlich von Freuds 80. Geburtstag den Vortrag *Freud und die Zukunft*. Darin ist Mut-em-enets unterdessen fast fertigbeschriebener Niedergang konzis auf den Punkt gebracht – allerdings geht es hier im Vortrag um die politische Gegenwart Deutschlands und nicht die Romanfigur: Die »zeitgeschichtliche[] Erfahrung« zeigt ein »Massen-Ich«, das einer »moralischen Erkrankung« erliegt.<sup>516</sup> Die Freud-Lektüre schlägt sich offensichtlich gleich im Anschluss an die Niederschrift von *Freud und die Zukunft* im Romankapitel der *Damengesellschaft* nieder. Dort fordert der »Gottesstaatsmann« im »angemaßten Leopardenfell« Mut-em-enet auf, Josephs Körper zum Geschlechtsverkehr zu zwingen. Mitlesbar ist Freuds Verkopplung von massenpsychologischen Effekten mit der Libidoorganisation des (Massen-)Individuums;<sup>517</sup> die Bereitschaft der Masse, »zum Äußersten« zu gehen, sowie im Übrigen eine Auflistung von Charakteristika, die Mut-em-enets Handlungsspektrum ziemlich umfassend abdeckt, findet

514 Vgl. zur Übersicht Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I. Kommentar*, S. 145–156; detailliert Galvan: *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns »Joseph«-Roman. Zur »Verkoppelung von Faschismus und Hetärismus« in den beiden Figuren Dûdu und Mut-em-enet* vgl. Pekar: *Arbeit am politischen Mythos*, S. 155.

515 Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6, 1925, TMA-Signatur: 4500:6, S. 259–349, hier S. 289–296.

516 Mann: *Freud und die Zukunft*, S. 487.

517 Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse* wäre hier evtl. um den Zusammenhang von Triebunterdrückung und Faschismus zu ergänzen, den Wilhelm Reich 1933 postuliert (Wilhelm Reich: *Massenpsychologie des Faschismus*, 1933).

sich in Freuds Zusammenfassung von William McDougalls *The Group Mind* (1920).<sup>518</sup> Jeder »moralische Gesichtspunkt«, predigt weiter Beknechens, habe auszuschneiden, »das Äußerste« sei aufzubringen unter dem Imperativ, die »Widerspenstigkeit [...] des Ausländers« »zu Amuns Ehre« zu überwinden.<sup>519</sup>

Als ›Masse‹ zeigt sich Mut-em-enet auch im Sinn Le Bons, dessen »glänzend vorgetragene[] Schilderung der Massenseele« Freud in einem eigenen Unterkapitel detailliert aufgreift und mitvermittelt.<sup>520</sup> Entlang von Le Bons Argumentationen ist Mut-em-enets neuer »Hexen-, Geschlechts- und Liebeskörper« deutlich als jener zur Einheit verschmolzene Volkskörper zu entschlüsseln, der aus älterhergebrachten Geschlechterdichotomien – Natur/Kultur, Körper/Geist, Geschlechtlichkeit/Vernunft usw. – immer schon diffus weiblich konnotiert sein muss:<sup>521</sup> Die Masse »bildet ein einziges Wesen« mit einer »seelischen Einheit«, in der die »bewußte Persönlichkeit« der Individuen schwindet und das Individuum unter dem »Einflusse einer Suggestion« mit »einem unwiderstehlichen Triebe« zum »willenlose[n] Automat[en]« wird.<sup>522</sup> Die Suggestibilität der so »Hypnotisierten« fußt selbstredend im gleichen Topos weiblicher Beeinflussbarkeit wie auch die Hypnosevorstellungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.<sup>523</sup> Typisch ist dort das Bild eines männlichen Hyp-

518 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 280.

519 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1275.

520 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, 265–275, hier S. 275.

521 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1203; zumindest in der deutschen Übersetzung gelten bei Le Bon solche gegenderten Zuordnungen nicht nur dem Gegenstand selbst, sie übernehmen auch die Metaphorik von dessen sprachlicher Darstellung: Die Psychologie der »Massenseele« ist »jungfräulicher Boden, den wir beackern« (Gustave Le Bon: Psychologie der Massen, 1912, S. 8 f.). Am weiblichen Pol des Genderings finden sich in Manns Texten regelmäßig die Gegensätze des zeitaktuellen Identifikationskonzepts: zu Manns Unterscheidung und Synonymisierung der Termini ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹ vgl. Kapitel 3.1.1; zu Trennung und Gegensatz von Kultur und Faschismus in Manns Deutschlandbild der späteren 1930er-Jahre vgl. Koopmann: Der schwierige Deutsche, S. 87. Zu Mut-em-enet und Potiphar im Antagonismus Geist vs. Leben vgl. Frank Weiher: Über die Gegensätze ›Geist und Leben‹ und ›Künstler und Bürger‹ in der Thomas Mann-Forschung, in: Thomas Mann Jahrbuch 29, 2016, S. 57–69, hier S. 63.

522 Le Bon: Psychologie der Massen, S. 10–17.

523 Ebd., S. 17; zum Gendering der Rollenverteilung an den Ursprüngen des Hypnotismus vgl. Nicole Edelman: Les liens entre magnétiseurs et somnambules magnétiques (1784 – années 1840), in: Von der Dämonologie zum Unbewussten. Die Transformation der Anthropologie um 1800, hg. von

notiseurs, der sich eine entgeistigte Frau zu Willen macht, wie *Mario und der Zauberer* es mit Signora Angiolieris wehrlosem Gehorsam gegenüber dem Hypnotiseur Cipolla einmal mehr ganz typisch inszeniert. Das Prinzip der Gleichlegung von weiblicher Einzelpsyche und Masseneffekten figuriert *Mario und der Zauberer* also schon vor, indem Cipolla sein ganzes Publikum genau wie die einzelne Frau verzückt und es zur tanzenden Masse werden lässt.

Bei Le Bon ist der Volkskörper nun nicht einfach in einer Isotopie von stereotypen Eigenschaftszuschreibungen weiblich konnotiert, sondern sehr deutlich sexuiert. 1894 erschienen noch im Jahr vor der bekannteren *Psychologie der Massen* die *Psychologischen Grundgesetze in der Völkerentwicklung*, die jedoch erst 1922 ins Deutsche übersetzt und der deutschsprachigen Rezeption zugänglich wurden. Die dort formulierte Kritik am ›Gleichheitsgedanken‹ unter den westlichen ›Völkern‹ gilt abstrahiert auch für die Emanzipationsbestrebungen der ›Frau‹:

Der Gleichheitsgedanke [...] breitet sich vielmehr fortgesetzt aus. In seinem Namen behauptet der Sozialismus, der anscheinend bald die Mehrzahl der Völker des Westens beherrschen dürfte, diesen Völkern zum Glücke zu verhelfen. In seinem Namen verlangt auch die heutige Frau dieselben Rechte, dieselbe Bildung wie der Mann, wobei sie die tiefgehenden geistigen Unterschiede vergißt, die sie vom Manne trennen; wenn sie ihren Willen durchsetzt, so wird sie aus dem Europäer einen Nomaden ohne Herd und Familie machen.<sup>524</sup>

Die »Masse« sieht Le Bon als gesellschaftlichen ›Durchschnitt‹ auch bei »höheren Völker[n]«<sup>525</sup> durch ihre mangelhafte Ausdifferenzierung gekennzeichnet. Das gilt natürlich genauso für die ›Frau‹,<sup>526</sup> der in den diskursiven Binarismen des 19. Jahrhunderts die Trägerschaft des ›Universellen‹ zukommt. Die Eigenschaften, die Mut-em-enet als Einzelfigur

Maren Sziede und Helmut Zander, 2015, S. 133–148; zur ›Suggestion‹ in den massenpsychologischen Vorläufertheorien und deren Ablösung durch die ›Libido‹ als Triebenergie der Masse vgl. Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, S. 283–288. Die Suggestion taucht unter dem Begriff der Hypnose und deren Nähe zur ›Verliebtheit‹ aber auch bei Freud wieder auf, vgl. ebd., S. 310–316.

524 Gustave Le Bon: *Psychologische Grundgesetze in der Völkerentwicklung*. Berechtigte Übertragung aus dem Französischen von Arthur Seiffhart, 1922, S. 2 f.

525 Ebd., S. 34.

526 Ebd., S. 33 f.

im Schopenhauer'schen Sinn stereotypisieren, kennzeichnen sie mithin aus diesem Diskurs hergeschrieben genauso als Masse. In Le Bons Nachfolge lassen sich diese Eigenschaften auch bei Freud zusammenfassen als »Schwinden des Gewissens oder Verantwortlichkeitsgefühls«, Irrationalität, geleitet von »feindseligen« oder »zärtlichen« Gefühlen, und als Wunsch nach Beherrschung durch eine Autoritätsfigur.<sup>527</sup>

Im Romantext bringt die *Damengesellschaft* Mut-em-enets verliebte »weibliche Einzelnatur« mit der »aufgesummte[n] Weiblichkeit« der Masse ins gleiche Bild, die sich beide am männlichen Individuum, sei es nun Vater, Liebesherr oder Führer, »emporstimmen«:

Ist es nicht klar, daß die aufgesummte Weiblichkeit einer so zahlreichen Damengesellschaft auch wieder auf die weibliche Einzelnatur zurückwirkt und sie zu empfindlichster Höhe emporstimmt? In einen solchen Kreis läßt du unversehens was Männliches treten [...]?<sup>528</sup>

Die Sexuierung der Masse ist dabei so systematisch wie ihre Sexualisierung. Für den italienischen Faschismus von *Mario und der Zauberer* konnte Regine Zeller zeigen, wie die einzelnen Glieder der Masse ihre Fähigkeit zum sexuellen Begehren verlieren, weil sie nur noch als Teile eines gesamten Volkskörpers agieren.<sup>529</sup> Dieser bildet nun seinerseits als Ganzer ein sexualisiertes System, wie es Mut-em-enet mehr und mehr verkörpert.

Gemäß Freuds Vorstellungen der Individualpsyche entwickeln Frauen, weil ihre ödipale Phase anders verläuft, ein weniger starkes Über-Ich als Männer.<sup>530</sup> Das Liebesobjekt auch einer erwachsenen Frau muss daher zugleich eine Vaterfigur sein. Bei Mann spiegelt sich solcherlei später zum Beispiel in *Vom kommenden Sieg der Demokratie* (1938): »Offensichtlich hat die Anfälligkeit für das faschistische Miasma nichts mit Alter oder Jugend zu tun; sie ist vielmehr eine Frage der Intelligenz, des Charakters, des Wahrheitssinnes, des menschlichen Gefühls«, heißt es dort, was die Kategorien, in denen sich die Geschlechterstereotypenkataloge des 19. und frühen 20. Jahrhunderts strukturieren, eine nach der anderen abrufft. Es fehlt auch prompt nicht die für die weibliche Psyche längst vorgedachte

527 Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, S. 266–273, 298, 311. Vgl. Wid-dig: Männerbünde und Massen, S. 120.

528 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1269.

529 Zeller: Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann.

530 Vgl. bezüglich der Frauenfiguren in der *Joseph*-Tetralogie Clerico: Welt – Ich – Sprache, S. 96–100.

Infantilisierung, der Mut-em-enet wie gezeigt so musterbeispielhaft anheimfällt. »Der Faschismus ist ein Kind – ein recht garstiges Kind – der Zeit und schöpft aus der Zeit, was er an Jugend besitzt.«<sup>531</sup> Das spezielle ›Seelenleben‹ der einzelnen Frau und dasjenige der Masse funktionieren bis und mit dem libidinösen Bezug auf die Vater- respektive Führerposition also genau analog – was angesichts der Homologie ihrer Konzeptualisierungen vielleicht nicht verwundert; lassen sich doch die diskursiven Entwicklungen der Begriffe ›Nation‹ und ›Individuum‹ nicht loslösen von der Polarisierung der Nation in Elite und Masse oder des ›ganzen Menschen‹ in speziellen Mann und universelle Frau (2.2.4).

In dieser Homologie droht wie schon zitiert bei Le Bon die Frauenemanzipation sinnigerweise auch gleich, »aus dem Europäer einen Nomaden ohne Herd und Familie« zu machen, wie ihn Mann in seinem ersten Exilroman mit *Joseph in Ägypten* gestaltet. Le Bon hat mit seiner Äußerung über »Gleichheitsgedanken« und Emanzipationsbewegung 1894 allerdings noch längst nicht die Sorte von Gleichschaltung und Massenbewegung im Auge, die Mann 1933 aus Deutschland vertrieb, sondern den Sozialismus.<sup>532</sup> Zwar ist es eher unwahrscheinlich, dass Mann Le Bons Text vor dessen Übersetzung ins Deutsche direkt rezipierte, doch ist die Assoziation dieselbe, wenn 1914 Manns *Gedanken im Kriege* das republikanisch-zivilisierte Frankreich mit den Suffragetten vergleichen. Sozialismus, Republikanismus und schließlich Faschismus teilen bei Mann alle – mit einem Zitat aus der 1943 gehaltenen Rede *Schicksal und Aufgabe* – das »Sichgleichstellen von unten« des »mob«. <sup>533</sup> Dieses tritt an die Stelle jener patrizistisch-aristokratischen »Güte, Gerechtigkeit und Sympathie von oben«, die für Manns Demokratieverständnis auch gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, lange nach *Joseph in Ägypten*, noch zentral ist.<sup>534</sup>

Aufzufinden sind die meisten der bis hierher angesprochenen Vorstellungen sehr genau in den An- und Unterstreichungen aus Manns Lektüre von Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen*, die sich 1935/36 im Vor-

531 Thomas Mann: Vom kommenden Sieg der Demokratie, in: Reden und Aufsätze III, 1974 (GW XI), S. 910–941, hier S. 913 f.

532 Der Sozialismus scheint dagegen Johann Jakob Bachofen (s. u.) in seinem kulturhistorischen Zusammenhang noch entgangen zu sein (vgl. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 251).

533 Thomas Mann: Schicksal und Aufgabe, in: Reden und Aufsätze IV, 1974 (GW XII), S. 918–939, hier S. 933; Hv. i. O.

534 Ebd.; Hv. i. O.; zu Manns Verständnis von Demokratie als Güte »von oben« vs. »Massendemokratie« »von unten« vgl. Rolf Zimmermann: Ankommen in der Republik. Thomas Mann, Nietzsche und die Demokratie, 2017, S. 187.

trag *Achtung, Europa!* niederschlug.<sup>535</sup> »Typische Massenbewegungen« und Beispiele eines entscheidenden Rückschritts sind »Bolschewismus und Faschismus« beide gleichermaßen; also »einer wie der andere falsche Morgenröten.«<sup>536</sup> Die Menschheit ist »durch ihr Wesen selbst aristokratisch«, wobei sich »Menschheit« noch polar in »Individuen und Völker« aufschlüsselt.<sup>537</sup> Spezifischer bedeutet die menschliche »Gesellschaft« »immer eine dynamische Einheit zweier Faktoren, der Eliten und der Massen«, wobei die Eliten »Individuen oder Individuengruppen von spezieller Qualifikation« sind; genau wie bei Le Bon bildet die »Masse [...] der Durchschnittsmensch«.<sup>538</sup> Die gleiche Buchseite trägt zudem eine Marginalie: »Anschluß an die Elite nach der Vereinsamung.«<sup>539</sup> Die Masse übernimmt die »vornehmsten Stellen [...] der menschlichen Kultur«, die zuvor »ausgewählten Gruppen, mit einem Wort den Eliten vorbehalten waren«.<sup>540</sup> Mit der Elite ist aber gerade »keine Einteilung nach sozialen, sondern nach menschlichen Kategorien« gemeint; der »ausgewählte Mensch« ist derjenige, »der mehr von sich fordert als die anderen«.<sup>541</sup> – Die Anknüpfungspunkte männlicher und Mann'scher Selbstidentifikation könnten deutlicher kaum sein.

Angestrichen und mit Ausrufezeichen versehen gilt dagegen für den durchschnittlichen Menschen, dass »seine Gedanken in Wahrheit nur Triebe in logischer Verkleidung« sind.<sup>542</sup> Das ist (in der weiteren Lektüre wieder mit Ausrufezeichen markiert) der Grund dafür, dass »man die gegenwärtige Krisis nicht wohl adeln [kann], indem man sie als Kampf zwischen zwei sittlichen Welten und Kulturen, einer morschen und einer morgenrötlichen, darstellt. Dem Massenmenschen geht Sittlichkeit schlechtweg ab«.<sup>543</sup> Denn (Ausrufezeichen) »der heute herrschende Mensch« ist »ein Primitiver, ein Naturmensch«, »der inmitten einer zivilisierten Welt auftaucht.«<sup>544</sup>

535 Vgl. zur Aristokratie Ortega y Gasset: *Der Aufstand der Massen*, S. 18.

536 Ebd., S. 98–100; Ortega y Gasset unterscheidet allerdings Bolschewismus und Sozialismus. Auf S. 203 haben in einer angestrichenen und mit Ausrufezeichen versehenen Anmerkung der »Marxistische Sozialismus und der Bolschewismus« »so gut wie nichts miteinander gemein«.

537 Ebd., S. 147.

538 Ebd., S. 10.

539 Ebd.

540 Ebd., S. 9.

541 Ebd., S. 12.

542 Ebd., S. 78.

543 Ebd., S. 208.

544 Ebd., S. 86.

Grundlage dieser Zivilisation sind die »liberale Demokratie und die Technik«,<sup>545</sup> wie sie »in der ganzen zeiträumlichen Ausdehnung der Erde [...] einzig in dem kleinen Viereck entstehen und zu voller Entfaltung kommen konnte, das durch die vier Punkte London, Paris, Rom, Berlin bezeichnet wird. Und auch dort nur im 19. Jahrhundert.«<sup>546</sup> Auf dieses 19. Jahrhundert geht Ortega y Gasset's Text detaillierter und in Manns Lektüre ebenfalls angestrichen ein. Es ist sowohl Bedingung der Zivilisation wie auch zugleich Ursprung ihrer Gefährdung durch die Massenherrschaft. Ebenso wurzelt dort als eigentlich zivilisatorisches, rein sozialpolitisches Prinzip die Idee des Nationalstaats, die aber inzwischen genealogisch-biologistisch umgedeutet und so hochproblematisch geworden ist.

In Tat und Wahrheit ist auch der Gedanke des Nationalstaates nicht wenig durch die Verhaftung an Rasse, Scholle, Vergangenheit beschwert [...]. Ja, ich möchte behaupten, daß diese Belastung mit Vergangenheit, diese relative Beschränkung auf materielle Prinzipien nicht ursprünglich in den Seelen des Abendlands lag noch liegt, sondern aus der gelehrten Interpretation stammt, welche die Romantik der Idee der Nation gegeben hat.<sup>547</sup>

In Manns bereits zitiertes Radioansprache an *Deutsche Hörer!* im August 1941 ist es dann eben die in der Passage bei Ortega y Gasset unterstrichene »Romantik«, deren »Ideen« »den Keim mörderischer Verderbnis immer in sich trugen« und die »auf den Hund gekommen« ist. – Der ›Gerda‹-Komplex, neu gefügt um die Gestalt Mut-em-enets.

### *Bachofen und Baeumler*

Die Vertierung Mut-em-enets zur Hündin ist auch anderweitig anschlussfähig: Im »Tierfell« und »Ur-Kleid der Menschen« tritt Beknechons auf.<sup>548</sup> Die Erweckung ihrer Sexualität und ihre Regression ins ausschließlich Geschlechtliche, welche die Erzählstimme mit Mut-em-enets Transformation zur Liebesvettel so engagiert schildert, ist nämlich zugleich ein Rückfall in barbarische Urzustände.<sup>549</sup> Den Theoretiker solcher Urzu-

545 Ebd., S. 89.

546 Ebd.

547 Ebd., S. 191.

548 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 974; hingewiesen sei hier auch auf die Anspielung an Dionysos, der in Manns Vorstellungswelt von Nietzsche hergeleitet das Triebleben im Gegensatz zum appollinischen Prinzip verkörpert. Zum »Tierfell« der »Arier, Germanen, Hakenkreuzleute« vgl. aber auch Brod: Heidentum Christentum Judentum, S. 12.

549 Wolters: Zwischen Metaphysik und Politik, S. 12.

stände, Johann Jakob Bachofen, rezipierte Mann parallel zu Freuds Theorie und »mit deutlichen Querverbindungen zwischen beiden«:<sup>550</sup> Zur Unterlage meiner Lesart Mut-em-enets bieten sie sich an, weil sich über Bachofen Mut-em-enets geschlechtliche ›Heimsuchung‹ mit faschistischem Gedankengut verquickt.<sup>551</sup>

Die faschistische Konnotation vermittelt Bachofens Theorie im *Joseph*-Roman dabei zeitkontextuell schon allein daher, dass sie von den Nationalsozialisten selbst rezipiert und zur eigenen Legitimation verwendet wurde. Textimmanent aber dient sie auch als Erklärungsmodell und Erzählgrundlage des Rückfalls ins Primitive, den der Nationalsozialismus bedeutet. »[D]iese Tiere«, heißen die Vertreter der nationalsozialistischen Zensur schon im Tagebuch 1933, »Tiere« und »Barbaren«.<sup>552</sup> 1936 ist dann vom deutschen »Untier« und seinen »Unter-Tiere[n]« die Rede.<sup>553</sup>

Schon mit Freud gelesen besetzt Mut-em-enet innerhalb der paternalistischen Konstellation von Peteprés Haushalt gegenüber Joseph die Mutterposition. Während im Text die Erzählstimme den wörtlichen Verführungsdialo g zwischen »Joseph« und der »Frau« inszeniert, stilisieren in der Figurenrede die beiden ihren potentiellen Sexualverkehr zu einer (von der Benennung gerade einmal abgesehen) in allen Punkten ödipalen Angelegenheit.<sup>554</sup> Die Lesespuren in Manns Bachofen-Ausgaben weisen daneben deutlich aus, dass Mut-em-enet hier im Sinn von Bachofens primitivster Kulturstufe, dem ›Hetärismus‹, konzipiert ist.<sup>555</sup> – Für den

550 Assmann, Borchmeyer, Stachorski: *Joseph und seine Brüder I*. Kommentar, S. 69. Die Querverbindung kommt jedoch nicht erst bei Mann zustande, Freud selbst hat in Folge seiner Bachofen-Rezeption in *Totem und Tabu* (1913) den Theorieschritt von der Individual- zur Sozialpsyche gemacht (vgl. z. B. Wolfgang Müller-Funk: *Das Unbehagen in der Kultur: Close Reading und Rezeptionsgeschichte*, in: Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, hg. von Wolfgang Müller-Funk, 2016, S. 7–46, hier S. 22 f.).

551 Das ist in *Mario und der Zauberer* bereits angelegt, dazu und ganz grundlegend zu Manns politischer Bachofen-Rezeption vgl. El saghe: *Krankheit und Matriarchat*, S. 223–311; über Bachofen zu verstehen wäre auch die Orientalisierung Mut-em-enets (zur Orientalisierung im Zusammenhang mit Faschismus vgl. ebd., S. 256–263).

552 Einträge vom 15. März und 3. Oktober 1935, Mann: *Tagebücher 1933–1934*, S. 3, 208.

553 Eintrag vom 13. März 1936, Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 273.

554 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1210–1221; dies wechselseitig, sowohl als Mutter und Sohn wie auch als väterliche Führerfigur und »liebes Kind«.

