



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Das Weib ist des Satans Werkzeug“

Das Motiv der Femme fatale im Werk Thomas Manns

Verfasserin

Evita Nitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, März 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 353

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Spanisch

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder

Mein herzlicher Dank gilt:

Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder für die Betreuung meiner Arbeit

meinen Eltern für die Unterstützung während des Studiums

meinen Freundinnen, die mir mit Rat und Tat zur Seite stehen

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	4
2. Frauenfiguren und Erotik bei Thomas Mann.....	6
2.1 Forschungsüberblick.....	6
2.2 „Ausrotten eines schlechten Triebes“ – Thomas Manns Verhältnis zur Geschlechtlichkeit.....	9
3. Der Zeitgeist um 1900 – Misogyne Philosophie und dekadenter Wagnerismus	12
3.1 Überblick	12
3.2 Otto Weiningers Vorstellung von Geschlecht und Charakter	14
3.3 Friedrich Nietzsche	16
3.4 Der dekadente Wagnerismus	20
4. Dämonisierung der Erotik in der Literatur – Die Femme fatale	23
4.1 Allgemeine Definition	23
4.2 Bedeutende literarische Beispiele.....	25
4.2.1 Oscar Wilde: „Salome“	25
4.2.2 Frank Wedekind: „Lulu“	27
4.2.3 Emile Zola: „Nana“	29
4.3 Charakteristika der Femme fatale.....	31
4.3.1 Äußeres Erscheinungsbild.....	31
4.3.2 Charaktereigenschaften und Verhalten	32
4.3.3 Rolle in der Gesellschaft – Die Femme fatale als Kurtisane	33
4.3.4 Mythologisierung und Metaphorisierung.....	34

4.3.4.1 Das Urböse, ewig Weibliche und der Teufel	34
4.3.4.2 Tiermetaphorik und Naturgewalt	35
5. Die verhängnisvolle Weiblichkeit in Thomas Manns Werk	37
5.1 Die grausame Frau im Frühwerk	38
5.1.1 Amra Jacoby in „Luischen“	38
5.1.2 Gerda von Rinnlingen und der kleine Herr Friedemann.....	46
5.1.3 Gerda Buddenbrook	55
5.2 Die russische Katze – Clawdia Chauchat.....	61
5.3 Süßes Gift – Hetaera Esmeralda im „Doktor Faustus“	71
6. Fazit	83
7. Sigelverzeichnis	87
8. Bibliographie	88
9. Abstract.....	96
10. Curriculum Vitae	97

1. Einleitung

Als *Femme fatale* wird eine Frau bezeichnet, die durch ihre starke erotische Ausstrahlung und ihre Verführungskünste in der Lage ist, Männer in ihren Bann zu ziehen und zu Grunde zu richten.

Die Frau als Trägerin der Sünde, als gefährliche Versuchung findet sich im Großteil der Kulturgeschichte. Einen Höhepunkt erlangt die Dämonisierung der Frau in der frühen Neuzeit durch den Beginn der Hexenverfolgung. Ein Zitat aus dem *Hexenhammer*, einer in der Neuzeit verfassten Grundlage der Hexenverfolgung, zeigt eindringlich die Vorstellung der Frau als gefährliche, ja todbringende Verführerin, als *Femme fatale*.

So würde in der Tat, wenn die Schlechtigkeiten der Frauen nicht wären, ganz zu schweigen von den Hexen, die Welt noch von unzähligen Gefahren frei bleiben. Valerius an Rufinus: „Du weißt nicht, daß die Frau eine Chimäre ist. Aber du mußt wissen, daß jenes dreigestaltige Ungeheuer geschmückt ist mit dem herrlichen Antlitz des Löwen, entstellt wird durch den Unterleib der stinkenden Ziege, bewaffnet ist mit dem Schwanz einer giftigen Viper. Das will sagen, daß ihr Anblick schön ist, die Berührung [aber] grausig [und] der Umgang tödlich.“¹

Später tritt die *Femme fatale* verstärkt in der Romantik auf und geistert als geheimnisvolle Verführerin besonders durch jene Strömungen, deren Fokus auf Magie, Dämonie und dunklen Traumwelten liegt. Richard Wagner setzt ihr mit *Tannhäuser* ein Exempel, dass spätere Autoren stark beeinflusst und im *Fin de siècle* großen Anklang findet. Um 1900 wird die Frau schließlich zur Personifikation der dämonisierten Sexualität erklärt und der Typus der grausamen, frivolen Verführerin findet sich in Literatur, Malerei, Wissenschaft und Philosophie. Auch nach der dekadenten Endzeitstimmung des *Fin de siècle* verliert die Vorstellung der *Femme fatale* nicht an Bedeutung und Faszination. Die Filmindustrie greift immer wieder auf das Motiv zurück, beispielsweise in *Ein Weib wie der Satan* (1959) und *Basic Instinct* (1992).