555 Z. B. die Marginalien, An- und Unterstreichungen in Johann Jakob Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*. Bd. 1, 1926, TMA-Signatur: 2617 A:1, S. 91 f., sowie in Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*. Bd. 2, S. 75, 87. Galvan sieht in der Mut-em-enet-Episode eher die mutterrechtliche Konno-

Zweck meiner Lektüre lässt sich Bachofens Kulturstufentheorie ungefähr folgendermaßen verschlagworten: Drei sich ablösende Kulturstufen sind grundlegend über den Grad ihrer Regulation und Legitimation geschlechtlichen Verkehrs zu unterscheiden. Im Hetärismus als der untersten Stufe ist familiärer Inzest innerhalb der Generation oder über die Generationengrenzen hinweg gang und gäbe. Er wird abgelöst vom Mutterrecht mit seiner von Frauenseite her durchgesetzten Monogamie. Die höchste und Zielstufe ist das Vaterrecht mit seinen patriarchalen Strukturen.<sup>556</sup>

So zu verstehen ist auch der Mutter-Sohn-Inzest, als den Mut-em-enet ihre Verbindung mit Joseph imaginiert, ohne sich von dessen vaterrechtlichen Entsetzen anfechten zu lassen:

Wäre auch wohl mein Sohn so schön und böse, und muß ich ihn in dir erblicken, meinen schönen, bösen Sohn, den Sonnenknaben, den ich gebar und der am Mittag Haupt und Füße zusammentut mit seiner Mutter, sich selbst mit ihr zu erzeugen aufs neue?<sup>557</sup>

Die kurze Passage über Mut-em-enets schönen, bösen Sohn, der »am Mittag« mit der eigenen Mutter verkehrt, »sich selbst mit ihr zu erzeugen aufs neue«, verdichtet mehrere der für meine Beobachtungen relevanten Aspekte: Der einst reine und männlich hochbeinige<sup>558</sup> »anerkannt trefflichste« Mutterkörper inkarniert das ›deutsche Volk‹, das aus sich heraus sowohl schöne als auch böse Sohnesindividuen, Dichter und Denker gebiert. Der Sohn vermählt sich mit der »Mutter, Gattin und Schwester«, die ihrerseits von Joseph sogleich als »liebes Kind« angesprochen wird.<sup>559</sup> In die Vaterposition erwachsen wird der Sohn zum Lehrer und Führer ›der Frau‹, wie das für das individuelle Verhältnis zwischen Mann und Frau Schopenhauer und für das zwischen Führer und Kollektiv der Ba-

tation (vgl. Galvan: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns »Joseph«-Roman, S. 73, 126–141), die im Roman selbst aber von der hetäristischen kaum zu trennen ist.

556 Vgl. Johann Jakob Bachofen: Vorrede und Einleitung, in: Das Mutterrecht. Erste Hälfte, hg. von Karl Meuli, 1948, S. 9–66.

557 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1210.

558 Hochbeinigkeit ist in Manns Texten ein auf Frauenfiguren übergreifendes Attribut männlicher Schönheit. Beispielsweise die androgyne Figur Roszas in *Felix Krull* ist »hochbeinig [...] nach Art eines Füllens«, wie es als Figurine und Teil der Ausstattung von Manns Arbeitszimmer im TMA noch steht (Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil, 2012 (GKFA 12.1), S. 134); *Ueber die Weiber* dagegen ist gesagt, dass sie das kurzbeinige, unästhetische Geschlecht seien.

559 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1215.

chofen-Exeget<sup>560</sup> Baeumler in seiner Berliner Antrittsvorlesung vorgestellt haben (s. u.).

Der zum Liebesvettelkörper umproportionierte und scheinverjüngte Volkskörper giert jetzt selbst nach der Jugend des Sohns, um dessentwillen die Deformation überhaupt erst statthat. Unschwer mitzulesen ist der Jugendkult, den Manns essayistische Texte der 1930er-Jahre als Kennzeichen des deutschen Faschismus immer wieder erkennen und verurteilen. Fleisch- und eingeworden ist hier das Volk; nicht »*einem* irdischen Weibe«, sondern partes pro toto den weiblichen Angehörigen des ganzen Volks soll Joseph nahekommen:

Für dich, Osarsiph, hat sich mein Körper verändert und verwandelt und ist zum Liebesleibe geworden vom Wirbel bis zur Zehe, also daß du, wenn du mir nahe beiwohnt und mir deine Jugend und Herrlichkeit schenkst, nicht glauben wirst, einem irdischen Weibe nahe zu sein, sondern wirst, auf mein Wort, die Lust der Götter büßen mit der Mutter, Gattin und Schwester, denn siehe, ich bin's!<sup>561</sup>

Auch paratextuell lassen sich die oben massenpsychologisch illustrierten Denkfiguren an Bachofen anschließen. Bekannt wurde Mann mit Bachofens Kulturphilosophie namentlich schon 1926 in einer Textauswahl unter dem Titel *Der Mythos von Orient und Occident*.<sup>562</sup> Alfred Baeumlers ausführliche Einleitung zu diesem Band verbindet erneut die »deutsche[] ›Gegenwart‹« – unterdessen der mittleren 1920er-Jahre – mit dem Ersten Weltkrieg und der Frauenemanzipation.<sup>563</sup> Sie inspiriert in Manns Essay *Pariser Rechenschaft* (1926) bereits Überlegungen über die »Vermengung und Verwechslung von Nachdemokratisch-Revolutionärem mit massiver Reaktion«. <sup>564</sup> Diese erlaube gegenwärtig einem »Jugendtypus«, »mit Zukunftsgebärde« den »alten Preußengott[]« zu propagieren, und zwar auch hier schon unter Aneignung der »deutschen Romantik«. <sup>565</sup>

Damit ist das Problem der Revolution gestellt, das heute in seiner Zwiespältigkeit und Doppelgesichtigkeit die Köpfe derart verwirrt,

560 »Verfälscher«, nannte Mann ihn später (Brief vom 3. November 1954 an Jonas Lesser, Marianne Baeumler, Hubert Brunträger, Hermann Kurzke: Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation, 1989, S. 239; vgl. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 267).

561 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1215.

562 Vgl. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 258.

563 Ebd., S. 264.

564 Mann: Pariser Rechenschaft, S. 48.

565 Ebd.

daß das Abgestorbenste als wunder wie anziehende Lebensneuigkeit sich ver mummen kann und gröbste völkische Reaktion [...] die ›zurückbleibende Humanität‹ mit einem revolutionären Achselzucken glaubt abfertigen zu dürfen.<sup>566</sup>

Genau diese Problemstellung ist es, die das religionspolitische Milieu der Mut-em-enet-Episode bestimmt, und die den Atum-Ideologen Beknechons als einen Vertreter des reaktionären Jugendtypus kenntlich macht.

1933 hat sich Mann von Baeumler, dessen Einleitung die *Pariser Reichenschaft* 1926 durchaus zwiespältig zur Kenntnis nimmt, größtenteils distanziert; wenn auch noch nicht mit der Vehemenz, die 1946 im Nachhinein dann die *Leiden an Deutschland. Tagebuchblätter aus den Jahren 1933 und 1934* an den Tag legen.<sup>567</sup> In diesen *Leiden an Deutschland* findet sich für den März 1933 ein wörtliches Zitat aus Baeumlers *Antrittsvorlesung* als »Professor der Philosophie und politischen Pädagogik« an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, die am 10. März 1933 den unmittelbaren Auftakt zur Berliner Bücherverbrennung gab:<sup>568</sup> »Bäumler, de[r] Nietzsche-Verhunzer, der auf Fichte's Katheder sagt: ›Hitler ist nicht weniger als die Idee – er ist mehr als die Idee, denn er ist wirklich.«<sup>569</sup> Als Druckfassung veröffentlicht wurde der Text der Vorlesung allerdings erst 1934 und Manns Tagebuch von 1933/34 erwähnt ihn noch nicht – auf welchem Weg Mann vom Inhalt der Vorlesung Kenntnis genommen hat, bleibt also unklar.

Doch gleichgültig, wann genau Mann Baeumlers Vorlesung rezipiert hat, liefert diese ein Musterbeispiel begrifflicher Scharlatanerie, die binär einander entgegengesetzte Konzepte genauso strategisch vertauscht und vermischt wie der *Joseph*-Text die Götternamen verwechselt. Er transportiert inhaltlich und formal ein Konzept von ›Faschismus‹, das Manns Texte der 1930er-Jahre und insbesondere die Mut-em-enet-Kapitel von *Joseph in Ägypten* abbilden: Verabschiedet werden Gewissensfreiheit und Individualismus zugunsten einer ›Organisation‹ der Nation zum Volkskörper, wobei der Individuationsanspruch des Einzelnen auf der Ebene

<sup>566</sup> Ebd., S. 50 f.

<sup>567</sup> Für *Freud und die Zukunft* scheint Mann Baeumlers Bachofen-Einleitung immerhin noch einmal affirmativ konsultiert zu haben, vgl. Baeumler, Brunträger, Kurzke: Thomas Mann und Alfred Baeumler, S. 179.

<sup>568</sup> Vgl. Christoph Jahr: Die nationalsozialistische Machtübernahme und ihre Folgen, in: Die Berliner Universität zwischen den Weltkriegen. 1918–1945, hg. von Michael Grüttner, 2012, S. 295–324, hier S. 302.

<sup>569</sup> Mann: *Leiden an Deutschland*, S. 699.

des Kollektivs wiederkehrt. »Menschlich« ist ein Volk nicht dann, wenn es alle Rassen duldet, wenn es Fremden die politische und geistige Herrschaft über sich zugesteht, sondern menschlich ist es dann, wenn es sich mit aller seiner Kraft bemüht, sich selber in menschlich große Form zu bringen.«<sup>570</sup> Die Funktionalisierung des Individuums zum Körperbestandteil hat indessen in einem »Erziehungssystem, das mit dem Leibe beginnt«, »beim Leiblichen beginnend« stattzufinden.<sup>571</sup> Und als ›Mutter‹ gebiert der Volkskörper den ›Einzelnen‹ – hier zu seinem Führer –, um dann mit ihm ›eins‹ zu werden.<sup>572</sup> Dass Beknechons Mut-em-enet schließlich befiehlt, Josephs Körper zu unterwerfen, entspricht dem genauso wie ihre Hoffnung, sich über den Besitz seiner »warme[n] Leiche«<sup>573</sup> sekundär Josephs Gefühl und Geist anzueignen. Auf der Folie von Bachofens Kulturstufenmodell ist diese Aneignung zugleich hier bei Baeumler wie dort im Roman als eine Vereinigung von Mutter und Sohn imaginiert.

### Fraktale Ver-Führerin?

War bislang von Mut-em-enets Ausgestaltung zum trieb- und letztlich fremdgesteuerten Volkskörper die Rede, so deckt das nur das eine Komplement des faschistischen Führerprinzips ab, die verführte Masse. Wo bleibt aber der aktive Part? Bleibt die Stelle des männlichen Führerindividuums vakant, des Kopfs, dessen ein Volkskörper bedarf? Denn Beknechons oder allenfalls Petepre oder gar Dudû, sie alle erfüllen als Figuren, mehr oder minder erfolgreich und mit unterschiedlichem Ironisierungsgrad, zwar die männliche Aufgabe der intellektuellen Leitung einer Frauenfigur. Sie sind aber nicht das Komplement zu Mut-em-enets vettelhaftem Volkskörper. Das »Männliche[]«, das im Kapitel der *Damengesellschaft* unversehens singulär in die Mitte amorph aufgesummter Weiblichkeit tritt, ist niemand anders als Joseph selbst. Wenn auch ein Ausbund narzisstischen Selbstdünkels, ist der tugendhafte und keusche Joseph jedoch beim bösesten Willen kein Volksverführer oder Scharlatan »mit kleinem, schwarz gewichstem Schnurrbärtchen« etwa vom Schlag eines Cavaliere Cipolla.<sup>574</sup> Desgleichen agiert er hier nicht als Subjekt, sondern wandelt passiv-schön wie ehemals im *Marmorbild* Florio mitten in die

570 Baeumler: Antrittsvorlesung in Berlin, S. 135.

571 Ebd., S. 136, 128.

572 Vgl. ebd., S. 128, 134.

573 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1277.

574 Mann: Mario und der Zauberer, S. 674.

Festivität, wo er zum Objekt der Begierde der versammelten Frauenrunde wird.

Die offengebliebene Frage brauchte man so explizit nicht einmal zu stellen, um am Schluss der Episode auf Mut-em-enets Anklagerede an die »Ägypter!« aufmerksam zu werden. Denn diese ist kaum missverständlich zur aggressiven politischen Propanda stilisiert. Als »Ägyptische Brüder!« adressiert Mut-em-enet die Untergebenen, um sich unter hetäristischer Vermischung oder Auflösung der familialen Strukturen sogleich als die »Herrin und Mutter« dieser Brüder und »Kinder Keme's« zu identifizieren.<sup>575</sup> Die Erzählstimme selbst hebt solcherlei aus dem rein geschichtsphilosophischen Zusammenhang Bachofens, indem sie Mut-em-enets rhetorisches Manöver mit an der politischen Gegenwart ihres Autors geschultem Scharfblick beobachtet und kommentiert: »(Brüder auf einmal! Es ging ihnen durch und durch, sie genossen es sehr.)«, notiert die Erzählstimme in Klammern die Reaktion der plötzlich zum überlegenen Volk erhobenen Leute.<sup>576</sup> Solche »Demagogie« sieht sie sich, so viel sie auch »sonst für Mut-em-inets Sache und Sage getan« haben will, zu verurteilen »gezwungen«.<sup>577</sup> Die Textstelle baut die Kritik an der pseudogenealogischen Vereinheitlichung der multiethnischen »Ägypter« noch weiter aus; ebenso an der virtuellen Nivellierung von Standesunterschieden, welche den angesprochenen »gewöhnliche[n] Leute[n]« de facto weder eine gemeinsame Lebensrealität mit der herrschenden Klasse noch eine staatspolitische Einflussnahme überhaupt erlauben.<sup>578</sup> Mitzulesen ist hier zweifellos Ortega y Gasset's *Der Aufstand der Massen*, besonders Kapitel XIV, *Wer herrscht in der Welt?*, wo ein übers andere Mal betont ist, der Staat sei weder als Bluts- oder Sprachgemeinschaft noch territorial zu bestimmen.<sup>579</sup> Kaum zufällig verwendet die kritische Erzählstimme hier die relativ neue Alternativschreibweise von Mut-em-enets Namen, die im Text wie gesehen erst im Zug ihrer Umstilisierung zur Faschismus-Allegorie auftaucht (2.2.3).

Versteht man mit der Hetzrede gegen den dahergelaufenen Hebräer, der empörenderweise den »Landeskindern als Meier gesetzt« sei,<sup>580</sup> zugleich die antisemitischen Ressentiments der an den Folgen der Weltwirt-

575 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1315 f.

576 Ebd., S. 1315.

577 Ebd.; Hv. n. i. O.

578 Ebd.

579 Ortega y Gasset: *Der Aufstand der Massen*, S. 136–205.

580 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1316.

schaftskrise leidenden deutschen Bevölkerung angesprochen, so ist auch der politisch aufgeladene Begriff der Demagogie durchaus angebracht. Unverhohlen genug spielt die Textstelle jedenfalls auf die Verfolgung der deutschen Jüd:innen an, dass die Analogie in der Rezeption des Romans offenbar ohne Weiteres erkannt wurde. Dort konnten jüdische Rezensenten die »Fremdheit Ägyptens« als »Spiegel der Situation der Juden inmitten eines sich immer mehr zur Fremde verzerrenden Deutschland« verstehen.<sup>581</sup>

Bei aller hier besonders offenkundigen Zeitaktualität ist ausgerechnet diese Szene in Manns Quellenliteratur so verbindlich vorgegeben wie kaum eine andere, in der prominentesten der Vorlagen für den Romanplot, dem *Alten Testament* selbst. Zwar beobachtet Franka Marquardt, dass die jüdisch-alttestamentarische Vorlage im Roman gerade nicht der »Etablierung einer besonders engen Verbindung zwischen Urtext und Nacherzählung« dient und die »expliziten Reflexionen auf den biblischen ›Erstbericht‹ im dritten und vierten Band vorwiegend die Unmöglichkeit zum Ausdruck [bringen], der ›Urkunde‹ die Treue zu halten.«<sup>582</sup> Das gilt so für die bislang betrachtete Ausgestaltung der Mut-em-enet-Episode bis zu Mut-em-enets Hetze gegen Joseph. Zumindest in puncto Quellenbezug bildet diese aber eine Ausnahme.

In Manns vierbändiger Lutherbibel sind in der Rede von Potiphars Frau gleich beide Charakterisierungen Josephs als der »ebräische[] Mann« und der »ebräische Knecht« unterstrichen.<sup>583</sup> Dass Mut-em-enet in ihrer Rede Josephs »ibrische« Herkunft mehrfach betont, hat hier eine genaue Grundlage,<sup>584</sup> und die sensibilisierte Rezeption kann durchaus schon im Bibeltext die Anrufung eines einheimisch-ägyptischen Volksempfindens mitlesen. Im Romantext ist diese in den Appell der Frau an das Selbstgefühl der Masse übersetzt, mit dem sie »das Schnauben [d]es Gemeinschaftsstolzes gegen einen, den es zu vernichten galt«, wecken will.<sup>585</sup>

581 Borchmeyer: »The Modern Divine Comedy«, S. 32; Borchmeyer führt Rezensionen von Julius Bab und Hermann Sinsheimer an.

582 Marquardt: »Mondgrammatik« und »Schönes Gespräch«, S. 97–99.

583 Die heiligen Schriften des Alten und Neuen Bundes, deutsch von Martin Luther. Bd. I, [o. J.], TMA-Signatur: 21:1, S. 70.

584 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1315–1317. Eckhard Heftrich liest hier dagegen vor allem die »Anklageworte« Kundrys aus Wagners *Parsifal* und »Marc Antons Leichenrede aus Shakespeares Julius Caesar« mit (Heftrich: Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud, S. 60).

585 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1315.

Mut-em-enets Rede ist innerhalb des Romans also insofern besonders zu gewichten, als sie die zentrale Szene ist, die detailliert der biblischen Überlieferung entstammt. In der kurzen Passage, die Josephs Aufenthalt an Potiphars Hof im *Alten Testament* ausfüllt, ist sie vergleichsweise ausführlich geschildert und bildet schon rein quantitativ den Schwerpunkt. Von der Einbettung dieser Szene in die dem Lesepublikum bereits vertraute Überlieferung hängt daher die Glaubwürdigkeit einer Erzählstimme ab, deren erklärte Absicht es trotz aller Abweichung ist, eine längst anderweitig belegte Geschichte wirklichkeitsgetreu (oder erstmals richtiggestellt)<sup>586</sup> wiederzugeben. Entsprechend vorlagennah ist die Bibelstelle verarbeitet.

Bemerkenswerterweise durchbricht nun ausgerechnet diese zentrale Textstelle Mut-em-enets Allegorisierung zum Volkskörper insofern, als die Frauenfigur für die Dauer einer Ansprache als dessen massentheoretisches Komplement auftritt.<sup>587</sup> Sie besetzt hier die Rolle des Individuums, das, aus der Masse geboren, dieser autoritär vorsteht, und weicht damit von meiner Lesart als ›verführtes und entstelltes Deutschland‹ genauso signifikant ab wie von ihrer weiblichen Stereotypisierung. Die weiter oben gestellte Frage nach Mut-em-enets kryptofaschistischen Qualitäten beantwortet die Hetzrede damit situativ auch zum männlichen Teil. Denn systematisch geht mit dieser Re-Individualisierung auch ein Re-Gendering einher, das allerdings im Roman längst mitangelegt ist. Ursprünglich ja noch gemäß der intim-geschlechtlichen Variante des ›Heimsuchungs‹-Narrativs (Variante 3) als Identifikationsfigur konzipiert, steht seit ihrem Rollenwechsel mit ›Friedemann‹ Mut-em-enet Joseph auch als aktive und ›sozusagen bärtige[] Liebesunternehmerin‹<sup>588</sup> gegenüber (3.1.2). Ihre Bärtigkeit gewinnt hier über die Bachofen'sche Lesart der Venus barbata<sup>589</sup> hinaus also noch die Konnotation des Ver-Führers, der ein Bärtchen schon in der Gestalt Cipollas in *Mario und der Zauberer* trug.<sup>590</sup>

586 Vgl. Marquardt: »Mondgrammatik« und »Schönes Gespräch«, S. 90 f.

587 Zum Verhältnis von Führer und Masse bei Freud und Le Bon, zum Gendering und auch zur führerlosen Masse vgl. Widdig: Männerbünde und Massen, S. 13–26, 114–123.

588 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1200; vgl. 1213.

589 Zu den bärtigen Frauenfiguren in Bachofens Kontext vgl. Elsaghe: Krankheit und Matriarchat, S. 297; Reidy: Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk, S. 251.

590 Wäre eine dahingehende Lesart 1930 in *Mario und der Zauberer* noch verfrüht, so galt Adolf Hitlers Bärtchen aber 1936 über gezielte Bilderkampagnen längst als Markenzeichen (vgl. Friedrich Tietjen: Hitlers Bart und seine

Nun aber ist es das »Weib[]«, die »Herrin, die weiß auf den Stufen« steht, als sei sie nach faschistischen Propagandabildern inszeniert: »Sie streckte den Arm aus gegen ihn, und in des Armes Verlängerung liefen Männer mit ebenfalls ausgestreckten Armen gegen ihn hin.«<sup>591</sup>

Im Kern enthalten ist das bereits in Heinrich Manns früherer Abrechnung mit Hitler. 1933 erscheint von ihm eine Essaysammlung über *Deutsche Zeitgeschichte*, auf die Thomas zwar mit formaler Kritik, aber »erschüttert« reagiert.<sup>592</sup> Ein darin enthaltener Aufsatz formuliert unter dem Titel *Der große Mann* die verfehlte »Künstlernatur« Hitlers geradewegs als die einer »Strassenvenus« und nimmt so im Kern beides, Mut-em-enets Auftritt als Ver-Führerin und ihre Transformation von der Anadyomene zur Liebesvettel, deutlich vorweg.<sup>593</sup>

Massen aber verführt man durch das Geschlecht. [...] Gleich der Strassenvenus bekam er seine ganze Schönheit erst am Rande des Mordes und mit Schaum vor dem Mund [...]: dann erscheint das nackte Urwesen, die Venus entsteigt ihrer Schlammflut und stellt sich schamlos aus mitsamt ihren Schäden, die offenbar den Trieb der Menge noch mehr aufpeitschen. Man sieht eine böartige Frau und sieht, warum sie geliebt wird.<sup>594</sup>

Mut-em-enets Auftritt als Führerfigur lässt sich in meine Interpretation also auf zwei Arten sinnvoll einlesen. Zum einen ist sie mit der Anklage rede lediglich ausnahms halber als Führerfigur und damit als die männliche Komponente, quasi als Kopf einer kollektiven Körperschaft inszeniert. Gerade die Abweichung vom anderweitig gültigen Muster bekräftigt hier womöglich dessen prinzipielle Gültigkeit, die Ausnahme bestätigt die Regel. Dafür spräche jedenfalls der Imperativ der Vorlagentreue, der sich aus der Prominenz der nacherzählten Bibelstelle ergibt und Mut-em-enets aktiv-demagogische Lesart schon in der Quelle vorschreibt. Was sich hier zeigt, ist mit dem Legitimationsgestus der eigenen Erzählung auch eine splitterpoetologische Stoffaufnahme aus der Bibliothek in den Text, wie sie in Kapitel 1.2 beschrieben ist. Die Verpflichtung gegenüber der ansonsten wenig spezifischen Vorlage fehlt in den übrigen Szenen, die

Körper, in: Mit Haut und Haar. Frisieren, Rasieren, Verschönern, hg. von Susanne Breuss, 2018, S. 389–397).

591 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1314.

592 Eintrag vom 17. November 1933, Mann: Tagebücher 1933–1934, S. 249.

593 Heinrich Mann: Der große Mann, in: Der Hass. Deutsche Zeitgeschichte, 1933, S. 79–103, hier S. 83, 88.

594 Ebd., S. 88.

der Überlieferung wie erwähnt im Verlauf des Romantexts immer freier hinzugedichtet sind, und die Mut-em-enet umso stärker zur weiblichen Allgemeinheit stereotypisieren dürfen. Die alttestamentarische Vorlage kann hier mit althergebrachten Textkomponenten und dann neu interpretierten Mustern aus Manns eigenen Texten, namentlich dem ›Gerda-Komplex und der ›Heimsuchung‹, angereichert und überblendet werden.

Zum anderen entspricht Mut-em-enets Auftritt einer fraktalen Struktur, die in Manns Texten durchgängig zu beobachten ist: Polare und komplementäre Gegensätze sind im Wechsel von der Erzähl- auf die Figuren- auf die Einzelmotivebene immer wieder als Ganzes abgebildet; das heißt, im Ganzen wie in den Bruchstücken sind stets beide Pole enthalten. Wie das aussehen kann, sei an einem von vielen möglichen Beispielen verdeutlicht: Mut-em-enet ist auf der Ebene der Erzählung Josephs ›apol-linischer‹ Vernunft und Bachofen'scher Vaterrechtlichkeit als Vertreterin des ›Dionysisch‹-Geschlechtlichen und des Hetärismus gegenübergestellt. Als Figuren tragen aber dennoch sowohl der eine wie die andere beide dieser Anteile in sich. Das kommt in ihrer gemeinsamen Mondassoziation, vor allem jedoch in ihrer Figurenpsychologie zum Ausdruck. Auf der Ebene von Motiven zeigt es sich zum Beispiel in Mut-em-enets Physiognomie, dem Widerstreit ihrer gestrengen Augen mit der Sinnlichkeit ihres Schlängelmunds.<sup>595</sup> Im Fall von Mut-em-enets Hetzrede bedeutet eine solche Fraktalisierung, dass die Figur eben durchaus zugleich grundlegend als Allegorie des Volkskörpers und punktuell auch als komplementäres Führerindividuum oder beides zugleich entschlüsselt werden darf. Sie ist, genau wie Joseph, in einem Mann'schen Sinn zweigeschlechtlich: als bärtige Verführerin mit ausgestrecktem Arm und als die ›pranken-hebende Löwin Deutschland (3.3.1).

Zwar ließen sich bereits im Frühwerk politische Konflikte über Geschlechterkonstellationen allegorisieren: Elsaghe zeigt, dass in *Der kleine Herr Friedemann* Gerda von Rinnlingen das neugegründete Deutsche Kaiserreich verkörpern kann, das den älteren Bürger und Vertreter einer durch die Reichsgründung nun politisch und ökonomisch marginalisierten Hansestadt in Bedrängnis bringt;<sup>596</sup> Galvan entziffert Fiore in *Fio-*

595 Das ist auch sehr spät in ihrer Entwicklung, in der *Damengesellschaft*, noch mitzulesen: »Mit ihrer Leidensmiene, dieser Maske aus Finsternis und Geschlängel, blickte sie auf das angerichtete Unheil, das still sich entwickelnde Blutbad« (Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1266).

596 Elsaghe: Die kleinen Herren Friedemänner, S. 175; ders.: Konzeptionen von Männlichkeit, S. 79–82.

*renza* als Allegorie der verkommenen Stadt.<sup>597</sup> Doch geht es so gelesen in diesen frühen Texten, entsprechend aus der Perspektive von so oder anders ›heimgesuchten‹ männlichen Figuren, noch um politische oder gesellschaftliche Bedrohungen von außen. Parallel dazu zeigen diese frühen Erzähltexte eine andere Form der Bearbeitung individueller innerer Versagensängste, sobald man sie nebeneinanderhält: In Varianten sind, wie anhand von *Der Wille zum Glück* und *Der Bajazzo* zusammen mit *Luischen*, *Die Hungernden* und *Tristan*, *Wälsungenblut* und *Königliche Hoheit* deutlich wurde (2.2.3), eine Problemstellung einmal ins Positive, vielleicht Tragische, zumindest aber in ehrenvoller Weise, und einmal ins Negative, womöglich Grotteske ausgeführt. Übereinandergeschoben ergeben die beiden Muster aus dem Frühwerk jetzt ein neues: Josephs und Mutemets Schicksale verwirklichen, aus der Auflage zur geweihten Keuschheit als gemeinsamer Anfangsbedingung, zwei denkbar verschiedene Möglichkeiten (3.1.2). Und wo zuvor ein ›heimgesuchtes‹ männliches Individuum die Nation verkörperte oder vielmehr die Nation als männliches Individuum imaginiert war, ergeben sich daraus zwei Personifikationen. Der Text von *Joseph in Ägypten* verinnerlicht den Konflikt, in den die deutsche Selbstidentifikation in der Zeit des Faschismus gerät, indem er die eigene deutsche Nation und die deutsche Kultur in die polaren, komplementären Gegensätze von weiblich und männlich, von Allegorie und Repräsentant aufsplittet.<sup>598</sup>

Zu beobachten ist das an der Rezyklierung von Textmotiven, die in den Pygmalion-Erzählungen der Romantik schon illustrieren, wie sich ein ehemals quasi externer Sexualtrieb ins Innere der (männlichen) Psyche verschiebt und als (weibliche) Projektionsfigur wiederkehrt (2.2.4). Das Prinzip bleibt auf allen Ebenen dasselbe, sowohl zwischen den Figuren als auch innerhalb einzelner Charaktere: War Frau von Rinnlingen früher in *Der kleine Herr Friedemann* als ein von außen einbrechendes ›fremdes‹ Deutsches Reich lesbar, so kann jetzt in *Joseph in Ägypten* neu die ›heimgesuchte Heimsucherin‹ die *ganze* Entartungsversion des ›Deutschen‹ ausfigurieren.

597 Galvan: *Femme fatale und Allegorie*, S. 186 f.

598 Repräsentant im Sinn der Texte aus der Zeit des Ersten Weltkriegs; zu Thomas Manns eigenem anhaltendem Status als »unumstrittene[r] Repräsentant deutscher Kultur« und dem frühen Repräsentanzverständnis vgl. Hans Wißkirchen: *Sein und Meinen. Zur stabilisierenden Funktion eines Gegensatzpaares in den Jahren 1922 und 1933*, in: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, 2009, S. 299–315, hier S. 301 f.

Dass »die Dichotomie männlich-weiblich wie kaum eine andere Polaritätsstruktur in der Lage ist, die Welt in zwei Lager zu teilen«, hat Bernd Widdig in seiner Analyse von Manns Rede *Von deutscher Republik* festgestellt.<sup>599</sup> Genauso dient sie hier aber einer Vereinigung dieser beiden Lager. Das folgt demselben Prinzip, das Hausen mit der »Polarisierung der Geschlechtscharaktere« als Reaktion auf sich wandelnde wirtschaftliche und gesellschaftliche Verhältnisse im 19. Jahrhundert beschreibt: Wie die Imagination ›natürlicher‹ Geschlechtseigenschaften der »Aufspaltung und zugleich Harmonisierung«<sup>600</sup> von privater und öffentlicher Sozial- und Wirtschaftssphäre diene, geht es auch hier um die Reintegration eines nun notwendig Aufzuspaltenden in die Idee des humanistischen ›Ganzen‹. So fügen sich auf oberster Ebene in *Joseph in Ägypten* ein männlich-individueller Anteil und ein weiblich-kollektiver Anteil zu einer gesamthaften Idee des Deutschen.

599 Widdig: Männerbünde und Massen, S. 72.

600 Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«, S. 27.

## 4 Anschlüsse und Perspektiven

### 4.1 Der Dichter als Individuum

#### 4.1.1 Joseph der Erzieher

Mit Schiller und Goethe vereinnahmt die Vertretung der NSDAP dieselben ›großen Männer‹ für ihr faschistisches Projekt, die in der Zeit des Ersten Weltkriegs noch Manns eigene Essayistik zu Repräsentanten Deutschlands stilisiert hat und die natürlich schon im 19. Jahrhundert für *die* deutsche Dichtkunst stehen. Längst musste das die Frage aufwerfen, wie Manns Texte die früher geformte Idee des Deutschen gegen die aktuellen politischen Entwicklungen der Nation abgrenzen – oder ob sie die deutsche Volksseele, die früher anstandslos den individualistischen Leistungsethiker in seinem inneren Ringen repräsentieren konnte, an den Faschismus verlorengaben und nur den Einzelnen aussparen.

Als im November 1935 Goebbels in Weimar die Gräber der beiden Dichter bekränzt, hat sich im Romantext von *Joseph in Ägypten* ein narratives Muster bereits herangebildet. Ende Februar 1934, um daran noch einmal zu erinnern, notiert Mann in seinem Tagebuch die Platen-Verse zum »Motiv der Zwiegeschlechtigkeit«, worauf wenige Tage später mit dem März der »Monat der Heimsuchung« anbricht (3.2.3); der ›Heimsuchung‹ in allen Varianten des Narrativs. Gemeint sind Manns und Josephs Vertreibung aus der Heimat sowie ihre ›Erwählung‹ zu Höherem (Variante 1), die politische ›Heimsuchung‹ Deutschlands mit der nationalsozialistischen Machtübernahme (Variante 2), und letztlich auch Mutem-enets geschlechtlicher ›Einbruch der Leidenschaft‹ (Variante 3).

Im darauf folgenden April 1934 schreibt Mann einen »Glückwunsch« für Max Brod, der zu dessen 50. Geburtstag im Mai publiziert werden soll.<sup>1</sup> Der kurze Text bezieht sich auf ein Konzept der »Unterscheidung zwischen ›edlem und unedlem Unglück‹«, mit dem Brod »etwas Gutes und Großes zur Diskussion des humanen Problems beigetragen« habe.<sup>2</sup> Die Unterscheidung stammt aus Brods eingangs zitierten zwei Bänden über *Heidentum Christentum Judentum* (1922), die Mann schon in dem Brief von 1930 an Brod als Inspirationsquelle für seinen *Joseph*-Roman

1 Eintrag vom 25. April 1934, Mann: Tagebücher 1933–1934, S. 398.

2 Thomas Mann: Festgruß, in: Dichter Denker Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag, hg. von Felix Weltsch, 1934, TMA-Signatur: 30134, S. 8.

erwähnt, in der er »oft blättere«. <sup>3</sup> Brod postuliert darin im Nachgang des Ersten Weltkriegs zwei moralische Sphären, eine gesellschaftliche des politischen Handelns und eine individuelle der »Leidenschaft«. <sup>4</sup> Gekennzeichnet sind sie von abwendbarem ›unedlem Unglück‹, gegen das es politisch aktiv zu sein gelte, und von ›edlem Unglück‹, das dem Individuum die »Grenzen zwischen Unglück und erhabenster Lust verschwimmen« lasse. <sup>5</sup> – Johannes Friedemanns Schmerzgenuss war, mit Brod gesprochen, »Unglück in Reinheit«. <sup>6</sup>

»[R]atlose Heimgesuchtheit« hat im Tagebuch Mut-em-enets »Passion« schon Anfang Mai 1934 zum ersten Mal geheißen, die zu diesem Zeitpunkt noch als eine edle individuelle Leidenschaft fernab aller Politik konzipiert war (3.2.3). Die ›Heimsuchung‹ der hier noch halb und halb als ›Autormaske‹ angelegten Figur wird in der Folge aber zur Schablone für die Entwicklung der deutschen Nation und verliert genau damit die ›männliche‹ Individualität und Identität. »Motor des unedlen Unglücks«, kann man nämlich bei Brod nachlesen, ist in Abgrenzung vom edlen Unglück »kein Plus an Leidenschaft, sondern ein Minus an Voraussicht und Klugheit«. <sup>7</sup> – Manns alte Ehrenberg-Notizen rücken wieder ins Abseits, und der weitere Textverlauf gestaltet Mut-em-enets anfängliche Androgynie nach dem misogynen Stereotypenkatalog um, den Schopenhauers *Ueber die Weiber* so exemplarisch bereitstellt.

Manns Beschäftigung mit Schopenhauer in der Entstehungszeit der Kapitel von Mut-em-enets ›Heimsuchung‹ schlägt sich, bereits erwähnt, außerhalb des Romans im Vortragstext *Freud und die Zukunft* nieder, den Mann im Frühjahr 1936 verfasst. Zu lesen ist der Freud gewidmete Text gleichzeitig als Reverenz vor Schopenhauer, der darin ohne Ironie mit den maskulinen Attributen ausgestattet erscheint, die Petreprê sich im Gattengespräch anzueignen versucht (3.3.1). Als »wirklich auf sich gestellte[r] Geist« tritt er auf, als »Mann und Ritter mit erzenem Blick«, als Stifter und Vaterfigur eines Jahrhunderts, schließlich als »Künstler des Gedankens« und »europäischer Schriftsteller«. <sup>8</sup> Die Stilisierung seiner Person zur

3 Brief vom 1. September 1930 an Max Brod, Mann: Briefe III, S. 484. Zu Brods Einfluss auf Mann vgl. auch Kilcher: Bücher aus Büchern, S. 285–291.

4 Brod: Heidentum Christentum Judentum, S. 34: »Motor des edlen Unglücks ist die Leidenschaft. Deshalb ist die Sexualität das zentrale Gebiet, der Mittelpunkt des edlen Unglücks.«

5 Ebd., S. 28–35.

6 Ebd., S. 33.

7 Ebd., S. 35.

8 Mann: Freud und die Zukunft, S. 480–486.

Identifikationsfigur nach dem Vorbild des ›großen Mannes‹ ist hier symptomatisch für die gegenderte Konzeptualisierung von Allgemeinheit und Individualität, die *Ueber die Weiber* selbst schon mitverantwortet.

Über die Größe und Deutschheit Schopenhauers gibt ein Text Auskunft, den das Tagebuch am 24. März 1936 als »einen guten Aufsatz von Zimmer über Schopenhauer, geschrieben für das Sammelwerk ›Die großen Deutschen‹«, verzeichnet.<sup>9</sup> Der Sonderdruck von Heinrich Zimmers Aufsatz ist in der Nachlassbibliothek erhalten, Thomas Mann »in herzlicher Verehrung« gewidmet.<sup>10</sup> Für eine Auslese des bereits Eigenen, wie sie die Stiftspuren in Manns Nachlassbüchern als einen der auktorialen Lesemodi bezeugen (I.I.3), sind in Zimmers Text weder Spitzfindigkeit noch Bleistift nötig: Die biographische Einleitung, erst ab der zweiten Drucktextseite mit Lesespuren versehen, liest sich wie eine (vereinzelt etwas anachronistische) Kompilation aus den Selbststilisierungen Manns. Der Wiedererkennungswert liegt insofern besonders hoch, als Schopenhauers Person in *Tobias Mindernickel* (1898) schon früh und – so trifft es sich – zur Gestaltung einer künstlerisch-philosophischen ›Hundeexistenz‹ dienen konnte.<sup>11</sup> Als »Weltbürger« steht er bei Zimmer weiter da, den ein schicksalsvoller Zufall »in deutschen Boden pflanzte«, »gezeichnet und heimatlos, liebeleer und ungeliebt, unzeitgemäß und zeitlos, am Dasein leidend und vom Willen zum Dasein besessen«, die »Schlüssel der Geheimnisse« in einsamen Händen, sein »höheres Wissen« mit »Abseitsstehen« bezahlend.<sup>12</sup> Seiner Mutter gelte die Abrechnung *Ueber die Weiber*, doch von »ihr kam ihm die zähe Lebenskraft, von des Vaters Seite her die tiefen Schatten.«<sup>13</sup> – Kaum deutlicher könnte Manns frühes Werk hier anklingen. – »Die ältere Generation trug hinreichend Zeichen des Verfalls, aber ihre Erbmasse in Zersetzung trieb die Wunderblüte der Genialität, die absterbende Familie brachte den Unsterblichen hervor.«<sup>14</sup> Vor allem aber, im ersten Absatz schon, wird Schopenhauer zum Para-

9 Eintrag vom 24. März 1936, Mann: Tagebücher 1935–1936, S. 280.

10 Heinrich Zimmer: Arthur Schopenhauer. 1788–1860 [Sonderdruck], in: Die Großen Deutschen. Neue Deutsche Biographie. Bd. 3, hg. von Willy Andreas und Wilhelm von Scholz, 1936, TMA-Signatur: 4314, S. 236–251.

11 Jonathan Kassner: *Vita Canina*. Der Hund als Allegorie in Thomas Manns *Tobias Mindernickel*, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt, 2012, S. 53–64, hier S. 56.

12 Zimmer: Arthur Schopenhauer, S. 236.

13 Ebd., S. 237.

14 Ebd.

digma der »vereinzelt[en] Dichter und Denker«, die anstelle der Stammesältesten und Männerbünde der alten Kulturen »bei uns« mit »einweihende[m] Genius« die Erziehung der Jugend übernehmen.<sup>15</sup>

Das alles, zusammen ins selbe Bild gefallen, bietet mithin mehrere Ansatzpunkte für eine Entschuldigung auch von Mut-em-enets ›Ausartung‹ (3.3.1). Zunächst wird in eins mit seiner untergründigen (und in der deutschen ›Romantik‹ tiefwurzelnden)<sup>16</sup> Politisierung Mut-em-enets Konflikt über den ›Heimsuchungs‹-Chiasmus (3.2.1) mit den Mitteln des altvertrauten individuellen ›Einbruchs der Leidenschaft‹ erzählt. Was an der Textoberfläche als Mut-em-enets intim-individuelles Ringen geschildert ist, spielt sich per Brods Definition schon grundsätzlich in der ›edlen‹ Sphäre ab. Es geschieht ihr explizit »von innen«, wofür ihr die Verantwortung auch von einer immer gestrenger tadelnden Erzählstimme nicht anzulasten ist.<sup>17</sup> Als Frau bedarf sie zudem der männlichen Führung; dass sie mit Beknechons und Dudû an die Falschen gerät, ist ihrer hohen Abkunft und ihrem alten Adel geschuldet, nicht ihrem eigenen ideologischen Fehlgang (3.3.1). Dass sie sich zur untersten Form der Selbsterniedrigung hinablässt und zur Hündin wird, liegt nicht an einem moralischen Mangel ihrerseits, im Gegenteil. Keusche Mondnonne ist sie, »trefflichster« unter den Leibern und überhaupt alles andere als eine liederliche Metze (3.3.2). – Wenn auch die Überlieferung hinterher genau solches von ihrem Charakter berichten wird, was freilich zu diesem Zeitpunkt weder intradiegetisch in der Geschichte ›der Frau‹ noch im extradiegetischen historischen Kontext für ›die Nation‹ schon feststeht. Im individuell und allegorisch doppelcodierten Jetzt der ›Geschichte‹ ist die eine wie die andere »ganz ohne Mitleid mit ihrer Würde und Sage«, aber »schwach und hilflos wie ein Kind«.<sup>18</sup> Der Verführung durch je den bössartigen Zwerg oder ›Bruder Hitler‹ (s. u.) sind damit beide preisgegeben.

15 Ebd., S. 236. Das Inhaltsverzeichnis des vierteiligen ›Sammelwerks‹, herausgegeben von Willy Andreas und Wilhelm von Scholz, spricht selbst schon Bände: Als ›Große Deutsche‹ – oder offenbar Deutschsprachige, wie es präziser heißen sollte, denn subsumiert ist unter anderen auch der Schweizer Gottfried Keller – sind mit Ausnahme von »Maria Theresia« und »Königin Luise« nur Männer, von ausschließlich Männern beschrieben.

16 Vgl. noch einmal Mann: Deutsche Hörer!, S. 1011.

17 Mann: Joseph und seine Brüder II, S. 1037.

18 Ebd., S. 1256. Dass die Geschichte ›sich selbst erzählt‹, also nicht von Menschen gestaltet ist, greift Kristiansen zufolge auf ein fatalistisches Denkmuster aus der Zeit der *Betrachtungen eines Unpolitischen* zurück, vgl. Børge Kristiansen: Geschichtsfatalist mit schlechtem Gewissen. Thomas Mann und der Nationalsozialismus, in: Thomas Mann Jahrbuch 3, 1990, S. 95–117, hier

So gesehen regrediert Mut-em-enet wieder zur kindlichen Weimarer Republik, deren Turbulenzen in *Unordnung und frühes Leid* mit Lorchens kleiner Verliebtheit zur Deckung gebracht sind (3.3.1). Ihr Fall ist mithin wie Lorchens, recht eigentlich sogar als *derselbe* Fall wie Lorchens einer der Verantwortungsvergessenheit ihrer Erziehungsberechtigten und -verantwortlichen: von »sträfliche[r] Lässigkeit« ihres impotenten Gatten sowie von Josephs eigenem »sträfliche[n] Larifari«. <sup>19</sup> Joseph lässt sich viel zu lange das sklavisches Begehren der edlen Frau schmeicheln, im eitlen Glauben, selbst Herr der Lage zu bleiben, während er sich ihren libidinösen Ansturm zur Probe seiner Tugend mache. <sup>20</sup> Der nach dem Muster der frühen Texte gestaltete ehemalige »Hundejunge« erliegt fast seiner inzwischen erwachsenen eigenen männlichen Potenz (»Stärke«<sup>21</sup>). Vor allem aber wird er schuldig, weil er statt deutlicher Erziehungsworte schöngeistige Weisheiten redet und Mut-em-enet auf dem Irrweg der »Ratlosigkeit« oder ausgesprochenen Schlechtberatenheit in ihr Verderben gehen lässt. Mitlesbar ist hier verklausuliert Manns eigener Konflikt in den ersten Exiljahren und sein anhaltendes Zögern, öffentlich gegen die deutsche Regierung Stellung zu nehmen. <sup>22</sup> In der extradiegetischen politischen Aktualität ist freilich weniger von der Sträflichkeit als von der Tragik kurz-sichtiger »Großmut« die Rede. <sup>23</sup>

S. 99. Im *Joseph*-Roman besteht allerdings Hoffnung, denn Mut-em-enet kann in Band IV zu ihrer hochzivilisierten Lebens- und auch Körperform wieder zurückfinden.

19 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 1091, 1248.

20 Er erinnert damit an Kardinal Giovanni in *Fiorenza*, der seine Tugend am Anblick der Prostituierten Penteseila (2.2.4) unter Beweis stellt.

21 Ebd., S. 1311. Wie Joseph sich im Lauf seiner Hofkarriere vom Hundejungen zum »Mittler« auch zusehends vermännlicht und vergeistigt, hat Julia Schöll dargelegt (Schöll: *Joseph im Exil*, S. 286–326).

22 Zu den Umständen von Manns Emigration und seines Schweigens gegen die Öffentlichkeit über die Vorgänge in Deutschland vgl. Kristiansen: *Geschichtsfatalist mit schlechtem Gewissen. Thomas Mann und der Nationalsozialismus*; auch die brieflichen Zeugnisse bei Hans Wysling: »... eine fast tödliche Bereitschaft«. Thomas Manns Entscheidung von 1936 im Spiegel seines Briefwechsels mit Erika Mann, in: *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur* 63.7/8, 1983, S. 615–631, hier S. 615. Zu »Goethe als Erzieher« hernach in *Lotte in Weimar* vgl. Nebrig: *Disziplinäre Dichtung*, S. 228–236.

23 Zur kontroversen Beurteilung von Manns Stellung zur »Schuldfrage« vgl. Pikulik: *Thomas Mann und der Faschismus*, S. 149–157, gegen Kristiansen: *Geschichtsfatalist mit schlechtem Gewissen. Thomas Mann und der Nationalsozialismus*.

Es ist eine tragische Einsicht, daß die Generosität des neunzehnten Jahrhunderts, dieser in ihrer Produktivität gewaltigen Epoche, [...] daß, sage ich, die ungeheuere Gutwilligkeit dieses Jahrhunderts *schuld* ist an aller Ratlosigkeit unserer Gegenwart, daß diese Krise, die uns in Barbarei zurückzuschleudern droht, ihre Wurzeln in seiner kurzsichtigen Großmut hat.<sup>24</sup>

So weiß es der Text von *Achtung, Europa!*, jenem Vortrag, den Mann im März 1935 schreibt, aber nie persönlich hält, und der in deutscher Sprache erst im Frühjahr 1936 erscheint (3.2.3). »Was heute«, also im März 1935, »not täte, wäre ein militanter Humanismus, ein Humanismus, der seine Männlichkeit entdeckte«<sup>25</sup> – oder eben wie Joseph entstehungschronologisch im Sommer 1936 endlich das *Antlitz des Vaters*.

#### 4.1.2 Joseph und sein *Bruder Hitler*

Die Tendenz von Manns Texten, das Außenseitertum der Männerfiguren auf einer Achse zwischen körperlicher Beeinträchtigung, künstlerischem Mittelmaß, Hochstaplertum und Ausnahmebegabung abzutragen (2.2.1), verdient vor dem Hintergrund von Mut-em-enets Entwicklung erneute Aufmerksamkeit. Versagertum oder immerhin Versagensängste sind in den früheren Texten grundlegend thematisch und am jeweiligen Abweichungsgrad der Figuren von einer männlichen Idealphysis zu bemessen.<sup>26</sup> Doch bleibt es nicht bei der relativen Emaskulierung. Mehr noch liegt die körperliche Ekelhaftigkeit im Sinn von Menninghaus mit Weiblichkeits-, respektive die Vergeistigung mit Männlichkeitsmarkierungen parallel. So sind es Christian Jacobys physische Widerwärtigkeit und charakterliche Schwäche, die ihn zum Sonderling machen, ohne dass ihm ein spezielles Talent zukäme; sein Tod, im Seidenkleid auf der Festbühne, ist ein explizit feminisierter. Johannes Friedemann markiert sein Buckel ebenfalls körperlich, aber nicht als körperlich abstoßend; darf er doch immerhin als »beinahe schön« gelten, was mit seinem leidlichen musikalischen Talent und seinem Gespür für Kunst korrespondiert. Das, was Friedemann als die eigene Männlichkeit apostrophiert, wird aber auch an ihm fragwürdig. Paolo Hoffmann schließlich fehlt es am Herzen, nicht am Leibesäußeren. Er ist zwar von zarter Gestalt, doch gelingt es ihm mit

24 Mann: *Achtung, Europa!*, S. 777; Hv. i. O.

25 Ebd., S. 779.

26 Vgl. Elsaghe: *Die kleinen Herren Friedemänner*, S. 161.

der Körperspannung eines »Raubtiers«,<sup>27</sup> kraft seines ›Willens zum Glück‹ und seiner künstlerischen Begabung, immerhin bis zur Heirat der Geliebten die eigene Physis entgegen jeder Wahrscheinlichkeit zu überwinden; entsprechend außer Zweifel steht seine Männlichkeit. Die Sympathielenkung der Texte vollzieht die Bewegung insofern mit, als sie in den genannten Beispielen ein klares Dies- und Jenseits der Ekelschwelle kennt: Christian Jacoby ist von der Erzählstimme nicht als Identifikationsfigur präsentiert – gerade so wenig wie Mut-em-enet in ihrer Vettelgestalt noch etwas anderes als mitleidige Befremdung hervorruft. Gender wird auf diese Art schon in den frühen Texten fragwürdig; bei der männlichen Sexuierung der Figuren bleibt es aber noch.