Thomas Mann begann Ende des 19. Jahrhundert zu schreiben, also in einer Zeit, wo das Motiv der *Femme fatale* verstärkt auftrat. Aus seinen Essays, Tagebüchern und Briefen weiß man, dass er am geistig-kulturellen Leben regen Anteil nahm und für seine

¹ Kramer, Heinrich: *Hexenhammer*. 2000. S. 236.

Werke daraus schöpfte. Mit dem Motiv der Femme fatale bringt man ihn aber wohl kaum auf den ersten Blick in Verbindung. Oftmals als spröder Autor mit bildungsbürgerlicher Thematik betrachtet, ist er nicht unmittelbar mit ausschweifender Erotik konnotiert. Da seine homosexuellen Neigungen bekannt sind, tritt das Interesse an der Weiblichkeit in seinen Werken in den Hintergrund. Wenn also Erotik in der Literatur zu Thomas Mann thematisiert wird, dann meist unter dem Gesichtspunkt der Homosexualität, die Frauen in seinen Werken finden hingegen durchwegs nur als Nebenfiguren Erwähnung.

Diese Arbeit versucht nun zu zeigen, dass der Typus der fatalen Verführerin sehr wohl bei Thomas Mann existiert, wenn auch in einer für ihn charakteristischen Form. Um ausgewählte weibliche Charaktere in seinen Werken auf dieses Motiv hin zu untersuchen, wird zunächst das diesbezüglich relevante geistige Umfeld des Autors dargestellt und auch auf Manns persönliches Verhältnis zur Sexualität eingegangen. Die Wissenschaft und Philosophie seiner Zeit lieferten den Nährboden für den Typus der gefährlichen Verführerin, wie er sich in den Werken der Autoren zeigt. Es folgt eine Definition der Femme fatale und eine Aufstellung einiger Charakteristika, auf die sich die Analyse der Frauenfiguren in Manns Werk stützt.

Im letzten Teil schließlich wird sich zeigen, auf welche Weise weibliche Charaktere wie Clawdia Chauchat oder Gerda von Rinnlingen an den Typus der Femme fatale anknüpfen. Thomas Mann hat sich vor allem des Motivs der verdrängten Sexualität, die für ihn ein lebenslanges Thema war, bedient und dieses in seinen Werken thematisiert. Auf seine Helden bricht leitmotivisch eine bannbrechende Leidenschaft herein, die ihr Leben aus den Fugen reißt und teilweise sogar zum Tod führt. Die Arbeit soll zeigen, dass auch bei Thomas Mann diese Macht der Erotik mit Weiblichkeit verbunden ist.

2. Frauenfiguren und Erotik bei Thomas Mann

2.1 Forschungsüberblick

Frauenfiguren nehmen in der ausufernden Sekundärliteratur zu Thomas Manns Werk einen sehr geringen Stellenwert ein. Es gibt kaum Publikationen, die sich vordergründig mit Frauenfiguren oder Weiblichkeit auseinandersetzen, da sich die Untersuchungen auf einzelne Unterkapitel oder den Vergleich mit anderen Autoren unter diesem Aspekt beschränken.² Die Arbeiten bleiben dabei auf einzelne Figuren reduziert und liefern keine allgemeinen Untersuchungen. Im Mittelpunkt der Analyse stehen häufig die männlichen Hauptfiguren, zu denen Frauen als Nebenfiguren in Beziehung gesetzt werden. Als Ausnahme können hier Claus Tillmann *Das Frauenbild bei Thomas Mann* (1991) und Youn-Ock Kim *Das ‚weibliche‘ Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann* (1997) genannt werden.