Der Topos des Künstlers als – je nach Schattierung – Hochstapler, Verführer oder dann Scharlatan<sup>28</sup> gewinnt in der Zeit des Faschismus eine dunkle politische Komponente, die *Mario und der Zauberer* nicht nur textimmanent sehr deutlich illustriert. ›Zauberer‹ war bekanntlich auch Manns Spitzname in seiner Familie. Und mit *Mario und der Zauberer* ist spätestens 1930 klar, was Marc Andreoli und Andreas Bär feststellen: »Wenn von dem Verhältnis zwischen ›Masse‹ und ›Führer‹ bei Mann die Rede ist, dann im Zusammenhang mit der ihm eigenen ›Künstlerproblematik‹.«<sup>29</sup>

Die Pole, die nach Ablauf des dritten Jahrs von Mut-em-enets Heimsuchung »die Frau« und Joseph besetzen, liegen wieder auf der bekannten Achse, die sich von Idealphysis und Künstlertalent nach leiblicher Ekelhaftigkeit und Begabungsmangel erstreckt. Zwei Abweichungen davon sind jedoch signifikant. Indem die Figur am einen Pol nun nicht nur eine effeminiert männliche, sondern eine explizit weiblich sexuierte ist, durchmisst die Achse *noch* eine zusätzliche Dimension: jene zwischen Individualität und Allgemeinheit, die der Konflikt des ›Einbruchs der Leidenschaft‹ bei seiner Umschreibung zur ›Heimsuchung‹ einer Frau in den Chronologien von sowohl Diegese als auch Textgenese gewinnt. Die Entstellung ins körperlich Ekelhafte echot an Mut-em-enet zwar noch einmal eine physische Komponente Christian Jacobys.<sup>30</sup> Doch war bei

27 Mann: Der Wille zum Glück, S. 64.

28 Vgl. zur Übersicht Baier: Bürger/Künstler.

29 Andreoli, Bär: Faschismus und Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur – Thomas Manns Novelle »Mario und der Zauberer« im Kontext, S. 310.

30 Genau diese Komponente der Ekelhaftigkeit geht dessen Wiedergänger Petepre bei ansonsten sehr ähnlichem Portrait ab, was im Chiasmus der Frauen mit den Männerfiguren zu lesen ist (3.1.2).

aller Leibes-Masse auch Christian Jacobys tragischer ›Fall‹ noch derjenige eines Individuums.

Wenn sich im deutschen Faschismus das, was im Kontext des Ersten Weltkriegs die ›deutsche Volksseele‹ hieß und die herausragende Geistigkeit eines männlichen Individuums repäsentieren konnte, zur gemeinen Geschlechtlichkeit des *Volkskörpers* erniedrigt, so steht dafür allegorisch die Frauenfigur. Und wie die Nation potentiell beides sein kann, Mondnonne und Liebesvettel, sind entsprechend »schön und böse« auch die Söhne, die sie hervorbringt:<sup>31</sup> die Dichtergestalt Joseph – die »nach hinten«<sup>32</sup> und vorne offensteht für allerlei Identifikationsspiele (2.2) – und deren *Bruder Hitler*.

Der Essay dieses Titels entsteht erst im Jahresverlauf 1938, deutlich nach Abschluss von *Joseph in Ägypten* und erst fünf Jahre nach Heinrich Manns Formulierung von Hitlers »Künstlernatur«. Wohl ist die Ambivalenz von Künstler und Hochstapler oder Scharlatan in Thomas Manns Texten ein wie gesagt frühes Thema; auch lässt sich die unmittelbare Austauschbarkeit von »Künstlerthum[]« mit »Größe« im Vorstellungsräum der Mann-Brüder längst belegen.<sup>33</sup> Dem Künstler aber in einem Akt von düsterer Koketterie namentlich Adolf Hitler selbst zum Bruder zu schreiben, erfordert bei aller Neigung zur öffentlichen Selbstanklage eine Souveränität des Autors Thomas Mann und eine Zugriffigkeit im Umgang mit ›Größe‹, wie sie offenbar erst die Konsolidierung von Goethe-Nachfolge und ›Nationalschriftstellertum‹ gewährleistet: Darf *Joseph in Ägypten* im Sinn Harold Blooms als eine coverte Aneignung und Überwindung Goethes gelten (2.1), so ist die unmittelbar darauf folgende overte, *Lotte in Weimar*, 1938 zur Zeit von *Bruder Hitler* schon im letzten Drittel ihrer Entstehung.

Das Muster der Konflikt-Doppelung aus den frühen Erzähltexten greift auch hier (2.2.3): bezeichnenderweise thematisiert *Bruder Hitler* das mas-sentheoretische Komplement dessen, was sich in *Joseph in Ägypten* an einem weiblichen Kollektiv abspielt, wieder am männlichen Individuum – als Hitlers defizitäres Künstlertum und die »Verhunzung des großen Mannes«.<sup>34</sup> Wie »Name und Natur des Göttlichen« im Romankapitel *Die*

31 Mann: *Joseph und seine Brüder* II, S. 1210.

32 Mann: *Joseph und seine Brüder* I, S. 72.

33 Beispielsweise im Brief vom 17. Januar 1906 an Heinrich Mann, Mann: *Briefe* I, S. 344.

34 Mann: *Bruder Hitler*, S. 852.

*Hündin* »ins Scheusälige« eingegangen sind,<sup>35</sup> so geschieht es hier auch in männlicher Gestalt. »Was für ein Scheusal, dieser ›Führer!«, empört sich der Tagebuchschreiber im Frühjahr 1936.<sup>36</sup> Ein systematisches Distant Reading der Texte Thomas Manns kann nachweisen, dass die Vokabel der ›Verhunzung‹, bei Grimm das »zu einem hunde machen, auf den hund bringen, schlecht, verachtungswerth machen« also,<sup>37</sup> seit den 1930er-Jahren in den Essays, Vorträgen und Ansprachen gehäuft erscheint. Sie bietet den weit in die frühen Erzählungen zurückreichenden Anschluss an die Außenseiterfigur, die sich von der mächtigen Frau ›wie ein Hund‹ behandeln lassen muss. Jetzt aber spielt das »Motiv der Verhunzung und der Heruntergekommenheit«, so *Bruder Hitler*, »eine große Rolle im gegenwärtigen europäischen Leben«.<sup>38</sup>

Hitler, hier männlicher »Bruder« und als »echtes deutsches Phänomen« erkannt,<sup>39</sup> kommt zuvor schon im Tagebuch unmittelbar neben Goethe zu stehen: »Wird man diesem elenden *Individuum* Europa in die Hände geben? – Goethes Gedichte. –«<sup>40</sup> So notiert der Tagebuchschreiber am 7. Januar 1937; chronologisch mithin zwischen *Joseph in Ägypten* und *Bruder Hitler*, während der Arbeit an *Lotte in Weimar*. Als Erscheinung in Manns Texten hat sich der Faschismus inzwischen ja selbst in zwei polare Komplemente geteilt und fraktalisiert; einen, und wenn auch noch so verhunzten, ›großen‹ Ver-Führer einerseits und einen willenlos und mit aller geschlechtlichen Unterwürfigkeit »in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham« ihm zu Füßen liegenden, zugleich aber eben verführten Volkskörper andererseits<sup>41</sup> – in dessen Namen Joseph Goebbels zuvor noch Schiller und Goethe gehuldigt hatte (3.2.3). ›Deutschtum‹ ist nun in allen Spielarten doppelt, weiblich-kollektiv und männlich-individuell, codiert.

35 Mann: *Joseph und seine Brüder II*, S. 1278.

36 Eintrag vom 17. Mai 1936, Mann: *Tagebücher 1935–1936*, S. 303.

37 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, <http://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=Vo1923>, 26. November 2023, s. v. ›verhunzen‹, ›verhunzung‹.

38 Mann: *Bruder Hitler*, S. 847.

39 Eintrag vom 19. Oktober 1937, Mann: *Tagebücher 1937–1939*, S. 119.

40 Eintrag vom 7. Januar 1937, ebd., S. 6; Hv. n. i. O.

41 Mann: *Bruder Hitler*, S. 848: Thema ist der »Drang« des Verführers »zur Überwältigung, Unterwerfung, der Traum, eine in Angst, Liebe, Bewunderung, Scham vergehende Welt zu den Füßen des einst Verschmähten zu sehen ...«.

## 4.2 Dreifache Perspektive

Statt eine weitere Synthese zu geben,<sup>42</sup> möchte ich die Schlussbemerkung den Perspektiven widmen, die sich aus meiner Studie öffnen: 1. auf der Ebene des Gesamttexts und dessen Interpretation; 2. auf die Autor:innenbibliothek und ihre Lesespuren; und 3. darüber hinaus in die Text- und Diskurspoetologie.

1. Das Kontextstudium bringt in Manns Texten ein Muster von Gendering zum Vorschein, das in einer polaren Anlage dieser Texte gründet. Gleichgültig, wie kleinteilig sie sich zerlegen lässt: Von den Fragmenten einer polarisierten Entität ist jedes einzelne selbst genuin zweipolig. Ein ganzer Text, seine Figuren, seine einzelnen Motive können auf diese Weise immer beides enthalten und zugleich in der Gesamtheit die Polarisierung abbilden. Sind in *Joseph in Ägypten* anfänglich Joseph und Mutem-enet beide androgyn gestaltet, so wird Joseph zum ›Mann‹, wie Mutem-enet zur ›Frau‹ wird. Zusammen bewirken die sie umgebenden Motivkomplexe eine Struktur im Text, die genauso polar angelegt und von den Achsen Aktivität–Passivität, Geist–Körper und Individualität–Kollektivität getragen ist.

Unterschiedliche Binärwerte mögen in der zeitlichen Entwicklung des Gesamttexts, wie gesehen sogar in den Stadien der Entstehung einzelner Texte, je nach politischer Aktualität mal hier- oder dorthin zusammenfallen. Dass so die gegenderten Zuschreibungen als instabil sichtbar werden, bietet zwar Anlass zu vielfältigen Queerings, doch ermöglicht es gerade diese Beweglichkeit innerhalb eines polar und damit zwangsläufig heteronorm funktionierenden Systems, den jeweiligen ›anderen‹ Pol regelmäßig auf der weiblichen Seite zu verorten – auch wenn im Lauf der Entwicklung wechselt, was genau denn mit dem Stempel der Weiblichkeit versehen sein soll; Körper oder Intellekt, Geist oder Dämonie, Natur oder Kultur, Kultur oder Zivilisation, völkisches Deutschtum oder deutsches Weltbürgertum, Demokratie oder Herrschaft des Individuums usw. Dass das immer zugleich einer Distanzierung *und* einer Integration der Negativseite gleichkommt, liegt einesteils, wie gesehen, an der fraktalen

42 Synthesen der Studie kommen schon vorangestellt zur Sprache; insbesondere für Thomas Manns Texte spezifische poetologische Einsichten sowie mein Blick auf die Autor:innenbibliothek als Gegenstand sind im ersten Kapitel festgehalten.

Beschaffenheit der Texte und an der Polarität selbst. Auf diese Weise entwerfen Manns Texte im Feld ihrer Geschlechterpolarisierung ein inklusives Gesamtbild von Deutschland, das die in der Zeit des Nationalsozialismus arg gefährdete Identifikation mit dieser Nation und ihrem Kulturraum wieder erlaubt, ohne dass sie in den Ruch einer Zwei-Deutschland-Ausflucht geriete. Andernteils greift damit ein diskursives Muster auf die Texte über, das schon im 19. Jahrhundert die ›Geschlechtscharaktere‹ polarisiert und zu einem analogen Integrationsprinzip gemacht hat; dort zur Harmonisierung der fragmentierten Lebenswelt fragmentierter Individuen. Das Diskursmuster setzt sich in den Texten insofern auch homolog fort, als sie die Komponenten ihrer Motivkomplexe aus Hypotexten beziehen, die ihrerseits Teil und Ausdruck dieses heteronormativen Polarisierungsdiskurses sind.

In den frühen Texten zeigen sich die zusammengesplitterten Komponenten geeignet, individualpsychische Konflikte (Geschlecht, Gesellschaft, Künstlertum) zu fassen und mittels ihres Genderings zu bearbeiten. Das weibliche Phantasma, das Manns Texte mit dem Motivkomplex ›Gerda‹ markieren, fungiert damit zunächst auf der Individualebene als bedrohliches Gegenüber des ›Künstlers‹, als die Verkörperung von dessen zu bezähmendem Trieb; als die Herrin der Hunde im eigenen Souterrain. Die so bewährte Grundform rückt mit dem ersten Exilroman erneut ins Bild und erhält eine neue Dimension. Unter dem Terminus der ›Heimsuchung‹ dient sie auf der alten Grundlage des Narrativs von Geschlechterkrieg und Einbruch der Leidenschaft der Bearbeitung eines neuen massenpsychologischen Konflikts. Hier wie dort ist das Ergebnis eine Einordnung der Negativwerte auf der weiblichen Seite.

Als 1936 nach drei Exiljahren *Joseph in Ägypten* praktisch abgeschlossen ist, bezieht der Essayist und Redner Thomas Mann endlich Stellung gegen das deutsche Regime. Seine immer vehementeren Absagen an die Denkfigur einer Abspaltung des ›wahren‹ vom ›anderen‹, ›bösen‹ Deutschland folgen erst, *nachdem* der Romantext die Rehabilitierung männlichen deutschen Denker- und Dichtertums anhand einer ›Heimsuchung‹ des ›anderen‹ Geschlechts inszeniert hat,<sup>43</sup> die auch intradiegetisch drei Jahre dauert. Überschieden wird damit eine krude Trennung

43 Vgl. dagegen noch den Brief vom 16. Mai 1934 an René Schickele, Mann: Briefe 1889–1936, S. 360: »Sie und ich [...] müssen unsere Sache sehr gut machen, damit man einmal sagt, wir seien in dieser Zeit das eigentliche Deutschland gewesen«.

in gut und böse mit einer Zuordnung zu und virtuellen Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper, die sich in beide Richtungen moralisch komplexer auswirkt. Denn aus dem misogynen Diskurs, an dem sich das Gendering dafür ausrichtet, ergibt sich eine gleichzeitige Entmündigung der Frauenfigur. Diese erlaubt es, sie von der Schuld für den eigenen Niedergang zu entlasten. Was Mann selbst als Mut-em-enets »schmerzliche Geschichte« bezeichnet, trägt weiter, als die Textoberfläche vermuten lässt: mit der Lossagung der allegorischen Gestalt von der Verantwortung ist zugleich auch die »humane Ehrenrettung« der alten Nation ins Werk gesetzt.<sup>44</sup>

Weiterzufragen bleibt, was nach den in Kapitel 3 geschilderten Chiasmusbewegungen Mitte der 1930er-Jahre aus dem ›Gerda‹-Komplex wird. Verschwunden ist er keineswegs, doch verbindet er sich in keinem der weiteren Erzähltexte wieder zur frühen bedrohlichen Form. Zwar scheint er, fragmentiert, die alten Angstkomplexe um die gesellschaftliche, sexuelle und künstlerische Prekarität weiterhin mitzukonnotieren, jedoch für beide Geschlechter lediglich in wahlweise komischer, lächerlicher oder mitleiderregender Variation und jedenfalls auf eine Weise, die keine männliche Identifikationsfigur mehr in ernste Bedrängnis oder Gefahr bringt.<sup>45</sup> Sein Aufscheinen im Spätwerk weiterzuverfolgen, würde sich unbedingt lohnen; zwei Beispiele seien hier immerhin noch illustriert.

In *Lotte in Weimar* warten der gealterten Charlotte Kestner(-Buff), Vorbild der Lotte-Figur in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, in einem Weimarer Hotel eine Reihe von Gestalten auf, die sich um Goethe zentrierten. Die zwar fiktionalisierten, aber nach den realen Vorbildern gestalteten Karikaturen dieser Abhängigen, Bewundernden oder Neidischen sind in der Forschung identifiziert und gedeutet. Hinzugefügt ist eine fiktive Figur, die als satirische Darstellung der rasenden Reporterschafft gelesen wird, welcher Mann im amerikanischen Exil begegnete.<sup>46</sup> Dass aber ein konkretes Vorbild fehlt, lohnt in der illustren Figurenrunde und angesichts der sonstigen Rückbindung an die verbürgte Historie weitere Aufmerksamkeit. Rose Cuzzles Kopf »voll roter Locken«, ihr »Gesicht mit der sommersprossigen Stumpfnase«, die »antikisch hohe[] Gürtung

44 Thomas Mann: Sechzehn Jahre. Vorrede zur amerikanischen Ausgabe von »Joseph und seine Brüder« in einem Bande, in: Reden und Aufsätze III, 1974 (GW XI), S. 669–681, hier S. 678.

45 Hier zeigt sich die prototypentheoretische ›fuzzyness‹: Das Auftreten typischer Merkmale aus der einen Kategorie erlaubt noch keine eindeutige Zuordnung zu dieser (1.3.2).

46 Frizen: Lotte in Weimar. Kommentar, S. 216–218.

ihres Kleides«, ihr »weit entblößter Busen«<sup>47</sup> – das alles lässt sich bestens mit ihrer irischen Herkunft und der 1816<sup>48</sup> zeitgenössischen Mode plausibilisieren, erscheint aber im Hinblick auf den ›Gerda‹-Motivkomplex überdeterminiert. Miss Cuzzles Vorname, »Rose«, gemahnt an Vorgängerinnen wie die rosengeschmückte Gerda von Rinnlingen und die »schönere Schwester der Theerose« Amra Jacoby. Ohne besonderes Talent, aber getrieben von einer »bestimmten Jagd- und Sammlerleidenschaft«, reist sie durch die Welt, um berühmte Persönlichkeiten, »Sterne[] der Zeitgeschichte« in ihrem Skizzenbuch einzufangen.<sup>49</sup> In Weimar ist sie auf der Suche nach »jagbare[n] Celebritäten« – »Old Wieland sowohl wie Herder [...], wie auch the man who wrote the ›Räuber‹, waren ihr durch den Tod entschlüpft«, an Goethe aber hofft sie noch heranzukommen.<sup>50</sup> Charlotte »schätzte« sie – also nur ungefähr – »auf fünfundzwanzig« statt der im Frühwerk bezeichnenden vierundzwanzig Jahre, und ist »beeindruckt von all der Größe«, deren sie in ihrem »Jagdbuch« »habhaft zu werden gewußt hatte«.<sup>51</sup> Die Komponenten des Motivkomplexes markieren eine albern-sympathische Version der Jägerin, die jeden ›großen Mann‹ erlegen will und keinem von ihnen etwas anhaben kann. Es bleibt die Frage, inwieweit die ganz fiktive Figur hier schlicht dem ›Gerda‹-Zitat in einem Arrangement dient, das sich in diesem Zusammenhang pointieren lässt: Die gealterte ehemalige Jugendliebe Goethes wagt einen Versuch, ihn in Weimar noch einmal im mehrfachen Wortsinn ›heimzusuchen‹ und sich im weißen Kleid als Werthers Lotte zu inszenieren.<sup>52</sup> Dabei findet sie aber anstelle des einstigen Verehrers den inzwischen erfolgsgesättigten Dichturfürsten, der seine damalige Leidenschaft längst überwunden und zum eigenen Durchbruch in die »Weltliteratur«<sup>53</sup> verarbeitet hat. Die Parallele, in welche diese Lesart Manns *Friedemann* mit Goethes *Werther* bringt, wäre im weiteren Zusammenhang von Manns Überwindung des Bloom'schen ›precursors‹ Goethe (2.1.2) zu betrachten.

47 Mann: Lotte in Weimar, S. 42.

48 So datiert ist die hier fiktionalisierte Weimar-Reise der historischen Charlotte Kestner.

49 Ebd., S. 43. Vgl. »die Sohnes-Sternfigur« aus dem »Lebensstern des Vaters« in *Joseph in Ägypten*; ebenso Manns »Dreigestirn« (2.1.1).

50 Ebd., S. 44.

51 Ebd., S. 42, 45 f.; Hv. n. i. O.

52 Vgl. ebd., S. 28–30.

53 Gert Mattenklott: Die Leiden des jungen Werthers, in: Goethe-Handbuch. Band 3: Prosaschriften, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, 1997, S. 51–101, hier S. 51.

In den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* ist Diane Houplé, zweifelhaft talentierte Schriftstellerin »mittleren Alters«,<sup>54</sup> offenkundig nach der antiken Jagdgöttin benannt. Nach dem ersten, von ihr un bemerkten Zusammentreffen auf der Reise nach Paris begegnet sie Krull dort im Hotel wieder und legt es bald darauf an, ihn zu verführen. Am betreffenden Abend ihres Hotelaufenthalts erscheint sie im »weißen Seidenkleid«, später im Zimmer empfängt sie ihn auf dem Bett liegend in einem Nachtgewand, das »mit kurzen Ärmeln« ihre Arme ebenso entblößt wie ihr »quellende[s] Décolleté«, den »Haarknoten« nun aufgelöst.<sup>55</sup> Braun mit weißer Strähne ist ihre Haarfarbe; die erste Wiederbegegnung mit Krull im Hotellift aber findet in Gegenwart des »rothaarigen Liftführer[s]«<sup>56</sup> Armand statt. Dieser trägt als Figur lediglich das Textmotiv in den unmittelbaren Kontext des Zusammentreffens, ähnlich wie Frau Hildebrandt in *Luischen* neben der brünetten Amra Jacoby sitzt (2.2.3); seinen Dienst quittiert er noch am gleichen Abend. Er lässt eine Stelle und Persona zurück, die Krull als »[d]er neue Armand«<sup>57</sup> übernehmen und übertreffen kann und in welcher er die Leidenschaft Diane Houplés, des alten Lord Kilmarnock sowie der jungen Eleanor Twentyman entzündet; im Manuskript ursprünglich auch gleich beider Elternteile Twentyman.<sup>58</sup> Insbesondere, dass hier Krull in die virtuell rothaarige Rolle schlüpft, macht »[d]ies Zusammensein im Fahrstuhl [...] reich an Beziehungen«.<sup>59</sup> Der in *Joseph in Ägypten* vorgebildeten Rollen-Inversion entsprechend will Madame Houplé sich von Krull, der ihr als »kühner Knecht« und »petit esclave« zu Beginn noch aus der Pelzjacke zu helfen hat wie Severin von Kusiemski seiner Wanda von Dunajew, zur Sklavin machen und ihrerseits »derb« schlagen lassen.<sup>60</sup>

Die beiden Beispiele zeigen sowohl die Flexibilität des Motivkomplexes als auch seine Stabilität: Er bleibt erkenntlich bestehen und weiter-

54 Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, S. 145; vgl. Yahya El saghe: Thomas Manns schreibende Frauen, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies 39, 2003, S. 33–49, hier S. 39–42.

55 Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, S. 201 f.

56 Ebd., S. 179.

57 Ebd., S. 198.

58 Sprecher, Bussmann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Kommentar, S. 712–715.

59 Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, S. 179. Vgl. noch einmal *On myself*: »Beziehung: ich liebe dieses Wort; wenn ich es denke, fällt es mir mit dem Begriff des Bedeutenden zusammen – ja, ich möchte meinen, das Bedeutende sei nichts weiter als das Beziehungsreiche«, und dazu 1.2.2.

60 Ebd., S. 199, 204, 209.

hin bezugsreich mit seiner Herkunft verknüpft. Seine Bedeutung von Verhängnishaftigkeit und potentieller Fatalität für männliche Identifikationsfiguren hat er seit Mut-em-enets ›Heimsuchung‹ und dem Tausch ihrer Position mit Josephs weitgehend verloren. Gerade im *Felix Krull* aber, wo die Episode um Lord Kilmarnock einem Erlebnis Manns mit dem Kellner Franz Westermeier im Zürcher Grand Hotel Dolder nachempfunden ist,<sup>61</sup> kommt noch einmal zumindest die sexuelle Komponente des alten ›Gerda‹-Komplexes zum Vorschein: Nicht mehr ›diskrete Maske‹ wie im *kleinen Herrn Friedemann*, sondern »dreistes Selbstportrait«<sup>62</sup> ist jetzt der Lord, der sich hier offen homophil in den blonden Jüngling (von der Gestalt etwa eines Hans Hansen) in rothaariger Persona verliebt. Erdreisten kann sich zu solcher Offenheit einer, der inzwischen den eigenen Durchbruch in die Weltliteratur längst geschafft hat.

Indem zu den geschlechtlichen und national-identifikatorischen Konflikten auch die Kunst in derselben Polarität codiert ist, wird die Struktur selbst über die Texte hinaus relevant. Künstlertum, so vermittelt *Joseph in Ägypten* in aller intradiegetischen und formalen Deutlichkeit und so formuliert es der Verfasser von *Bruder Hitler*, ist »Mittlertum zwischen Geist und Leben. Aber Mittlertum selbst ist Geist«<sup>63</sup> und somit selbst wieder ›männlich‹, was mit Blick auf die weiblichen kunstschaffenden Figuren in Manns Werk zu überprüfen wäre.<sup>64</sup> Im Individuum und Künstler bewahren Manns Texte damit die ›deutsche Idee‹, sowie sie den Dichter, mag er noch so androgyn imaginiert sein, letztlich auf der männlichen Seite der Polarität ansiedeln. Das wiederum entspricht genau einer Konzeption von Autorschaft, die sich selbst im Spannungsfeld zwischen den Polen romantischer Genieästhetik und autorloser Intertextualität ausrichtet und sich mittels und aufgrund dieser Texte im Autorschaftsdiskurs des 20. Jahrhunderts verfestigt (I.I.3).

2. Die Vorstellung von Künstlertum als ›zweigeschlechtlich‹, nämlich schaffend-›männlich‹ und rezeptiv-›weiblich‹, kommt auch in der Bibliothek zum Ausdruck. Sie ist, wie gezeigt (2.I.2), aus den Inhalten der Texte der Nachlassbibliothek extrahiert und selektiv zugleich ins Trägermaterial eingeschrieben. Die stiftlichen Spuren dieser gegenläufigen Bewegungen

61 Sprecher, Bussmann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Kommentar, S. 225.

62 Brief vom 22. November 1954 an Kuno Fiedler, zitiert in ebd., S. 440.

63 Mann: Bruder Hitler, S. 852.

64 Vgl. Elsaghe: Thomas Manns schreibende Frauen.

markieren, wo aus fremden Texten Neues herausgebrochen wurde, und bilden als Inskription des Wiedererkennens zugleich das bereits Bekannte auf die Bibliothek ab. So werden in der physischen Sammlung von gedruckten Texten und deren (stiftlichen) Lektüren Inhalte und Prinzipien begreiflich, aus und nach denen ein Gesamttext gebildet ist. Dies, obwohl sie sich selbst nur aus Bruchstücken dessen zusammensetzt, was insgesamt dem Werk einer Autorinstanz komplementär gegenübersteht.

Die Beobachtbarkeit der Bibliothek – das gilt hier so selbstverständlich wie beim Blick auf jeden Forschungsgegenstand – ist nicht allein eine Funktion ihrer Beschaffenheit, sondern mehr noch der Beobachtungsposition und des verfügbaren konzeptuellen sowie technischen Instrumentariums. Das anzuerkennen bedeutet im Vornherein eine Absage an den Anspruch der Universalität und zugleich eine theoretische Öffnung. Ins Blickfeld kann so die Frage danach rücken, was eine Autor:innenbibliothek denn eigentlich sein, respektive worüber unter diesem Begriff gesprochen werden kann. Mein Beitrag gibt darauf eine mögliche Antwort – ohne eine abschließende Definition zu versuchen: Seine Arbeitsdefinition (I.I.2) ist auf eine bestimmte Sparte von Autor:innenbibliotheken zugeschnitten. Thomas Manns ›Autorenbibliothek‹ ist sowohl in ihrer physischen Teil-Erscheinungsform wie auch als ideelles Konstrukt ein Phänomen des 20. Jahrhunderts; Manns Nachlassbibliothek weist die zeitgenössischen materiellen und medialen Besonderheiten auf und ist bedingt durch ein Verständnis von Autorschaft, das sich bei aller Anerkennung von Intertextualität um eine einzelne Autor:innen-Persönlichkeit zentriert und mithin inhärent patriarchal geprägt ist. Wer in einem derart spezifischen Konvolut Autorschaft untersucht, läuft zumindest Gefahr, dessen Vorbedingungen zirkulär zu bestätigen; darin gewonnene Erkenntnisse sind mit der nötigen Umsicht und Kontextualisierung zu gewichten.

Aus der Perspektive dieser Studie ist der ›Autor‹ mittels der Autor:innenbibliothek zu charakterisieren: Die Autorinstanz, deren Textkorpus hier im Zentrum steht, ist beobachtbar in einer Sammlung von (geschriebenen, gedruckten, gelesenen) Texten, deren (materiellen und immateriellen) Lektüren als textuellen Zwischenstufen sowie ihren Bezügen zueinander; im mehrfachen Sinn gestiftet von verschiedenen empirischen Personen und Institutionen. Zugreifen lässt sich auf die Autorinstanz aus zwei Richtungen: der eine Weg führt über die reale und virtuelle Bibliothek ins Werk, der andere über das Korpus des Gesamttexts in die Bibliothek. Autor:innenbibliothek, Autorschaft und Werk stehen damit in einem Verhältnis der gegenseitigen Bedingung, das es, wollte man die Defini-

tion theoretisch schärfen und aushärten, anhand seiner Randbedingungen zu untersuchen gälte: je vonseiten der Extremfälle dessen, was als ›Bibliothek‹, als ›Autor:in‹ und als ›Werk‹ gelten darf und muss.

Meine Detailanalysen von Thomas Manns Gesamttext und doppelter Bibliothek illustrieren, wie mit materiellen Lesespuren literaturwissenschaftlich umgegangen werden *kann*, und *dass* diese einen Stellenwert für das Verständnis von Texten haben. Welchen, muss im Einzelfall der jeweiligen Heuristik überlassen bleiben. Der Erkenntniswert von empirischen Lektürenachweisen übertrifft dabei nicht grundsätzlich jenen von ›immateriellen Lesespuren‹ (I.I.I; 2.2): Das betrifft die Aussagekraft der in Briefen, Tage- und Notizbüchern verbürgten und auktorial graduell stärker filterten Lektürezeugnisse ebenso wie das vorliegende Material. Kein Blick in die physischen Nachlassbücher und auf die darin befindlichen Stiftspuren und Annotationen, auch wo sie besonders eindeutig scheinen, lässt das Close Reading der Texte überflüssig werden. Die Arbeit am Material und die intertextuelle Analyse sind nicht austauschbar; beide Zugänge liefern Beobachtungen, die sich je nach Fall gegenseitig bestätigen oder relativieren. Erst miteinander in Beziehung gesetzt, ergeben sie ein Gesamtbild mit Tiefenschärfe.

So ist es einerseits unausweichlich, mit immateriellen Lesespuren zu argumentieren; die materiellen sind nur in einem gemeinsamen Sinn-system und nicht ohne den Bezug zu Werk und (Gesamt-)Text zu verstehen. Andererseits ist bei der Arbeit mit der doppelten Bibliothek insofern Vorsicht geboten, als man einer Form der Intertextualität nachspürt, die sich nicht allein zwischen Texten, sondern auch zwischen Produktion und Rezeption aufspannt. Für die rezeptiv-produktiven Lesespuren von Stiftführenden in der Bibliothek liegt das offen. Fällt auf so gelesene Bücher dann der Blick der Forschung, wird dieser insofern »Beobachtung zweiter Ordnung«, als er sich auf den Drucktext und zugleich auf dessen »sekundäre Bearbeitung« richtet.<sup>65</sup> Bezüge zu erkennen oder Bezüge herzustellen ist auch sekundär ein kognitiv konstruktiver Vorgang (1.2.2) wie jede Lektüre. Das gilt für die Rekonstruktion ›immaterieller‹ Lesespuren, in gradueller Abstufung aber genauso für die Interpretation materieller Lesespuren.

Auch unter solchem Vorbehalt des konstruktiven Aspekts der eigenen Lektüre sind im Vergleich der virtuellen Bibliothek mit den Werktexten Reminiszenzen aufzuspüren. Damit identifizierte Texte der virtuellen Bi-

65 Wieland: Materialität des Lesens, S. 158; zu dieser Begriffsverwendung nach Niklas Luhmann vgl. auch ders.: Border Lines, S. 69.

bliothek kann man, Genette beim Wort nehmend, in spezifischen Fällen als Hypotexte bezeichnen (I.I.2). Nämlich dann, wenn ein Werktext »B« zwar nicht von Bibliothekstext »A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist«, die Genette als Transformation bezeichnet, und »auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.«<sup>66</sup> Von Genette weiter weg führt die Überlegung, wie viele Zwischenstufen die beiden Texte trennen, und von welcher Autorschaft diese Zwischenstufen vielleicht stammen mögen; ob beispielsweise Motive aus *Venus im Pelz* zuerst über Bahr vermittelt oder direkt in Manns Texte gelangen (2.2.3).

Welche Vermittlungsinstanzen textueller und menschlicher Sorte an der Transformation beteiligt waren, verliert – so viel als Ausblick – an Relevanz. Denn vermittelt durch Bamerts Begriff des *Text'*, den die materiellen Lesespuren in den Bibliotheksbüchern konstituieren, multiplizieren sich dort nicht nur die Textstufen. Auf der Hand liegt in Anbetracht des Materials zunächst, dass kaum zu entscheiden ist, wo der Leser Thomas Mann zum Schreiber wird. Damit lässt sich ebensowenig ausmachen, wo denn nun der ›fremde‹ Text aufhört und der ›eigene‹ beginnt – also eigentlich, wo die Textsammlung der Bibliothek in (literarischen) Text des Autors Thomas Mann übergeht. Was sich hier durchlässig zeigt, ist die kategorielle Grenze zwischen den beiden Korpora von Autor:innenbibliothek und Werk.<sup>67</sup> Die Konsequenz daraus ist, dass die Autorinstanz in eine Vielheit eben nicht allein intra- sondern auch *interpersoneller* Instanzen zerfällt. Gemeinsam verantworten diese ein Kontinuum zwischen Bibliothek und Gesamttext, innerhalb dessen die verschiedenen Textstufen stillgestellte Einzelereignisse bilden.<sup>68</sup>

3. In der Metapher des Kaleidoskops lassen sich die beiden Korpora von Autor:innenbibliothek und Gesamttext sowie ihre Durchlässigkeit gegeneinander und ihre Untrennbarkeit voneinander imaginieren. Sie ermöglicht ein Denken innerhalb der Synchronie der Bibliothek und zugleich entlang der Diachronie des Gesamttexts, so dass sie Kristevas ›Intertextualität‹ in der Bibliothek in einem räumlichen Sinn fassbar und die zeitliche Di-

66 Genette: Palimpseste, S. 15.

67 Einen ähnlichen Gedanken entwickelt Dirk Van Hulle: *Writers' Libraries in Genetic Editions*, in: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 37, 2023, S. I–II.

68 Vgl. detaillierter Schönbacher: *Marginalien in der digitalen Edition*.

mension von Texterzeugung mitvorstellbar macht. Genauso versinnlicht sie umgekehrt die zeitliche Veränderlichkeit des Bibliothekskorpus und die synchrone Intertextualität des Gesamttexts.

Bewegungen von Textmotiven und Denkfiguren zeigen sich in den diskreten Teilschritten von Textstufen; ersichtlich werden die überdauernden und die wandelbaren Regelmäßigkeiten der Textoberflächen, mit Jakobsons Begriff die Ausprägungen der poetischen Funktion. Textmotive arrangieren, kombinieren und rekombinieren sich über (literatur-)wissenschaftliche Gattungsunterscheidungen und die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität hinweg. Verlässt man eine allzu strenge Analogie zum optischen Instrument, sind die kaleidoskopisch sich verschiebenden Textpartikel als Signifikanten von diskursiven Signifikaten zu sehen. Hier überschneiden sich die synchron-intertextuelle Perspektive und die diachron-prozessuale auf eine Weise, die Textpoetologie als Diskurspoetologie evident macht: Text und Material erlauben es, die Formierung von diskursiver Wirklichkeit zwar nicht direkt in actu zu beobachten, aber doch in Einzelschritten von Stufe zu Stufe nachzuvollziehen. Textimmanente Analysen lassen sich so an kulturwissenschaftliche Ansätze anschließen; ebenso erscheinen Ergebnisse von Quellenforschung und biographisch ausgerichteter Texthermeneutik – beides Forschungsrichtungen, die für sich genommen je das Bibliotheks- respektive das Gesamttextkorpus mit notwendig starkem Fokus auf historische Personen untersuchen – in einem weiteren kulturhistorischen Kontext.

Ersichtlich wird die Funktionsweise von Text- und damit Diskursproduktion bei Thomas Mann anhand das ›Guckrohrs‹. Der Begriff ist selbst ein Textsplitter mit einer gewissen Signifikanz, Mobilität und Stabilität zwischen Manns Bibliothek und Gesamttext. In der Zirkulation verlässt er diese erste Ebene, und auch meine Studie zeigt: Manns ›eigene‹, angelegene poetologische Begriffe wandern in den Forschungsdiskurs und dienen dort als Analyseinstrumente für Manns Texte, so dass sie aus einem Fundus des ›Selben und Gleichen‹ erhalten und immer neu hervorgebracht werden.<sup>69</sup> Aus dem Primärtext Bekanntes wird wiedererkannt,

69 Hamacher führt aus, dass Thomas Mann selbst und die ihm folgende frühe Mann-Philologie letztlich eine Forschungsperspektive auf Goethe reproduzierten (Hamacher: »... meine imitatio Goethe's«, S. 88–90); so auch die Kaleidoskop-Metapher, die Mann aus Gundolfs Goethe-Analyse hätte übernehmen können. Von Mann zu seinem eigenen Prinzip erhoben, findet sie dann paraphrasiert und auf die Goethe-Figur zurückbezogen auch Eingang in *Lotte in Weimar* (vgl. 1.2.2).

das in Primär- und Sekundärtexten bereits Gesagte neu zusammengesetzt, und wiederholte Interpretationen verfestigen sich zu Erkenntnissen – mit der Beschreibung auch dieser Diskursbildung anhand des Kaleidoskops gibt mein Beitrag auf noch einer weiteren Ebene eine Probe dafür. Über die Verifizierung einer Mann'schen Selbstbeobachtung *in* Manns Texten und auch die Feststellung, dass sich deren poetologisches Prinzip in der Diskursproduktion *über* diese Texte fortsetzt, möchte ich damit aber hinausweisen.

Letztlich geht es um die spezifische Affinität der Kaleidoskop-Metapher zur Konzeptualisierung von Autorschaft allgemein. Oder anders gesagt, es geht darum, transitives Hervorbringen von Text und intransitives ›Fallen‹ von intertextuellen Zitaten in einem Modell zu denken (I.I.2). »Jede Bibliothek«, stellt Werle fest, »besitzt ein unverwechselbares intellektuelles Profil, das Resultat ideengeschichtlicher Situationen und Prozesse ist.« Und weiter: »Die Benutzung einer solchen Bibliothek« – transitiv – »kann wiederum auf spezifische Weise die Entstehung« – intransitiv – »neuer Ideen generieren.«<sup>70</sup> Auf welche Weise diese neuen Ideen sich zusammensetzen, wie also die schaffende Rezipient:in und die Intertextualität von Texten unterschiedlicher Urheberschaft im Raum der Autor:innenbibliothek interagieren, ist im metaphorischen Guckrohr zu sehen; Benutzende der Bibliothek sind Autor:in und Forscher:in gleichermaßen. Autorschaft in der Autor:innenbibliothek bezieht sich so betrachtet weder einerseits auf das schreibende Individuum noch beschränkt sie sich andererseits auf das bloße Labelling einer Materialsammlung. Stattdessen zeigt sich eine Splitterpoetologie, an der sowohl die Bibliothek als auch die darin sich bewegenden Menschen teilhaben.

70 Werle: Literaturtheorie als Bibliothekstheorie, S. 21.

# Literaturverzeichnis

(Titel aus der Nachlassbibliothek Thomas Manns sind durch • markiert.)

Wolfgang Adam: Bibliotheken als Speicher von Expertenwissen. Zur Bedeutung von Privatbibliotheken für die interdisziplinäre Frühneuzeit-Forschung, in: Repräsentation, Wissen, Öffentlichkeit. Bibliotheken zwischen Barock und Aufklärung, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Jürgen Wolf, Kassel: Kassel University Press 2011, S. 61–69

–: Bibliotheksforschung als literaturwissenschaftliche Disziplin, in: Literaturwissenschaft und Bibliotheken, hg. von Stefan Alker-Windbichler und Achim Hölter, Göttingen: V&R unipress 2015 (Bibliothek im Kontext, Bd. 2), S. 67–92

Giorgio Agamben: Signatura rerum. Zur Methode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009

Hannah Ahlheim: »Deutsche, kauft nicht bei Juden!«. Antisemitismus und politischer Boykott in Deutschland 1924 bis 1935, Göttingen: Wallstein 2012

• M. A. Aldanoff: Das Rätsel Tolstoi, Paderborn: Schöningh 1928, TMA-Signatur: Thomas Mann 4258

• Hans Christian Andersen: Die Schneekönigin, in: Märchen. Gesamtausgabe, Halle a. d. Saale: Hendel [o. J.], TMA-Signatur: Thomas Mann 3383, S. 437–466,

Benedict Anderson: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt a. M. und New York: Campus 2005

• Lou Andreas-Salomé: Friedrich Nietzsche in seinen Werken, Wien: Konegen 2011, TMA-Signatur: Thomas Mann 4402

–: Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen, Frankfurt a. M.: Insel 1979

Marc Andreoli und Andreas Bär: Faschismus und Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur – Thomas Manns Novelle »Mario und der Zauberer« im Kontext, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58, 2011, S. 308–327

Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, Berlin und New York: De Gruyter 2009

–: Hybride Repräsentanz. Zu den Bedingungen einer Erfindung, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von dens., Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 1–34

Antiquariat Inlibris, [https://inlibris.com/de/item/bn37963\\_de/](https://inlibris.com/de/item/bn37963_de/), 18. Juli 2023

Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski: Thomas Mann: Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 7.2)

–: Thomas Mann: Joseph und seine Brüder II. Joseph in Ägypten. Joseph der Ernährer. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 8.2)

- Armen Avanesian und Jan Niklas Howe: Einleitung, in: Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, hg. von dens. und Rüdiger Campe, Berlin: Kadmos 2014 (Kaleidogramme, Bd. III), S. 7–13
- Anna Babka und Gerald Posselt (Hg.): Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundagentexte der Gender- und Queer-Theorie, Wien: Facultas 2016 (UTB Philosophie, Literaturwissenschaft, Bd. 4725)
- Johann Jakob Bachofen: Urreligion und antike Symbole. Bd. 1, Leipzig: Reclam 1926, TMA-Signatur: Thomas Mann 2617 A:1
  - –: Urreligion und antike Symbole. Bd. 2, Leipzig: Reclam 1926, TMA-Signatur: Thomas Mann 2617 A:2
  - : Vorrede und Einleitung, in: Das Mutterrecht. Erste Hälfte, hg. von Karl Meuli, Basel: Schwabe & Co <sup>3</sup>1948 (Gesammelte Werke, Bd. 2), S. 9–66
  - Alfred Baeumler: Nietzsche der Philosoph und Politiker, in: Friedrich Nietzsche: Nietzsches Werke. Auswahl in 4 Bänden. Vierter Band, Leipzig: Reclam 1931, TMA-Signatur: Thomas Mann 4351, S. 1–184
  - : Antrittsvorlesung in Berlin. Gehalten am 10. Mai 1933, in: Männerbund und Wissenschaft, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1934, S. 123–138
- Marianne Baeumler, Hubert Brunträger und Hermann Kurzke: Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation, Würzburg: Königshausen & Neumann 1989
- Hermann Bahr: Sacher-Masoch [Original 1895], in: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne, hg. von Claus Pias, Weimar: VDG 2008 (Kritische Schriften in Einzelausgaben, Bd. 5), S. 76–127
- Christian Baier: Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen. Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen *Lotte in Weimar*, *Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011
- : Bürger/Künstler, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 285–287
- Mieke Bal, Fokkeliën van Dijk Hemmes und Grietje van Ginneken: Und Sara lachte ... Patriarchat und Widerstand in biblischen Geschichten, Münster: Morgana-Frauenbuchverlag 1988
- Manuel Bamert: Gelesenes Gedrucktes. Textzentrierte Erklärungsansätze zur Entstehung von Lesespuren, in: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, Göttingen: Wallstein 2020, S. 90–109
- : Stifte am Werk. Phänomenologie, Epistemologie und Poetologie von Lesespuren am Beispiel der Nachlassbibliothek Thomas Manns, Göttingen: Wallstein 2021
- Wilfried Barner: Poetologie? Ein Zwischenruf, in: Scientia Poetica 9, 2005, S. 389–399
- Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976
- : Elemente der Semiologie, Frankfurt a. M.: Syndikat 1979
  - : Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. von Fotis Janinidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2016, S. 185–193

- Andrea Bartl, Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Post und Ursula Rege-  
ner: Vorwort, in: »In Spuren gehen ...«. Festschrift für Helmut Koopmann,  
hg. von dens., Tübingen: Niemeyer 1998, S. IX–XI
- Moritz Baßler: Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der  
Kleiderschrank*, in: Deconstructing Thomas Mann, hg. von Alexander Honold  
und Niels Werber, Heidelberg: Winter 2012 (Reihe Siegen. Beiträge zur Lite-  
ratur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 167), S. 15–27
- Charles Baudelaire: À Arsène Houssaye, in: *Petits Poèmes en prose*, Paris: Michel  
Lévy frères 1869 (*Cœuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd. 4), S. 1–3
- : *Le Peintre de la vie moderne*, Paris: Calmann Lévy 1885 (*Cœuvres complètes de  
Charles Baudelaire*, Bd. 3)
- –: Charles Baudelaires Werke in deutscher Ausgabe [4 Bände], Minden in West-  
falen: Bruns [1902], TMA-Signaturen: Thomas Mann 4102:1, 4102:3, 4102:4
- Reinhard Baumgart: Joseph in Weimar – Lotte in Ägypten, in: Thomas Mann  
Jahrbuch 4, 1991, S. 75–88
- Sabina Becker: Zwischen Klassizität und Moderne. Die Romanpoetik Thomas  
Manns, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von Michael  
Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin und New York: De  
Gruyter 2009, S. 97–121
- Barbara Becker-Cantarino: »Der schöne Leib wird Stein«. Zur Funktion der po-  
etischen Bilder als Geschlechterdiskurs in Eichendorffs *Marmorbild*, in: Das  
Sprach-Bild als textuelle Interaktion, hg. von Gerd Labrousse und Dick van  
Stekelenburg, Amsterdam: Rodopi 1999 (Amsterdamer Beiträge zur neueren  
Germanistik, Bd. 45), S. 123–134
- Christian Begemann: Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Ge-  
burt im diskursiven Feld der Genieästhetik, in: Autorschaft. Positionen und  
Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002  
(DFG-Symposion, Bd. 2001), S. 44–61
- Willy R. Berger: Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman »Joseph  
und seine Brüder«, Köln: Böhlau 1971 (Literatur und Leben. Neue Folge,  
Bd. 14)
- Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den  
Quellen und zur Struktur des Romans, Stockholm: Svenska Bokförlaget 1963
- : Thomas Mann und der dokumentarische Roman, in: Thomas Mann 1875–  
1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck, hg. von Beatrix Bludau, Eck-  
hard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt a. M.: Fischer 1977, S. 677–  
685
- Frauke Berndt: Die Erfindung des Genies. F. G. Klopstocks rhetorische Kon-  
struktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik, in: Autorschaft.  
Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Wei-  
mar: Metzler 2002 (DFG-Symposion, Bd. 2001), S. 24–43
- Charles Bernheimer: Manet's *Olympia*: The Figuration of Scandal, in: *Poetics  
Today* 10, 1989, S. 255–277
- Albert Bielschowsky: Goethe. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1, München:  
Beck 1905, TMA-Signatur: Thomas Mann 509:1