Claus Tillmann beschäftigt sich mit der Charakterisierung und Funktionalisierung der Frauenfiguren in Manns Werken, wobei er genauer auf Tony Buddenbrook und Clawdia Chauchat eingeht. Die von ihm aufgestellte Typologie enthält ein Kapitel zur ambivalenten Rolle der Frau, in dem auf die schicksalsbestimmende und fatale Wirkung einzelner Frauengestalten auf ihre männlichen Gegenspieler hingewiesen wird.

Youn-Ock Kim liefert eine umfassende Analyse der Frauenfiguren in Manns Werk, wobei sie sich kritisch mit den Begriffen „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ auseinandersetzt. Sie sieht die homosexuellen Neigungen Thomas Manns als weiblich besetzt und spricht von einem „am ‚weiblich-homosexuellen‘ Ich leidenden Autor“.³ Die von ihm konstruierten Bilder von Weiblichkeit werden unter diesem Gesichtspunkt untersucht.

Wenn es um Geschlechterrollen geht, dann liegt der Fokus in der aktuelleren Forschungsliteratur auf der Homosexualität. Hier ist Karl Werner Böhm's Abhandlung *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend* (1991) besonders hervorzuheben, da sie für die Diskussion um Thomas Manns Homosexualität und sein damit verbundenes Frauenbild wegweisend ist.

² Vgl. unter anderem: Rudloff, Holger: *Pelzdamen*.1994; Thomeier, Karin: *Frauengestalten*.1989.

³ Kim, Youn-Ock: *Frauenbild*.1997.S.13.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Thomas Mann die Fähigkeit Frauenfiguren zu konstruieren immer wieder abgesprochen wurde. Die Frauen haben in seinen Werken höchstens den Rang von Nebenfiguren und auch diese seien wenig glaubhaft und lassen ein generelles Desinteresse des Autors an der Weiblichkeit erkennen. Als Grund dafür wird Thomas Manns Homosexualität genannt, die ihn die Männerwelt sinnlicher und authentischer beschreiben lässt als das andere Geschlecht.

Karl Werner Böhm vertritt in seiner Arbeit die These, dem Autor haben seine Frauengestalten vor allem als Masken gedient, um Sexualität zu thematisieren, konkret seine verdrängte Homosexualität. Böhm beschäftigt sich mit der zeitgeschichtlichen und literarischen Stellung von Homosexualität im Zusammenhang mit Thomas Mann. Dabei kommt er auch auf das Weibliche in seinem Werk zu sprechen. Ein Kapitel ist rein dem Frauenbild des Autors gewidmet. Er kommt zu folgender Betrachtungsweise:

Bei Thomas Mann lassen sich zwei solcher Funktionalisierungen beobachten. Zunächst einmal sind seine Frauengestalten, zusammen mit den übrigen Randfiguren, den männlichen Hauptfiguren funktionell untergeordnet. [...] Zweitens fungieren viele der Frauengestalten Thomas Manns als Projektionsschirm oder alter ego für Empfindungen gleichgeschlechtlichen Ursprungs.⁴

Die Frau ist also Projektionsfläche und Maske für den männlichen Geliebten. Die Homosexualität, die Thomas Mann als Bedrohung seines geordneten, bürgerlichen Lebens sah, konnte so in seinen Werken Platz finden.

Die Sekundärliteratur weist unter anderem auf einen wiederkehrenden bedrohlichen Aspekt von Weiblichkeit hin. So untersucht etwa Rudloff die Parallelen zwischen Sacher-Masochs *Femme fatale* und einzelnen weiblichen Figuren Thomas Manns.

Diese Arbeit versucht nun an die genannten Publikationen anzuknüpfen und Manns Frauenfiguren unter dem Aspekt der dämonisierten Sexualität zu betrachten.

Es soll gezeigt werden, dass auch in Thomas Manns Werk der Typus der *Femme fatale* existiert. Zunächst werden verschiedene Faktoren beleuchtet, die den Autor zu diesen Figuren inspiriert haben könnten, wie der damalige Zeitgeist und vor allem die von Mann geschätzte Philosophie Nietzsches.

⁴ Böhm, Karl Werner: Selbstzucht.1991.S.176.