- –: Goethe. Sein Leben und seine Werke. Bd. 2, München: Beck 1905, TMA-Signatur: Thomas Mann 509:2  
Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Bd. 4, Leipzig: Brockhaus 1841
- Otto von Bismarck: Gedanken und Erinnerungen. 2 Bde., Stuttgart: Cotta 1898/1919, TMA-Signaturen: Thomas Mann 5022, 5023
- A. M. Blackman: Das hundert-torige Theben. Hinter den Pylonen der Pharaonen, Leipzig: Hinrichs 1926, TMA-Signatur: Thomas Mann 2409  
Andreas Blank: Einführung in die lexikalische Semantik für Romanisten, Berlin: De Gruyter 2001 (Romanistische Arbeitshefte, Bd. 45)  
Andreas Blödorn: Von der *Queer Theory* zur Methode eines *Queer Reading*. Tonio Krögers verquere ›Normalität‹, in: Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien, hg. von Tim Lörke und Christian Müller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 129–146  
Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015  
Harold Bloom: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry, New York: Oxford University Press 1973  
Lothar Bluhm: »in Sachen Potiphars Weib«. Zu einem intertextuellen Spiel in Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*, in: »weil ich finde, daß man sich nicht ›entziehen‹ soll«. Gesammelte Aufsätze zu Thomas Mann und seinem Werk, hg. von dems., Trier: WVT 2001 (Wirkendes Wort Sonderband), S. 279–292  
Elke Blumenthal: Mut-em-enet und die ägyptischen Frauen, in: Thomas Mann Jahrbuch 6, 1993, S. 181–203
- Karl Theodor Bluth: Medizingeschichtliches bei Novalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Medizin der Romantik, Berlin: Ebering 1934 (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, Bd. 2), TMA-Signatur: Thomas Mann 4999 F  
Michael Boehringer: »so gut er das vermochte«. Disability, Masculinity and Desire in Thomas Mann's *Der kleine Herr Friedemann*, in: Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, hg. von Thomas Wortmann und Sebastian Zilles, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 12), S. 235–256  
Karl Werner Böhm: Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualität, Würzburg: Königshausen & Neumann 1991 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 2)  
Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann, in: Literatur und Psychoanalyse, hg. von Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen und Friedrich Schmöe, Kopenhagen und München: Fink 1981 (Kopenhagener Kolloquien zur deutschen Literatur. Bd. 3; Text & Kontext Sonderreihe, Bd. 10), S. 133–176

- Dieter Borchmeyer: »Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister«. Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur, in: Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich, hg. von Heinz Gockel, Michael Neumann und Ruprecht Wimmer, Frankfurt a. M.: Klostermann 1993, S. 1–15
- : Heiterkeit contra Faschismus. Eine Betrachtung über Thomas Manns Josephsromane, in: Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte, hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär, München: Fink 1997, S. 203–218
- : »The Modern Divine Comedy«. Die Wirkung der *Joseph*-Romane in Europa und Amerika 1930–1950, in: Thomas Mann Jahrbuch 28, 2015, S. 9–46
- : Was ist deutsch? Die Suche einer Nation nach sich selbst, Berlin: Rowohlt 2017
- Stefan Börnchen und Claudia Liebrand (Hg.): Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, München: Fink 2008
- Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt (Hg.): Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, München: Fink 2012
- Renate Böschenstein: Eichendorff im Werk Thomas Manns, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 47, 1987, S. 31–52
- : Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person, in: Androïden. Zur Poetologie der Automaten, hg. von Jürgen Söring und Reto Sorg, Frankfurt a. M.: Lang 1997, S. 165–195
- : Narziß, Narzißmus und das Problem der poetischen Produktion, in: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br.: Rombach 1997 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 45), S. 127–162
- Joseph A. von Bradish: Goethe als Erbe seiner Ahnen, Berlin und New York: Westermann 1933, TMA-Signatur: Thomas Mann 559
  - Peter Brandes: Leben die Bilder bald? Ästhetische Konzepte bildlicher Lebendigkeit in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (Studien zur Kulturpoetik, Bd. 19)
  - J.H. Breasted: Geschichte Aegyptens. Mit einem Bilderanhang: die ägyptische Kunst, übers. v. Hermann Ranke-Heidelberg, Wien: Phaidon 1936, TMA-Signatur: Thomas Mann 2402
  - David Brewster: Treatise on the Kleidoscope, Edinburgh: Constable & Co. et al. 1819
  - Max Brod: Heidentum Christentum Judentum. Ein Bekenntnisbuch. Bd. 1, München: Wolff 1922
  - Stephan Brüssel: Leitmotiv, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 317–319
  - Jacob Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien. Bd. 1, Leipzig: Seemann 1899, TMA-Signatur: Thomas Mann 5021
  - A. Buschke und M. Gumpert: Geschlechtskrankheiten bei Kindern, Berlin: Springer 1926, TMA-Signatur: Thomas Mann 4999 C

- Ernst Cassirer: Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, Berlin: Cassirer 1922, TMA-Signatur: Thomas Mann 3563
- Mona Clerico: Welt – Ich – Sprache. Philosophische und psychoanalytische Motive in Thomas Manns Romantetralogie »Joseph und seine Brüder«, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 485)
- Edgar Dacqué: Urwelt, Sage und Menschheit. Eine naturhistorisch-metaphysische Studie, München: Oldenbourg 1924, TMA-Signatur: Thomas Mann 4979
- Birgit Dahlke: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900, Köln: Böhlau 2006 (Literatur, Kultur, Geschlecht. Große Reihe, Bd. 44)
- : Literatur und Geschlecht: Von Frauenliteratur und weiblichem Schreiben zu Kanonkorrektur und Wissenschaftskritik, in: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften <sup>3</sup>2010 (Geschlecht & Gesellschaft, Bd. 35), S. 767–773
- Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase: Zur Gegenwart des Werks, in: Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hg. von dens., Berlin und Boston: De Gruyter 2019 (Revisionen, Bd. 5), S. 3–26
- Adrian Daub: »Zwillingshafte Gebärden«. Zur kulturellen Wahrnehmung des vierhändigen Klavierspiels im neunzehnten Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009
- Anika Davidson: »Ein ›Taugenichts‹ ins Moderne übersetzt ...«. Zu Spuren Eichendorffs in Thomas Manns *Zauberberg*, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 56, 1996, S. 17–46
- Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus, in: Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, Frankfurt a. M.: Insel 2004, S. 163–281
- Giambattista Della Porta: Magia Naturalis. Nach dem vermehrten/ in XX Büchern bestehenden lateinischen Exemplar/ ins Hochteutsche übersetzt/ an vielen Orten verbessert/ und mit neuen Kupffern und Figuren gezieret. Bd. 1 [Original 1558], Nürnberg <sup>2</sup>[1715]
- Heinrich Detering: Das Ewig-Weibliche. Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Ricarda Huch, in: Thomas Mann Jahrbuch 12, 1999, S. 149–169
- (Hg.): »Die Welt ist meine Vorstellung«. Eine Einführung in die »Große kommentierte Frankfurter Ausgabe« der Werke von Thomas Mann, Frankfurt a. M.: Fischer 2001 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe)
- : Nachwort und Dank, in: Thomas Mann: Essays I. 1893–1914. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer <sup>2</sup>2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.2), S. 577–604
- : Thomas Mann: Königliche Hoheit. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.2)

- : »Juden, Frauen und Litteraten«. Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann, Frankfurt a. M.: Fischer 2005
- : Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winkelmann bis zu Thomas Mann, Göttingen: Wallstein <sup>2</sup>2013
- : Das Akut-Männliche. Thomas Manns *Gedanken im Kriege* und ihre Vorgeschichte, in: Thomas Mann Jahrbuch 28, 2015, S. 115–128
- Die heiligen Schriften des Alten und Neuen Bundes, deutsch von Martin Luther. Bd. 1, München und Leipzig: Müller [o.J.], TMA-Signatur: Thomas Mann 21:1
- Manfred Dierks: Kultursymbolik und Seelenlandschaft: »Ägypten« als Projektion, in: Thomas Mann Jahrbuch 6, 1993, S. 113–131
- : Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum »Tod in Venedig«, zum »Zauberberg« und zur »Joseph«-Tetralogie, Frankfurt a. M.: Klostermann <sup>2</sup>2003 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 2)
- Hermann Doetsch: Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust, Tübingen: Narr 2004 (Romanica Monacensia, Bd. 70)
- Hedwig Dohm: Die Eigenschaften der Frau, in: Der Frauen Natur und Recht. Zur Frauenfrage. Zwei Abhandlungen über Eigenschaften und Stimmrecht der Frauen, Berlin: Wedekind & Schwieger 1876, S. 1–56
- Christoph Dolgan: Poesie des Begehrens. Textkörper und Körpertexte bei Leopold von Sacher-Masoch, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 666)
- Fjodor Michailowitsch Dostojewski: Die Brüder Karamasoff. Bd. 1, Leipzig: Insel 1921 (Sämtliche Romane und Novellen, Bd. 23), TMA-Signatur: Thomas Mann 950:23
- Bernhard J. Dotzler: Literaturwissenschaftliche Mediologie der Bibliothek, in: Literaturwissenschaft und Bibliotheken, hg. von Stefan Alker-Windbichler und Achim Hölter, Göttingen: V&R unipress 2015 (Bibliothek im Kontext, Bd. 2), S. 49–65
- Rudolf Drux: Motiv, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Harald Fricke, Klaus Weimar, Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Jan-Dirk Müller, Berlin und New York: De Gruyter 2007, S. 638–641
- Arne Duncker: Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe. Persönliche Stellung von Frau und Mann im Recht der ehelichen Lebensgemeinschaft 1700–1914, Köln: Böhlau 2003 (Rechtsgeschichte und Geschlechterforschung, Bd. 1)
- Nicole Edelman: Les liens entre magnétiseurs et somnambules magnétiques (1784 – années 1840), in: Von der Dämonologie zum Unbewussten. Die Transformation der Anthropologie um 1800, hg. von Maren Sziede und Helmut Zander, Berlin, München und Boston: De Gruyter Oldenbourg 2015 (Okulte Moderne, Bd. 1), S. 133–148
- Yvonne Ehrenspeck: »Den Mythos ins Humane umfunktionieren«. Frühe Rehabilitierung des Mythos angesichts des Faschismus bei Thomas Mann, in: Vierteljahres-Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft. Neue Sammlung 35, 1995, S. 129–142

- Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild. Zwei Novellen nebst einem Anhang von Liedern und Romanzen, Berlin: Vereinsbuchhandlung 1826, TMA-Signatur: Thomas Mann 210
  - : Ahnung und Gegenwart, hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg, Tübingen und Stuttgart: Niemeyer; Kohlhammer 1984 (Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff, Bd. 3)
  - : Das Marmorbild. Eine Novelle, in: Erzählungen. Erster Teil. Text, hg. von Karl Konrad Polheim, Tübingen: Niemeyer 1998 (Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff, Bd. 5), S. 29–82
- Hans Eichner: Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa, in: Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.–8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, hg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, Tübingen: Stauffenburg 1989 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 9), S. 37–52
- Rudolf Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Bd. 2, Berlin: Mittler<sup>2</sup>1904
- Yahya Elsaygh: Zu Thomas Manns ›mythischer‹ Selbstidentifikation mit Goethe in *Lotte in Weimar*, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 102/103, 1998/1999, S. 157–177
  - : Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ›Deutsche‹, München: Fink 2000
  - : Kalamographie und gemalte Schrift. Zur Graphologie und ihren ideologischen Implikationen in Thomas Manns literarischem Frühwerk, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 12, 2002, S. 51–69
  - : Thomas Manns schreibende Frauen, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies 39, 2003, S. 33–49
  - : Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen, Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2004 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 27)
  - : Die kleinen Herren Friedemänner. Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen, in: Zerreihsproben/Double Bind. Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts, hg. von Christine Kanz, Wettingen: eFeF-Verlag 2007 (gender wissen, Bd. 10), S. 159–180
  - : Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns *Betrogene* im Kontext, Berlin: De Gruyter 2010 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte, Bd. 53 (287))
  - : Konzeptionen von Männlichkeit und ihre sozialgeschichtliche Interpretierbarkeit in Thomas Manns frühesten Erzählungen: Eine Fallstudie zum *Kleinen Herrn Friedemann* und seiner Rezeptionsgeschichte, in: Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, hg. von Thomas Wortmann und Sebastian Zilles, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 12), S. 65–84
  - : Einleitung, in: Thomas Mann: Goethe, hg. von Yahya Elsaygh und Hanspeter Affolter, Frankfurt a. M.: Fischer 2019, S. 7–58

- : Thomas Mann auf Leinwand und Bildschirm. Zur deutschen Aneignung seines Erzählwerks in der langen Nachkriegszeit, Berlin: De Gruyter 2019
- Adolf Erman: Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum. Neu bearb. von Hermann Ranke, Tübingen: Mohr 1923, TMA-Signatur: Thomas Mann 2401 ETH Zürich, Thomas-Mann-Archiv: Datenbank »Thomas Mann Nachlassbibliothek Online«, 2019, <https://nb-web.tma.ethz.ch/>, 1. August 2023
- Jens Ewen: Was heißt Romantik? Was heißt Thomas Mann *und* die Romantik?, in: Im Schatten des Lindenbaums. Thomas Mann und die Romantik, hg. von dems., Tim Lörke und Regine Zeller, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 7–19
- Michael Farin: Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk, Bonn: Bouvier 1987 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 359)
- Daniel Ferrer: Introduction. »Un imperceptible trait de gomme de tragacathe ...«, in: Bibliothèques d'écrivains, hg. von Paolo D'Iorio und dems., Paris: CNRS éditions 2001 (Textes et manuscrits), S. 7–27
- : Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles, in: Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 30/31, 2010, S. 15–18
- Johann Gottlieb Fichte: Deduction der Ehe [1796], in: Zur Rechts- und Sittenlehre, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Berlin: Veit 1845 (Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke, Bd. 3), S. 304–318
- Bernd-Jürgen Fischer: Handbuch zu Thomas Manns »Josephsromanen«, Tübingen und Basel: Francke 2002
- Samuel Fischer, Hedwig Fischer und Dierk Rodewald (Hg.): Briefwechsel mit Autoren, Frankfurt a. M.: Fischer 1989
- Ulla Fix: Denkstile, Metaphern und wissenschaftliches Schreiben, in: Epoche und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit, hg. von Benjamin Specht, Berlin: De Gruyter 2014 (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, Bd. 43), S. 42–58
- Christof Forderer: Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800, Stuttgart und Weimar: Metzler 1999 (M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)
- Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2016, S. 198–229
- Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse, in: Gesammelte Schriften. Bd. 6, Leipzig, Wien und Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1925, TMA-Signatur: Thomas Mann 4500:6, S. 259–349
- : Der Dichter und das Phantasieren (1908 [1907]), in: Bildende Kunst und Literatur, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M.: Fischer <sup>13</sup>2007 (Freud-Studienausgabe, Bd. 10), S. 169–180
- Ute Frevert: Renaissance der Bürgerlichkeit? Historische Orientierungen über die kulturellen Ressourcen der Wissensgesellschaft, in: Soziales Kapital in der Bürgergesellschaft, hg. von Friedrich Wilhelm Graf, Andreas Platthaus und

- Stephan Schleissing, Stuttgart, Berlin und Köln: Kohlhammer 1999, S. 147–160
- Werner Frizen: Thomas Mann: Lotte in Weimar. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2003 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.2)
- Birgit Fröhler: Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik, Marburg: Tectum 2004
- Ulrich Fröschle: Das andere Deutschland. Zur Topik der Ermächtigung, in: Literarische und politische Deutschlandkonzepte 1938–1949, hg. von Gunther Nickel, Göttingen: Wallstein 2004, S. 47–85
- Wolfgang Frühwald: Der Regierungsrat Joseph von Eichendorff. Zum Verhältnis von Beruf und Schriftstellerexistenz im Preußen der Restaurationszeit, mit Thesen zur sozialhistorischen und wissenssoziologischen Perspektive einer Untersuchung von Leben und Werk Joseph von Eichendorffs, in: Ansichten zu Eichendorff. Beiträge der Forschung 1958 bis 1988, hg. von Alfred Riemen, Sigmaringen: Thorbecke 1988, S. 239–276
- : Das Gedächtnis der Frömmigkeit. Religion, Kirche und Literatur in Deutschland vom Barock bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. und Leipzig: Verlag der Weltreligionen 2008
- Elisabeth Galvan: Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns »Joseph«-Roman, Frankfurt a. M.: Klostermann 1996 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 12)
- : Femme fatale und Allegorie. Thomas Manns Renaissancedrama »Fiorenza« und das München der Jahrhundertwende, in: Die Wiederkehr der Renaissance im 19. und 20. Jahrhundert. The Revival of the Renaissance in the Nineteenth and Twentieth Centuries, hg. von Helmut Koopmann und Frank Baron, Münster: mentis 2013, S. 181–193
- : Thomas Mann: Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2014 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 3.2)
- Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas, Göttingen: Wallstein 2016
- Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015 (edition suhrkamp. Neue Folge, Bd. 683)
- Emilio Gentile: Der Faschismus. Eine Definition zur Orientierung, in: Mittelweg 36 16, 2007, S. 81–99
- Julia Genz: Ein anderer Pygmalion – Techniken der Kunstbelebung in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*, Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und Georg Heyms *Der Dieb*, in: Arcadia 48, 2013, S. 411–435
- Georg Gerster: Thomas Mann an der Arbeit [Die Weltwoche, 3. Dezember 1954], in: Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955, hg. von Volkmar Hansen und Gert Heine, Hamburg: Knaus 1983, S. 387–391
- Davide Giuriato: Prolegomena zur Marginalie, in: »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, hg. von dems., Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München: Fink 2008 (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9), S. 177–198
- Eckart Goebel: Literatur & Psychoanalyse: Historisch-systematische Einleitung, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt und dems.,

Berlin und Boston: De Gruyter 2017 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 5), S. 3–42

- Johann Wolfgang von Goethe: Annalen. Biographische Einzelheiten, Berlin und Leipzig: Tempel [o.J.] (Goethes Sämtliche Werke, Bd. 15), TMA-Signatur: Thomas Mann 532:15
- –: Aus meinem Leben. Fragmentarisches. Spätere Zeit, in: Goethes Sämtliche Werke. Achtunddreißigster Band, hg. von Curt Noch, Berlin: Propyläen [o.J.], TMA-Signatur: Thomas Mann 507:38, S. 478–480
- –: Dichtung und Wahrheit. Erster und zweiter Teil, Leipzig: Tempel [o.J.] (Goethes Sämtliche Werke, Bd. 11), TMA-Signatur: Thomas Mann 532:11
- –: Gedichte, Berlin und Leipzig: Tempel [1909] (Goethes Sämtliche Werke, Bd. 1), TMA-Signatur: Thomas Mann 532:1
- –: Lilis Park, in: Goethes Sämtliche Werke. Zweiter Band, München: Müller [Propyläen] 1909, TMA-Signatur: Thomas Mann 507:2, S. 36–39
- –: [Selbstschilderung], in: Goethes Sämtliche Werke. Achtunddreißigster Band, hg. von Curt Noch, Berlin: Propyläen [o.J.], TMA-Signatur: Thomas Mann 507:38, S. 482–483
- –: Wilhelm Meisters Wanderjahre, Berlin und Leipzig: Tempel [1909] (Goethes Sämtliche Werke, Bd. 9), TMA-Signatur: Thomas Mann 532:9
- Oskar Goldberg: Die Wirklichkeit der Hebräer. Einleitung in das System des Pentateuch. Bd. 1, Berlin: David 1925, TMA-Signatur: Thomas Mann 2511
- Rüdiger Görner: Musik, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 251–252
- Michael Gratzke: Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 304)
- Claudia Gremler: »Etwas ganz Peinliches« – *queere* Emotionalität im *Zauberberg*, in: Thomas Mann Jahrbuch 25, 2012, S. 237–257
- Almuth Grésillon: Lire pour écrire: Flaubert *lector et scriptor*, in: Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900. Vergleichende Perspektiven, hg. von Alfred Messerli und Roger Chartier, Basel: Schwabe & Co. 2000, S. 593–608
- Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4.2, Leipzig: Hirzel 1877, TMA-Signatur: Thomas Mann 3850:4.2
- : Deutsches Wörterbuch, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=A000001>, 26. November 2023
- Helen Groth: Kaleidoscopic Vision and Literary Invention in an »Age of Things«: David Brewster, *Don Juan*, and »A Lady's Kaleidoscope«, in: English Literary History 74, 2007, S. 217–237
- Marit Grøtta: Baudelaire's Media Aesthetics. The Gaze of the Flâneur and 19<sup>th</sup> Century Media, New York: Bloomsbury Academic 2015
- Friedrich Gundolf: Goethe, Berlin: Bondi 1916, TMA-Signatur: Thomas Mann 528
- Lutz Hagedstedt: Sinn für Überholtes. Aspekte der Repräsentationssemantik in Thomas Manns »Deutschlandreden«, in: Die Erfindung des Schriftstellers

- Thomas Mann, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 351–370
- Bernd Hamacher: Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann, in: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, München: Fink 2008, S. 29–50
- : Intertextualität/Intermedialität, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 349–352
- : »... meine imitatio Goethe's«. Thomas Mann und Goethe – Eine lebenslange Auseinandersetzung in neuer Beleuchtung, in: Thomas Mann Jahrbuch 29, 2016, S. 87–100
- : Hat sich der Vorhang »zu einem sehr neuen Stück« gehoben? Zum Innovationsanspruch der jüngsten Thomas-Mann-Forschung, in: Mann\_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns, hg. von Julian Reidy und Ariane Totzke, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Konnex, Bd. 28), S. 13–27
- Gerhard Härle: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann, Frankfurt a. M.: Athenäum 1988
- : Vorwort, in: »Heimsuchung und süßes Gift«. Erotik und Poetik bei Thomas Mann, hg. von dems., Frankfurt a. M.: Fischer 1992, S. 7–10
- Karin Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 202), S. 19–49
- Eckhard Heftrich: Potiphars Weib im Lichte von Wagner und Freud. Zu Mythos und Psychologie im *Josephsroman*, in: Thomas Mann Jahrbuch 4, 1991, S. 58–74
- : »In my beginning is my end«. Vom *Kleinen Herrn Friedemann* und *Buddenbrooks* zum *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 11, 1998, S. 203–215
- : Joseph und seine Brüder, in: Thomas Mann Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 2001, S. 447–474
- Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski: Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.2)
- Henriette Heidbrink: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research, in: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, Berlin und Boston: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, Bd. 3), S. 67–110
- Gert Heine und Paul Schommer: Thomas Mann Chronik, Frankfurt a. M.: Klostermann 2004
- Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Bd. 5, München und Leipzig: Rösler 1923, TMA-Signatur: Thomas Mann 585:5

- Martha B. Helfer: The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E. T. A. Hoffmann, and Eichendorff, in: The German Quarterly 78, 2005, S. 299–319
- Britta Herrmann: »So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein?« – Über ›schwache‹ und ›starke‹ Autorschaften, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002 (DFG-Symposion, Bd. 2001), S. 479–500
- Aglaja Hildenbrock: Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur, Tübingen: Stauffenburg 1986 (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 3)
- Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart: Metzler 1990
- Eberhard Hilscher: Thomas Mann. Leben und Werk, Berlin: Volk und Wissen 1965
- Irmtraud Hnilica: »Originellste Belege«. Zu Thomas Manns frühen Novellen *Gefallen* und *Gerächt*, in: Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, hg. von Thomas Wortmann und Sebastian Zilles, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 12), S. 257–276
- E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann, in: Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820, hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinicke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3), S. 11–49
- Torsten Hoffmann und Daniela Langer: Autor, in: Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. I. Gegenstände und Grundbegriffe, hg. von Thomas Anz, Stuttgart und Weimar: Metzler 2007, S. 131–170
- Patrick Colm Hogan: Characters and Their Plots, in: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, Berlin und Boston: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, Bd. 3), S. 134–154
- Gabi Hollender, Marc von Moos und Thomas Sprecher: Die Nachlassbibliothek, in: Im Geiste der Genauigkeit. Das Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich 1956–2006, hg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a. M.: Klostermann 2006 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 35), S. 349–361
- Alexander Honold: Autorschaft (Dichter – Literat – Schriftsteller), in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 7–12
- : Goethe im Kontrapunkt. Autorschafts-Konzepte bei Thomas Mann, in: Goethe um 1900, hg. von Claude Haas, Johannes Steizinger, Daniel Weidner und Nicolas Berg, Berlin: Kadmos 2017 (LiteraturForschung, Bd. 32), S. 271–288
- Alexander Honold und Niels Werber (Hg.): Deconstructing Thomas Mann, Heidelberg: Winter 2012 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 167)
- Stefan Höppner: Goethes Bibliothek. Eine Sammlung und ihre Geschichte, Frankfurt a. M.: Klostermann 2022 (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderband 125)

- Stefan Höppner, Caroline Jessen, Jörn Münkner und Ulrike Trenkmann (Hg.):  
Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren, Göttingen: Wallstein 2018 (Kulturen des Sammelns, Bd. 2)
- Gottfried Hornig: Perfektibilität. Eine Untersuchung zur Geschichte und Bedeutung dieses Begriffs in der deutschsprachigen Literatur, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 24, 1980, S. 221–257
- Valentine C. Hubbs: Metamorphosis and Rebirth in Eichendorff's *Marmorbild*, in: *The Germanic Review* 52, 1977, S. 243–259
- Arthur Hübscher: Schopenhauer-Bibliographie 1978, in: *Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft* 60, 1979, S. 251–259
- Gerald N. Izenberg: *Modernism and Masculinity. Wedekind, Mann, Kandinsky through World War I*, Chicago: University of Chicago Press 2000
- Christoph Jahr: Die nationalsozialistische Machtübernahme und ihre Folgen, in: *Die Berliner Universität zwischen den Weltkriegen. 1918–1945*, hg. von Michael Grüttner, Berlin: Akademie 2012 (Geschichte der Universität Unter den Linden, Bd. 2), S. 295–324
- Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Bd. 1*, hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin und New York: De Gruyter 2007/2008, S. 155–216
- Fotis Jannidis: Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ›Bildung‹ am Beispiel von Goethes »Dichtung und Wahrheit«, Tübingen: Niemeyer 1996 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 56)
- : *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin und New York: De Gruyter 2004 (Narratologia, Bd. 3)
- Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hg. von dens., Tübingen: Niemeyer 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 71), S. 3–35
- (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 71)
- : Einleitung [Roland Barthes: *Der Tod des Autors*], in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2016, S. 181–184
- (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2016
- A. Jaquet und R. Stähelin: Aus dem Laboratorium der medicinischen Klinik zu Basel. Stoffwechselfersuch im Hochgebirge, in: *Archiv für experimentelle Pathologie und Pharmakologie* 46, 1901, S. 274–312
- Anke Jaspers: Stempel, Schilder, Signaturen. Exemplargeschichten aus der Bibliothek Thomas Manns, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 46.1, 2021, S. 264–282
- : Onkel Tommys Hütte. Erinnerungen Klaus Hubert Pringsheims an Pacific Palisades, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* XII, 2018, S. 120–127

- : (Frau) Thomas Manns Bibliothek? Autorschaftsinszenierung in der Nachlassbibliothek, in: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, Göttingen: Wallstein 2020, S. 141–165
- : Digitalisierung als epistemische Praxis. Vom Nutzen und Nachteil der digitalen Katalogisierung und Erschließung von Autor:innenbibliotheken, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 32, 2022, S. 133–154
- Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher (Hg.): Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, Göttingen: Wallstein 2020
- Inge Jens und Walter Jens: Die Tagebücher, in: Thomas Mann Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner 2001, S. 721–741
- Mark Johnson: Embodied understanding, in: *Frontiers in Psychology* 6, 2015, S. 1–8
- Jonathan Kassner: *Vita Canina*. Der Hund als Allegorie in Thomas Manns *Tobias Mindernickel*, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt, München: Fink 2012, S. 53–64
- Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman?, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart: Reclam 2016, S. 124–137
- Jelka Keiler: Geschlechterproblematik und Androgynie in Thomas Manns *Joseph-Romanen*, Frankfurt a. M., Berlin et al.: Lang 1999 (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur = Langue et littérature allemandes = German language and literature, Bd. 1723)
- Karl J. Keppler: Das Lachen der Frauen. Das Dämonische im Weiblichen. Goethe – Wagner – Thomas Mann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005
- Stefan Keppler-Tasaki: Goethe in Kalifornien. Thomas Mann und die Weimarer Ausgabe, in: Goethe-Jahrbuch 136, 2019, S. 199–213
- Karl Kerényi: Vom Wesen des Festes. Antike Religion und ethnologische Religionsforschung [Sonderabdruck], in: Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde 1, 1938, TMA-Signatur: Thomas Mann 4720, S. 59–74
- Andreas [B.] Kilcher und Detlef Kremer: Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas Bericht für eine Akademie, in: Textverkehr. Kafka und die Tradition, hg. von Claudia Liebrand und Franziska Schößler, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 45–72
- Andreas B. Kilcher: Bücher aus Büchern. Bibliothekarisches Schreiben in Thomas Manns *Josephsroman*, in: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Anke Jaspers und dems., Göttingen: Wallstein 2020, S. 271–292
- Martina King: Inspiration und Infektion. Zur literarischen und medizinischen Wissensgeschichte von ›auszeichnender Krankheit‹ um 1900, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 35.2, 2010, S. 61–97
- Aglaia Kister: »Aus dem Selben und Gleichen das immer Neue«. Wiederholung und Differenz in Thomas Manns *Josephsromanen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 933)

- Heinrich von Kleist: *Amphitryon. Der zerbrochne Krug. Penthesilea*, Leipzig: Insel 1909 (Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden, Bd. 2), TMA-Signatur: Thomas Mann 587:2
- Rosa Kohlheim und Volker Kohlheim (Hg.): *Duden. Das große Vornamenlexikon*, Mannheim: Duden 1998
- Johnny Kondrup: *Text und Werk – zwei Begriffe auf dem Prüfstand*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 27, 2013, S. 1–14
- Todd Kontje: *Thomas Mann's World. Empire, Race, and the Jewish Question*, Ann Arbor: University of Michigan Press <sup>4</sup>2014
- Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des »intellektualen Romans« bei Thomas Mann. Untersuchungen zur Struktur von »Buddenbrooks«, »Königliche Hoheit« und »Der Zauberberg«*, Bonn: Bouvier <sup>3</sup>1980 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 5)
- : *Des Weltbürgers Thomas Mann doppeltes Deutschland*, in: *Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949*, hg. von Thomas Koebner, Gert Sautermeister und Sigrid Schneider, Opladen: Westdeutscher Verlag 1987, S. 13–29
- : *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*, Tübingen: Niemeyer 1988
- (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*, Stuttgart: Kröner <sup>3</sup>2001
- : *Im Vorhof der Katastrophe. Was die Zwanzigerjahre zu erkennen gaben*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 32, 2019, S. 139–153
- Tilmann Köppe und Simone Winko (Hg.): *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar: Metzler <sup>2</sup>2013
- Albrecht Koschorke: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*, München: Piper 1988
- : *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt a. M.: Fischer <sup>3</sup>2001
- : *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a. M.: Fischer 2012
- Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006
- Alexander Košenina: *»Der wahre Brief ist seiner Natur nach poetisch«. Vom Briefschreiber zum Autor – am Beispiel Hofmannsthals*, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002 (DFG-Symposium, Bd. 2001), S. 241–257
- Julius Köstlin: *Martin Luther, sein Leben und seine Schriften*. 2 Bde., Elberfeld: Friderichs 1875, TMA-Signaturen: Thomas Mann 2955:1, 2955:2
- Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis* [Erstauflage 1886], Stuttgart: Enke <sup>13</sup>1907
- Ernst Křenek: *Music. Here and Now*. Übers. von Barthold Fles, New York: W. W. Norton 1939, TMA-Signatur: Thomas Mann 4953
- Elisabeth Krimmer: *The Gender of Terror: War as (Im)Moral Institution in Kleist's *Hermannsschlacht* and *Penthesilea**, in: *The German Quarterly* 81, 2008, S. 66–85
- Julia Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3. Zur linguisti-

- schen Basis der Literaturwissenschaft, II, hg. von Jens Ihwe, Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345–375
- Børge Kristiansen: Geschichtsfatalist mit schlechtem Gewissen. Thomas Mann und der Nationalsozialismus, in: Thomas Mann Jahrbuch 3, 1990, S. 95–117
- : Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns. Überlegungen zur Dimension der Selbstkritik in *Joseph und seine Brüder*, in: Thomas Mann Jahrbuch 6, 1993, S. 9–36
- : Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur, in: Thomas Mann Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner <sup>3</sup>2001, S. 823–835
- : Thomas Mann und die Philosophie, in: Thomas Mann Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner <sup>3</sup>2001, S. 259–283
- : Die »Niederlage der Zivilisation« und der »heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt«. Die Erzählung »Der kleine Herr Friedemann« als Modell der Anthropologie Thomas Manns, in: Orbis Litterarum 58, 2003, S. 397–451
- Christoph Kucklick: Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der negativen Andrologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008
- Hermann Kurzke: Mondwanderungen. Wegweiser durch Thomas Manns Joseph-Roman, Frankfurt a. M.: Fischer 1993
- : Nationalhymnen als Säkularisate, in: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800, hg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs und Manfred Koch, Paderborn et al.: Schöningh 1997, S. 202–221
- : Thomas Mann: Essays II. 1914–1926. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.2)
- : Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, München: Beck 2006
- : Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.2)
- : Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung, München: Beck <sup>4</sup>2010 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte)
- George Lakoff und Mark Johnson: *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press 1980
- Eberhard Lämmert: Der Dichterstern. Metamorphosen einer Metapher in Deutschland, in: Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien, hg. von Ulrich Raulff und Horst Bredekamp, München: Hanser 2006, S. 144–185
- Astrid Lange-Kirchheim: Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns »Der kleine Herr Friedemann« und »Luischen«, in: Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne, hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, München: Fink 2008, S. 187–224
- : Gender Studies, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 364–372
- Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*, Leipzig: Klinkhardt <sup>2</sup>1912
- : *Psychologische Grundgesetze in der Völkerentwicklung*. Berechtigte Übertragung aus dem Französischen von Arthur Seiffhart, Leipzig: Hirzel 1922

- Herbert Lehnert: Thomas Manns Vorstudien zur Josephstetralogie, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 7, 1963, S. 458–520
- : Thomas Manns Josephstudien, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 10, 1966, S. 378–405
- : *Betrayed or Not Betrayed: A Testament?*, in: *A Companion to the Works of Thomas Mann*, hg. von dems. und Eva Wessell, Rochester (NY): Camden House 2004, S. 297–305
- Georg Leisten: Bildnisbewegung – Fetischismus – Schrift. Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz*, in: *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, hg. von Heinz J. Drügh und Maria Moog-Grünwald, Heidelberg: Winter 2001 (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 12), S. 101–113
- Harry Levin: James Joyce. A Critical Introduction, Norfolk (CT): New Directions Books 1941, TMA-Signatur: Thomas Mann 3976
- Stephan Lieske: Poetik, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar: Metzler 42008, S. 577–579
- Birte Lipinski: Pygmalion gespiegelt. Mythos und Künstlerimagination in Eichendorffs *Das Marmorbild*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 68/69, 2008/2009, S. 103–119
- Michael Löwy und Robert Sayre: *Romanticism Against the Tide of Modernity*, Durham und London: Duke University Press 2001
- Christine Lubkoll: Motiv, literarisches, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar: Metzler 42008, S. 515–516
- Wolfgang Lukas: Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium, in: *Textgenese in der digitalen Edition*, hg. von Anke Bosse und Walter Fanta, Berlin und Boston: De Gruyter 2019 (Beihefte zu Editio), S. 23–49
- Michael Maar: *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, München und Wien: Hanser 1995
- Marie Maclean: *Narrative as Performance. The Baudelairean Experiment*, London und New York: Routledge 1988
- Heinrich Mann: Der große Mann, in: *Der Hass. Deutsche Zeitgeschichte*, Amsterdam: Querido 1933, S. 79–103
- Thomas Mann: Achtung, Europa!, in: *Reden und Aufsätze IV*, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII), S. 766–779
- : Ansprache an die Amerikaner deutscher Herkunft vom 15. Oktober 1942, in: *Reden und Aufsätze III*, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 1053–1056
- : *Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*, hg. von Thomas Sprecher und Monika Bussmann, Frankfurt a. M.: Fischer 2012 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.1)
- : *Betrachtungen eines Unpolitischen*, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a. M.: Fischer 2009 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1)

- : Bilde und ich, in: Essays I. 1893–1914, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 14.1), S. 95–111
- : Briefe 1889–1936, hg. von Erika Mann, Frankfurt a. M.: Fischer 1961
- : Briefe 1937–1947, hg. von Erika Mann, Frankfurt a. M.: Fischer 1963
- : Briefe I. 1889–1913, hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Cornelia Bernini, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 21)
- : Briefe II. 1914–1923, hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Cornelia Bernini, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 22)
- : Briefe III. 1924–1932, hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Cornelia Bernini, Frankfurt a. M.: Fischer 2011 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 23.1)
- : Die Briefe von 1951 bis 1955 und Nachträge, hg. von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer, Frankfurt a. M.: Fischer 1987 (Regesten und Register, Bd. 4)
- : Bruder Hitler, in: Reden und Aufsätze IV, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII), S. 845–852
- : Buddenbrooks. Verfall einer Familie, hg. von Eckhard Heftrich, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.1.)
- : Der Bajazzo, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 120–159
- : Der Erwählte, in: Der Erwählte. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VII), S. 7–260
- : Der kleine Herr Friedemann, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 87–119
- : Der Taugenichts, in: Essays II. 1914–1926, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1), S. 151–170
- : Der Tod in Venedig, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 501–592
- : Der Wille zum Glück, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 50–70
- : Der Zauberberg, hg. von Michael Neumann, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 5.1)
- : Deutsche Hörer! August 1941 (Sondersendung), in: Reden und Aufsätze III, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 1009–1011
- : Die Betrogenen, in: Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII), S. 877–950

- : Die Entstehung des Doktor Faustus, in: Reden und Aufsätze III, Frankfurt a. M.: Fischer <sup>2</sup>1974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 145–301
- : Die Hungernden, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 372–380
- : Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, hg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt a. M.: Fischer 2007 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1)
- : Ein Glück, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 381–395
- –: Festgruß, in: Dichter Denker Helfer. Max Brod zum 50. Geburtstag, hg. von Felix Weltsch, Mährisch-Ostau: Kittl, Keller 1934, TMA-Signatur: Thomas Mann 30134, S. 8
- : Fiorenza, in: Fiorenza. Gedichte. Filmentwürfe, hg. von Elisabeth Galvan, Frankfurt a. M.: Fischer 2014 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 3.1), S. 7–128
- : Freud und die Zukunft, in: Reden und Aufsätze I, Frankfurt a. M.: Fischer <sup>2</sup>1974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX), S. 478–501
- : Gedanken im Kriege, in: Essays II. 1914–1926, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1), S. 27–46
- : Gefallen, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 14–49
- : Gladius Dei, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 222–242
- : Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters, in: Goethe, hg. von Yahya Elsaghe und Hanspeter Affolter, Frankfurt a. M.: Fischer 2019, S. 205–241
- : Goethe und Tolstoi, in: Essays II. 1914–1926, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1), S. 809–936
- : Goethe's Laufbahn als Schriftsteller, in: Goethe, hg. von Yahya Elsaghe und Hanspeter Affolter, Frankfurt a. M.: Fischer 2019, S. 242–271
- : Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph, hg. von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski, Frankfurt a. M.: Fischer 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 7.1)
- : Joseph und seine Brüder II. Joseph in Ägypten. Joseph der Ernährer, hg. von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer und Stephan Stachorski, Frankfurt a. M.: Fischer 2018 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 8.1)
- : Joseph und seine Brüder, in: Reden und Aufsätze III, Frankfurt a. M.: Fischer <sup>2</sup>1974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 654–669
- : Königliche Hoheit, hg. von Stephan Stachorski, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.1)

- : Leiden an Deutschland, in: Reden und Aufsätze IV, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII), S. 684–766
- : Lotte in Weimar, hg. von Werner Frizen, Frankfurt a. M.: Fischer 2003 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.1)
- : Luischen, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 160–180
- : Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis, in: Erzählungen. Fiorenza. Dichtungen, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII), S. 658–711
- : Notizbücher 1–6, hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a. M.: Fischer 1991
- : On myself, in: Nachträge, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XIII), S. 127–169
- : Pariser Rechenschaft, in: Reden und Aufsätze III, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 9–97
- : Richard Wagner und der ›Ring des Nibelungen‹, in: Reden und Aufsätze I, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. IX), S. 502–527
- : Schicksal und Aufgabe, in: Reden und Aufsätze IV, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XII), S. 918–939
- : Sechzehn Jahre. Vorrede zur amerikanischen Ausgabe von »Joseph und seine Brüder« in einem Bande, in: Reden und Aufsätze III, Frankfurt a. M.: Fischer 21974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 669–681
- : Selbstkommentare: ›Joseph und seine Brüder‹, hg. von Hans Wysling und Marianne Eich-Fischer, Frankfurt a. M.: Fischer 1999
- : Tagebücher 1918–1921, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer 1979
- : Tagebücher 1933–1934, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer 1977
- : Tagebücher 1935–1936, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer 1978
- : Tagebücher 1937–1939, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer 1980
- : Tagebücher 1940–1943, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer 1982
- : Tagebücher 1944–1946, hg. von Inge Jens, Frankfurt a. M.: Fischer 1986
- : Tagebücher 1949–1950, hg. von Inge Jens, Frankfurt a. M.: Fischer 1991
- : Tagebücher 1953–1955, hg. von Inge Jens, Frankfurt a. M.: Fischer 1995
- : Tobias Mindernickel, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 181–192
- : Tristan, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 319–371

- : Vom kommenden Sieg der Demokratie, in: Reden und Aufsätze III, Frankfurt a.M.: Fischer <sup>2</sup>1974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI), S. 910–941
- : Von deutscher Republik, in: Essays II. 1914–1926, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 15.1), S. 514–559
- : Wälsungenblut, in: Frühe Erzählungen. 1893–1912, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt a.M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), S. 429–463
- Herbert Marcuse: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung [Original 1934], in: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp <sup>12</sup>1975, S. 17–55
- Franka Marquardt: Erzählte Juden. Untersuchungen zu Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, Münster: Lit 2003 (Literatur – Kultur – Medien, Bd. 4)
- : »Mondgrammatik« und »Schönes Gespräch«. Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* – ein biblischer Roman?, in: Deconstructing Thomas Mann, hg. von Alexander Honold und Niels Werber, Heidelberg: Winter 2012 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 167), S. 87–103
- Matías Martínez: Figur, in: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von dems., Stuttgart und Weimar: Metzler 2011, S. 145–150
- (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart und Weimar: Metzler 2011
- Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München: Beck <sup>10</sup>2016
- Steffen Martus: Die Praxis des Werks, in: Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase, Berlin und Boston: De Gruyter 2019 (Revisionen, Bd. 5), S. 93–129
- Friedhelm Marx: »Lauter Professoren und Docenten«. Thomas Manns Verhältnis zur Literaturwissenschaft, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 85–96
- : *Lotte in Weimar* (1939), in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und dems., Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 58–66
- Gert Mattenklott: Die Leiden des jungen Werthers, in: Goethe-Handbuch. Band 3: Prosaschriften, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt, Stuttgart: Metzler 1997, S. 51–101
- Hugh McLeod: Weibliche Frömmigkeit – männlicher Unglaube? Religion und Kirchen im bürgerlichen 19. Jahrhundert, in: Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert, hg. von Ute Frevert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 77), S. 134–156

- Bruno Meissner: Babylonien und Assyrien. Bd. 1, Heidelberg: Winter 1920, TMA-Signatur: Thomas Mann 2451:1
- –: Babylonien und Assyrien. Bd. 2, Heidelberg: Winter 1925, TMA-Signatur: Thomas Mann 2451:2  
Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002
- D[mitrij] Mereschkowskij: Die Geheimnisse des Ostens, Berlin: Welt 1924, TMA-Signatur: Thomas Mann 2417
- –: Napoleon. Deutsch von Arthur Luther, Leipzig: Grethlein 1928, TMA-Signatur: Thomas Mann 4274  
Zygmunt Mielczarek: Das Geistliche und Weltliche in Eichendorffs staatspolitischer Reflexion – am Beispiel einer theoretischen Schrift, in: Eichendorff heute lesen, hg. von Grażyna Barbara Szewczyk und Renata Dampc-Jarosz, Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 139–149  
Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München: Fink 2000  
Claudine Moulin: Endozentrik und Exozentrik. Marginalien und andere sekundäre Eintragungen in Autorenbibliotheken, in: Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren, hg. von Stefan Höppner, Caroline Jessen, Jörn Münkner und Ulrike Trenkmann, Göttingen: Wallstein 2018 (Kulturen des Sammelns, Bd. 2), S. 227–240  
Wolfgang Müller-Funk: Das Unbehagen in der Kultur: Close Reading und Rezeptionsgeschichte, in: Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur, hg. von Wolfgang Müller-Funk, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016 (Sigmund Freuds Werke, Bd. 3), S. 7–46  
Hannelore Mundt: Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann's Work, in: A Companion to the Works of Thomas Mann, hg. von Herbert Lehnert und Eva Wessell, Rochester (NY): Camden House 2004, S. 271–295  
Alexander Nebrig: Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin: De Gruyter 2013 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 77 (311))  
Gerhard Neumann: Pygmalion. Metamorphosen des Mythos, in: Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hg. von Mathias Mayer und dems., Freiburg i. Br.: Rombach 1997 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 45), S. 11–60  
Michael Neumann: Thomas Mann: Der Zauberberg. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 5.2)  
Harald Neumeyer: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 252)  
Dirk Niefanger: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer), in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002 (DFG-Symposium, Bd. 2001), S. 521–539

- Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. Erste Abtheilung. Bd. V, Leipzig: Naumann 1895, TMA-Signatur: Thomas Mann 621:5
  - –: Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Erste Abtheilung. Bd. IV, Leipzig: Naumann 1895, TMA-Signatur: Thomas Mann 621:4
  - –: Nietzsche contra Wagner, in: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Nietzsche contra Wagner. Der Antichrist. – Gedichte. Erste Abtheilung. Bd. VIII, Leipzig: Naumann 1895, TMA-Signatur: Thomas Mann 621:8, S. 181–209
  - –: Jenseits von Gut und Böse. Die Genealogie der Moral. Erste Abtheilung. Bd. VII, Leipzig: Naumann 1899, TMA-Signatur: Thomas Mann 621:7
- Yvonne Nilges: Goethe in Ägypten: Der redliche Mann am Hofe. Weimar in Thomas Manns Josephsromanen, in: Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer, hg. von Udo Bernbach und Hans Rudolf Vaget, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 93–114
- John K. Noyes: Vernunft, Leidenschaft und der Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, in: Leopold von Sacher-Masoch, hg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, Graz: Droschl 2002 (Dossier, Bd. 20), S. 146–166
- [o. V.]: »Triumph des Willens«, in: National-Zeitung Nr. 179, 1935, S. 2
- Johannes Odendahl: Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann, Bielefeld: Aisthesis 2008
- Günter Oesterle: Arabeske, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1: Absenz – Darstellung, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius und Dieter Schlenstedt, Stuttgart und Weimar: Metzler 2000, S. 272–286
- Adi Ophir: Begriff, in: Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte 1, 2012, S. 1–24
- José Ortega y Gasset: Der Aufstand der Massen, Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt [1931], TMA-Signatur: Thomas Mann 4727
- Paolo Panizzo: Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 602)
- Clemens Peck und Norbert Christian Wolf: Poetologien des Posturalen 1918–1933/38. Einleitung, in: Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit, hg. von dens., Paderborn: Fink 2017, S. 9–25
- Thomas Pekar: Hybridisierung und Erotisierung des Mythos, in: Cahiers d'Études Germaniques 76, 2019, S. 109–120
- : Arbeit am politischen Mythos. Thomas Manns Roman-Tetralogie *Joseph und seine Brüder* und die amerikanische Exilerfahrung, in: Thomas Mann Jahrbuch 35, 2022, S. 145–157
- Lothar Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs »Marmorbild«, in: Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, hg. von Helmut Koopmann, Frankfurt a. M.: Klostermann 1979 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 36), S. 159–172
- : Thomas Mann und der Faschismus. Wahrnehmung – Erkenntnisinteresse – Widerstand, Hildesheim, Zürich und New York: Olms 2013 (Germanistische Texte und Studien, Bd. 90)

- August von Platen: Gedichte, Stuttgart und Tübingen: Cotta 1828, TMA-Signatur: Thomas Mann 5007
  - –: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 1, Stuttgart und Tübingen: Cotta 1847, TMA-Signatur: Thomas Mann 5005
  - –: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 2, Stuttgart und Tübingen: Cotta 1853, TMA-Signatur: Thomas Mann 200:2
  - –: Sämtliche Werke in vier Bänden. Mit einer biographischen Einleitung von Karl Goedeke. Bd. 2, Stuttgart: Cotta; Kröner [1882], TMA-Signatur: Thomas Mann 5004:2
- Charles Quest-Ritson und Brigid Quest-Ritson: Rosen. Die große Enzyklopädie, Starnberg: Dorling Kindersley 2004
- Terence J. Reed: Thomas Mann: Frühe Erzählungen. 1893–1912. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2004 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.2)
- Wilhelm Reich: Massenpsychologie des Faschismus, Kopenhagen: Verlag für Sexualpolitik 1933
- Julian Reidy: »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«: Zum Problem der Einflussangst in *Doktor Faustus*, in: *The German Quarterly* 87, 2014, S. 333–350
- : Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk. Materielle Kultur zwischen ›Welthäusern‹ und ›Urdingen‹, Berlin und Boston: De Gruyter 2018 (Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 146)
- Julian Reidy und Ariane Totzke (Hg.): Mann\_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Konnex, Bd. 28)
- William H. Rey: Die »missbrauchte« Weiblichkeit. Ambivalente Überlegungen zu Thomas Manns Darstellung der Beziehung zwischen Joseph und Mut in seiner Joseph-Tetralogie, in: *Orbis Litterarum* 51, 1996, S. 334–355
- Monika Ritzer: Mythisches Erzählen im Faschismus – die Romanexperimente der 30er Jahre (Broch, C. G. Jung, Th. Mann), in: *In the Embrace of the Swan. Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*, hg. von Rüdiger Görner und Angus Nicholls, Berlin: De Gruyter 2010 (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature, Bd. 18), S. 147–167
- Holger Rudloff: Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch, Frankfurt a. M.: Fischer 1994
- : Gregor Samsa und seine Brüder. Kafka, Sacher-Masoch, Thomas Mann, Würzburg: Königshausen & Neumann 1997
- : Zum Einfluss von Leopold von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* auf Heinrich Manns frühe Romane »In einer Familie« und »Zwischen den Rassen«, in: Leopold von Sacher-Masoch, hg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, Graz: Droschl 2002 (Dossier, Bd. 20), S. 72–89
- Thomas Rütten: Krankheit und Genie. Annäherungen an Frühformen einer Mannschen Denkfigur, in: *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890–1914)*. Thomas Mann im europäischen Kontext, hg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a. M.: Klostermann 2002 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 26), S. 131–170

- Leopold von Sacher-Masoch: Venus im Pelz, in: Das Vermächtnis Kains. Novellen von Sacher-Masoch. Erster Theil. Die Liebe, Stuttgart: Cotta 21870, S. 121–368  
 –: Venus im Pelz. Ausgabe letzter Hand (1869/1878). Mit einem Dossier von Lisbeth Exner und Michael Farin, München: belleville 2003
- Michiel Sauter: Marmorbilder und Masochismus. Die Venusfiguren in Eichendorffs ›Das Marmorbild‹ und in Sacher-Masochs ›Venus im Pelz‹, in: Neophilologus 75, 1991, S. 119–127
- Emil Schaeffer: Goethes äussere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Leipzig: Insel 1914, TMA-Signatur: Thomas Mann 575
- Anna Katharina Schaffner: Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia sexualis* and Thomas Mann's *Buddenbrooks*: Exchanges Between Scientific and Imaginary Accounts of Sexual Deviance, in: The Modern Language Review 106, 2011, S. 477–494  
 –: Modernism and Perversion. Sexual Deviance in Sexology and Literature, 1850–1930, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012
- Eberhard Scheiffele: Die *Joseph*-Romane im Licht heutiger Mythos-Diskussion, in: Thomas Mann Jahrbuch 4, 1991, S. 161–183
- Anton Schindler: Beethoven-Biographie, hg. von Alfred Chr. Kalischer, Berlin: Schuster & Loeffler 1909, TMA-Signatur: 4960
- Bastian Schlüter: Gladius Dei, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 106–108
- Monika Schmitz-Emans: Entwürfe und Revisionen der Dichterinstantz – *poeta vates, poeta imitator, poeta creator*, in: Handbuch Sprache in der Literatur, hg. von Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning, Berlin und Boston: De Gruyter 2017 (Handbücher Sprachwissen (HSW), Bd. 17), S. 205–235
- Ursula W. Schneider: Ars amandi. The Erotic of Extremes in Thomas Mann and Marguerite Duras, New York et al.: Lang 1995 (Studies in European Thought, Bd. 6)
- Julia Schöll: Penthesilea und Mut-em-enet. Tod und Eros bei Heinrich von Kleist und Thomas Mann, in: Buchpersonen, Büchermenschen. Heinz Gockel zum Sechzigsten, hg. von Gudrun Schury und Martin Götze, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 167–185  
 –: Joseph im Exil. Zur Identitätskonstruktion in Thomas Manns Exil-Tagebüchern und Briefen sowie im Roman *Joseph und seine Brüder*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 18)  
 –: Nichts, was Männer können. Installation und Demontage des »großen Mannes« in Thomas Manns Essays, in: Deconstructing Thomas Mann, hg. von Alexander Honold und Niels Werber, Heidelberg: Winter 2012 (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 167), S. 105–119
- Martina Schönbächler: Gerda und ihre Schwestern. Zur Herkunft und Ausprägung einer Figurenkonstellation im Frühwerk Thomas Manns (*Gefallen, Der kleine Herr Friedemann* und *Luischen*), in: Lectures des récits et nouvelles

de jeunesse de Thomas Mann (1893–1912), hg. von Frédéric Teinturier und Jean-François Laplénie, Paris: L'Harmattan 2017, S. 81–101

- : Einer »Herrin männisches Werben«. Ehekonzeption und weibliche Homosexualität in Peter Vogels Verfilmung von Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann*, in: Thomas Mann Jahrbuch 33, 2020, S. 109–122
- : »[F]ehlerhafte Thatsächlichkeit«? – Thomas Manns Bibliothek als Medium seiner Poetologie, in: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, Göttingen: Wallstein 2020, S. 293–314
- : »und las in seinem eigenen Roman«. Zur Selbstlektüre als literarischer Denkfigur bei Thomas Mann und E. T. A. Hoffmann, in: Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität, hg. von Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber und Sanna Schulte, Heidelberg: Winter 2020 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 407), S. 201–220
- : Das Korpus der Autor\*in: Die ›Autorenbibliothek‹ als Ort des Stoffwechsels, in: Ressource »Schriftträger«. Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit, hg. von Martin Bartelmus, Yashar Mo-hagheghi und Sergej Rickenbacher, Bielefeld: Transcript 2023, S. 211–225
- : Marginalien in der digitalen Edition. Bemerkungen zu Text und Autorschaft am Beispiel von Thomas Manns Nachlassbibliothek, in: editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft 37, 2023, S. 12–27
- : Franz Seitz' *Unordnung und frühes Leid* – re-vidiert, in: Thomas Mann produktiv rezipiert. Zum Fortleben von Autor und Werk, hg. von Anke Jaspers und Nicole Mattern [im Druck]

Anja Schonlau: Altersliebe im Alterswerk. Thomas Manns Novelle *Die Betrogene* aus der Perspektive des »Michelangelo-Essays«, in: Thomas Mann Jahrbuch 20, 2007, S. 27–42

- Arthur Schopenhauer: Ueber den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich, in: Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Bd. 3, hg. von Julius Frauenstädt, Leipzig: Brockhaus <sup>2</sup>1922, TMA-Signatur: Thomas Mann 604:3, S. 528–583
- –: Ueber die Weiber, in: Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Bd. 6, hg. von Julius Frauenstädt, Leipzig: Brockhaus <sup>2</sup>1922, TMA-Signatur: Thomas Mann 604:6, S. 649–662
- –: Zur Aesthetik der Dichtkunst, in: Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Bd. 3, hg. von Julius Frauenstädt, Leipzig: Brockhaus <sup>2</sup>1922, TMA-Signatur: Thomas Mann 604:3, S. 484–501
- –: Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik, in: Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Bd. 6, hg. von Julius Frauenstädt, Leipzig: Brockhaus <sup>2</sup>1922, TMA-Signatur: Thomas Mann 604:6, S. 447–485

Franziska Schößler: »Die Frau von funfzig Jahren«. Zu Thomas Manns Erzählung ›Die Betrogene‹, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 31, 2000, S. 289–306

Sabine Seelbach: Virtuelle Benediktinerbibliothek Millstatt (2021), in: KONDE Weißbuch, hg. von Helmut W. Klug unter Mitarbeit von Selina Galka und

- Elisabeth Steiner im HRSM Projekt »Kompetenznetzwerk Digitale Edition«, <https://www.digitale-edition.at/o:konde.p23>, 27. November 2023
- Warren Shibles: Die metaphorische Methode, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48, 1974, S. 1–9
- Hinrich Siefken: Thomas Mann. Goethe – »Ideal der Deutschheit«. Wiederholte Spiegelungen 1893–1949, München: Fink 1981
- Annette Simonis: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne, Tübingen: Niemeyer 2000 (Communicatio, Bd. 23)
- Andreas Solbach: Rhetorik und Repräsentation in der Essayistik Heinrich und Thomas Manns 1918 bis 1920, in: Thomas Mann Jahrbuch 32, 2019, S. 97–107
- Birger Solheim: Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns. Oder Geschichtskritik in *Der Stechlin* und *Doktor Faustus*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004
- Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. Gestalt und Wirklichkeit, Wien und Leipzig: Braumüller 1918, TMA-Signatur: Thomas Mann 4701:1
- Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin: De Gruyter 2007 (Historia Hermeneutica. Series Studia, Bd. 5)
- : Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: Scientia Poetica 11, 2007, S. 276–344
- Thomas Sprecher und Monica Bussmann: Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2012 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.2)
- Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Cornelia Bernini: Vorwort, in: Thomas Mann: Briefe I. 1889–1913, hg. von Thomas Sprecher, Hans Rudolf Vaget und Cornelia Bernini, Frankfurt a. M.: Fischer 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 21), S. 9–18
- : Thomas Mann: Briefe III. 1924–1932. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2011 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 23.2)
- Stephan Stachorski: Heimsuchung, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 302–303
- Hartmut Steinecke: Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der »demokratischen Urform« in Deutschland, München: Fink 1987
- Ludwig Stockinger: Poetische Religion – Religiöse Poesie: Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Joseph von Eichendorff, in: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. I: um 1800, hg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs und Manfred Koch, Paderborn et al.: Schöningh 1997, S. 168–186
- Jochen Strobel: Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns, Dresden: Thelem 2000 (Arbeiten zur neueren deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1)

- : »Gut deutsch sein heisst sich entdeutschen«. Thomas Mann zwischen aporetischer Repräsentation und glückender Repräsentanz, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 317–349
- Franziska Stürmer: »Leverkühn der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte«. Thomas Manns *Doktor Faustus* und die Shakespeare-Biographie von Frank Harris, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014
- : Zitat und Montage, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 344–345
- Nikki Sullivan: A Critical Introduction to Queer Theory, New York: New York University Press 2003
- Felix A. Theilhaber: Goethe. Sexus und Eros, Berlin-Grunewald: Horen 1929, TMA-Signatur: Thomas Mann 510
- Klaus Theweleit: Männerphantasien, Berlin: Matthes & Seitz <sup>2</sup>2019
- Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin: Henschel <sup>6</sup>1997
- Barbara Thums: Wandernde Autorschaft im Zeichen der Entsagung: Goethes *Wanderjahre*, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar: Metzler 2002 (DFG-Symposion, Bd. 2001), S. 501–520
- Friedrich Tietjen: Hitlers Bart und seine Körper, in: Mit Haut und Haar. Frisieren, Rasieren, Verschönern, hg. von Susanne Breuss, Wien: Metroverlag 2018, S. 389–397
- Robert Deam Tobin: Thomas Mann's Queer Schiller, in: Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture, hg. von Christoph Lorey und John L. Plews, Columbia (SC): Camden House 1998 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 159–180
- : Making Way for the Third Sex: Liberal and Antiliberal Impulses in Mann's Portrayal of Male-Male Desire in His Early Short Fiction, in: A Companion to German Realism. 1848–1900, hg. von Todd Kontje, Rochester (NY): Camden House 2002 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 307–338
- : Queering Thomas Mann's *Der Tod in Venedig*, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt, München: Fink 2012, S. 67–79
- Ariane Totzke: Liebe und Erotik, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 320–322
- : »Mauschelnde« Unternehmer und unproduktive Dandys. Männerarbeit in Thomas Manns *Wälsungenblut*, in: Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann, hg. von Thomas Wortmann und Sebastian Zilles, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 12), S. 297–319

- : Weibliche Unproduktivität erzählen: Georg Simmels Geschlechtersoziologie und Thomas Manns Misogynie am Beispiel von *Tristan* und *Der Zauberberg*, in: *Mann\_lichkeiten. Kulturelle Repräsentationen und Wissensformen in Texten Thomas Manns*, hg. von Julian Reidy und ders., Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Konnex, Bd. 28), S. 117–134
- Erich Unger: *Das Problem der mythischen Realität. Eine Einleitung in die Goldbergsche Schrift: »Die Wirklichkeit der Hebräer«*, Berlin: David 1926, TMA-Signatur: Thomas Mann 2529
- Hans Rudolf Vaget: *Vom »höheren Abschreiben«*. Thomas Mann, der Erzähler, in: *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*, hg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a. M.: Klostermann 2005 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 33), S. 15–31
- : *Auf dem Weg zum Nationalschriftsteller. Thomas Mann und Schiller 1905*, in: *Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann*, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 207–218
- : *Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952*, Frankfurt a. M.: Fischer 2011
- : *Dilettantismus*, in: *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 291–292
- Dirk Van Hulle: *Textual Awareness. A Genetic Study of Late Manuscripts by Joyce, Proust, and Mann*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2004
- : *Genetic Criticism. Tracing Creativity in Literature*, Oxford: Oxford University Press 2022
- : *The Intertextual Condition*, in: *The New Joyce Studies*, hg. von Catherine Flynn, Cambridge, und New York: Cambridge University Press 2022 (Twenty-First-Century Critical Revisions), S. 123–137
- : *Writers' Libraries in Genetic Editions*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 37, 2023, S. 1–11
- Pasquale Villari: *Geschichte Girolamo Savonarola's und seiner Zeit. Bd. 1*, Leipzig: Brockhaus 1868, TMA-Signatur: Thomas Mann 4852
- Joseph Vogl: *Robuste und idiosynkratische Theorie*, in: *KulturPoetik* 7, 2007, S. 249–258
- : *Poetologie des Wissens*, in: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, hg. von Armen Avanesian, Jan Niklas Howe und Rüdiger Campe, Berlin: Kadmos 2014 (Kaleidogramme, Bd. 111), S. 145–164
- Peter von Matt: *Zur Psychologie des deutschen Nationalschriftstellers. Die Bedeutung der Hinrichtung und Verklärung Goethes durch Thomas Mann*, in: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München: Hanser 1994, S. 242–256
- Wilhelm Waetzoldt: *Dürer und seine Zeit*, Wien: Phaidon 1935, TMA-Signatur: Thomas Mann 4949 L
- Sylvia Wallinger: *»Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren«*. *Gesundete Männlich-*

- keit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns *Königliche Hoheit* und *Wälsungenblut*, in: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. von ders. und Monika Jonas, Innsbruck: Institut für Germanistik 1986 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 31), S. 235–257
- Nikolaus Wegmann: *Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter*, Köln: Böhlau 2000
- Frank Weiher: Über die Gegensätze ›Geist und Leben‹ und ›Künstler und Bürger‹ in der Thomas Mann-Forschung, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 29, 2016, S. 57–69
- Ulrich Weinzierl: Die »besorgniserregende Frau«. Anmerkungen zu *Luischen*, Thomas Manns »peinlichster Novelle«, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 4, 1991, S. 9–20
- Silke Wenk: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, hg. von Kathrin Hoffmann-Curtius und ders., Marburg: Jonas 1997, S. 12–29
- Georg Wenzel (Hg.): *Vollendung und Grösse Thomas Manns. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters*, Halle a. d. Saale: VEB Verlag Sprache und Literatur 1962
- Dirk Werle: Große Männer. Zur Entfaltung einer Topik in Thomas Manns essayistischen Schriften, in: *Apokrypher Avantgardismus. Thomas Mann und die Klassische Moderne*, hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand, München: Fink 2008, S. 243–265
- : Literaturtheorie als Bibliothekstheorie, in: *Literaturwissenschaft und Bibliotheken*, hg. von Stefan Alker-Windbichler und Achim Hölter, Göttingen: V&R unipress 2015 (Bibliothek im Kontext, Bd. 2), S. 13–26
- : Autorschaft und Bibliothek. Literaturtheoretische Perspektiven, in: *Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren*, hg. von Stefan Höppner, Caroline Jessen, Jörn Münkner und Ulrike Trenkmann, Göttingen: Wallstein 2018 (Kulturen des Sammelns, Bd. 2), S. 23–34
- Bernd Widdig: *Männerbünde und Massen. Zur Krise männlicher Identität in der Literatur der Moderne*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1992
- A. Wiedemann: *Das alte Ägypten*, Heidelberg: Winter 1920, TMA-Signatur: Thomas Mann 2404
- Magnus Wieland: *Stell-Werk: Literatur im Bücherregal*, in: *Quarto. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs* 30/31, 2010, S. 27–33
- : Materialität des Lesens. Zur Topographie von Annotationsspuren in Autorenbibliotheken, in: *Autorenbibliotheken. Erschließung, Rekonstruktion, Wissensordnung*, hg. von Michael Knoche, Wiesbaden: Harrassowitz 2015 (Bibliothek und Wissenschaft, Bd. 48), S. 147–173
- : Border Lines – Zeichen am Rande des Sinnzusammenhangs, in: *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, Göttingen: Wallstein 2020, S. 64–89

- Michael Wieler: Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 9)
- Waltraud Wiethölter: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs *Marmorbild*, in: Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.–8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, hg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, Tübingen: Stauffenburg 1989 (Stauffenburg Colloquium, Bd. 9), S. 171–201
- Ruprecht Wimmer: Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Kommentar, Frankfurt a. M.: Fischer 2007 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.2)
- Simone Winko: On the Constitution of Characters in Poetry, in: Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media, hg. von Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider, Berlin und Boston: De Gruyter 2010 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, Bd. 3), S. 208–231
- Uwe Wirth: Poetisches Paperwork. Pfropfung und Collage im Spannungsfeld von *Cut and Paste*, in: Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, hg. von Irmgard M. Wirtz und Magnus Wieland, Göttingen und Zürich: Wallstein, Chronos 2017 (Beide Seiten, Bd. 5), S. 41–63
- : Lesespuren als Inskriptionen. Zwischen Schreibprozessforschung und Leseprozessforschung, in: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher, Göttingen: Wallstein 2020, S. 37–63
- Hans Wißkirchen: Sein und Meinen. Zur stabilisierenden Funktion eines Gegensatzpaares in den Jahren 1922 und 1933, in: Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann, hg. von Michael Ansel, Hans-Edwin Friedrich und Gerhard Lauer, Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 299–315
- Benedikt Wolf: Geschlecht, Androgynie und Identität, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 297–298
- : Männerbilder/Frauenbilder, in: Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, Stuttgart: Metzler, Poeschel 2015, S. 322–324
- J. Wolff: Romantic Variations of Pygmalion Motifs by Hoffmann, Eichendorff and Edgar Allan Poe, in: German Life & Letters 33, 1979, S. 53–60
- [Oscar L. Wolff]: Das Büchlein von Goethe. Andeutungen zum besseren Verständnis seines Lebens und Wirkens. Herausgegeben von Mehreren, die in seiner Nähe lebten, Penig: Sieghart 1832, TMA-Signatur: Thomas Mann 503
- Dierk Wolters: Zwischen Metaphysik und Politik. Thomas Manns Roman »Joseph und seine Brüder« in seiner Zeit, Tübingen: Niemeyer 1998 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 147)
- Thomas Wortmann: Reifeprüfung. Poetologie, Künstlertum und Sexualität in Thomas Manns Novelle *Gefallen*, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaft-

- liche Lektüren, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Gary D. Schmidt, München: Fink 2012, S. 107–126
- Thomas Wortmann und Sebastian Zilles (Hg.): *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 12)
- : *Homme fragile. Zur Einleitung*, in: *Homme fragile. Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, hg. von dens., Würzburg: Königshausen & Neumann 2016 (Konnex, Bd. 12), S. 7–28
- Hans Wysling: *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns *Erwähltem**, in: *Euphorion* 57, 1963, S. 157–198
- : »... eine fast tödliche Bereitschaft«. *Thomas Manns Entscheidung von 1936 im Spiegel seines Briefwechsels mit Erika Mann*, in: *Schweizer Monatshefte für Politik, Wirtschaft, Kultur* 63.7/8, 1983, S. 615–631
- (Hg.): *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, Zürich: Artemis & Winkler <sup>2</sup>1994
- : *Thomas Manns Goethe-Nachfolge [1978]*, in: *Ausgewählte Aufsätze 1963–1995*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1996 (Thomas-Mann-Studien, Bd. 13), S. 17–63
- Marguerite Yourcenar: *Ich zähmte die Wölfin. Die Erinnerungen des Kaisers Hadrian*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1953, TMA-Signatur: Thomas Mann 4165
- Sandro Zanetti: *Intertextualität [Poeticon. Online-Lexikon für poetische Verfahren]*, <http://www.poeticon.net/intertextualitat/>, 27. November 2023
- Regine Zeller: *Gustave Le Bon, Sigmund Freud und Thomas Mann. Massenpsychologie in *Mario und der Zauberer**, in: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 9, 2004, S. 129–149
- : *Cipolla und die Masse. Zu Thomas Manns Novelle *Mario und der Zauberer**, St. Ingbert: Röhrig 2006 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 40)
- Heinrich Zimmer: *Arthur Schopenhauer. 1788–1860 [Sonderdruck]*, in: *Die Großen Deutschen. Neue Deutsche Biographie. Bd. 3*, hg. von Willy Andreas und Wilhelm von Scholz, Berlin: Propyläen 1936, TMA-Signatur: Thomas Mann 4314, S. 236–251
- Rolf Zimmermann: *Ankommen in der Republik. Thomas Mann, Nietzsche und die Demokratie*, Freiburg und München: Alber 2017
- Viktor Žmegač: *Montage/Collage*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Tübingen: Niemeyer <sup>2</sup>1994, S. 286–291
- Cornelia Zumbusch: *Clemens Maria Brentanos *verwilderter Roman von Maria*: Geschrieben, um sich selbst zu lesen?*, in: *»Schreiben heißt: sich selber lesen«.* Schreibszenen als Selbstlektüren, hg. von Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München: Fink 2008 (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9), S. 115–132



# Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, S. 111: Albert Bielschowsky, Goethe. Bd. 1, 1905, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Thomas Mann 509:1, S. 39
- Abb. 2, S. 112: Albert Bielschowsky, Goethe. Bd. 2, 1905, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Thomas Mann 509:2, S. 342
- Abb. 3, S. 113: Albert Bielschowsky, Goethe. Bd. 2, 1905, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Thomas Mann 509:2, S. 134
- Abb. 4, S. 208: Jacob Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien. Bd. 1, 1899, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Thomas Mann 5021, S. 374 f.
- Abb. 5, S. 212: Édouard Manet, Olympia, 1863, Musée d'Orsay, Paris ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard\\_Manet\\_-\\_Olympia\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg), 6. Dezember 2023)
- Abb. 6, S. 213: Tiziano Vecellio, Venus von Urbino, 1538, Galleria degli Uffizi, Florenz ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian\\_102.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_102.jpg), 6. Dezember 2023)
- Abb. 7, S. 231: J.H. Breasted, Geschichte Aegyptens. Mit einem Bilderanhang: die ägyptische Kunst, 1936, Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Thomas Mann 2402, Abb. 155

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz  
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Martina Schönbächler 2024,  <https://orcid.org/0009-0005-1565-0748>

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-5611-5

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8043-1

DOI <https://doi.org/10.46500/83535611>