Ähnlich wie bei Kim soll gezeigt werden, welche große Rolle Geschlechtlichkeit für das künstlerische Schaffen Thomas Manns spielt und wie die verdrängte Homosexualität vor allem in Form der Frauenfiguren Ausdruck findet. Die Frau soll aber nicht nur auf die maskierte Homosexualität reduziert werden, sondern im Fokus steht die Weiblichkeit an sich. Weiblichkeit als Ausdruck einer bedrohlichen sexuellen Versuchung, als Inbegriff der Geschlechtlichkeit. Thomas Mann hat sich der zu seiner Zeit vorherrschenden Bilder bedient, um seinem Ringen mit der eigenen Sexualität literarisch Ausdruck zu verleihen. Die Frau wird wie oben beschrieben funktionalisiert, dabei werden die gleichen Bilder von Weiblichkeit verwendet, die auch anderen heterosexuellen Zeitgenossen gedient haben. Es ist also die Frau als Repräsentantin einer dämonischen sexuellen Verführung, die hier thematisiert wird.

Das Weibliche als Gegenstück zur männlichen Vernunft und geistigen Welt wird hier zur Repräsentantin der reinen Sexualität, die Thomas Mann lebenslang eine schwere Bürde war.

Die folgenden Kapitel sollen diesen Umstand näher beleuchten und sein Verhältnis zum vorherrschenden Zeitgeist aufzeigen.

2.2 „Ausrotten eines schlechten Triebes“ – Thomas Manns Verhältnis zur Geschlechtlichkeit

Das Ausrotten eines schlechten Triebes geschieht allerdings nicht plötzlich mit einem moralischen Aufraffen; [...] Es ist ein langsames, behutsames Schwächen und Abdorrenlassen des Triebes nötig, wobei alle möglichen intellektuellen Kunstgriffe mithelfen, die einem der Selbsterhaltungsinstinkt suggeriert.⁵

Diese Zeilen schreibt Thomas Mann bereits im Februar 1896 an Otto Grautoff und noch im selben Jahr im November aus Neapel: *„Wie ich sie hasse, diese Geschlechtlichkeit, die alles Schöne als ihre Folge und Wirkung für sich in Anspruch nimmt! Ach, sie ist das Gift, das in aller Schönheit lauert! [...] Wie komme ich von der Geschlechtlichkeit los? Durch Reisessen?“*⁶

Dass es sich bei der angesprochenen Geschlechtlichkeit um homosexuelle Neigung handelt, wurde bereits eingehend untersucht und zeigt sich in den erhaltenen Tagebüchern. Am 3. Juni 1953 schreibt er:

*„Auf der Rückfahrt in Lübeck, Holstenstraße, Königsstraße, Katharineum, der Schulhof, verewigt, Willri Timpe und der Bleistift. Der Zweite nach Armin. Ewige Knabenliebe.“*⁷ Dieses Zitat ist nur eines von vielen, die Thomas Manns Affinität zu jungen Männern offenbart.

Früh zeigt sich dabei Thomas Manns schwieriges Verhältnis zu seiner Homosexualität, die er teils aus eigener Auferlegung von Zwängen, teils aus gesellschaftlichem Druck heraus verdrängen musste. Dennoch findet sie in seinen Tagebüchern, Briefen und auch in seinem Werk Ausdruck. *Der Tod in Venedig* ist das offensichtlichste Beispiel, aber auch die Parallelität von Pribislav Hibbe und Clawdia Chauchat im *Zauberberg* wurde unter diesem Aspekt untersucht.

Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Manns Entwicklung beschreibt Karl Werner Böhm sehr ausführlich.⁸ Er geht nicht nur auf die damalige gesellschaftliche Haltung zum Thema Homosexualität ein, die den Männern durch abschreckende Beispiele, wie etwa die Prozesse gegen Oscar Wilde, die Anpassung nahe legte, sondern

⁵ B I. S.72.

⁶ B I. S.81.

⁷ Mann, Thomas: Tagebücher 1953-1955.1995.S.69.

⁸ Vgl.: Böhm, Karl Werner: Selbstzucht.1991.

auch auf Manns eigenes Bedürfnis sich „eine Verfassung“ zu geben. Dieses sieht Böhm in seiner „protestantisch-puritanischen Grundverfassung“⁹ begründet, die Thomas Mann selbst 1904 in dem Essay *Der französische Einfluss* mit seinen nordischen Wurzeln in Verbindung bringt.

Ich liebe und bejahe in der Kunst, mit dem frühen Nietzsche zu reden, ‚die ethische Luft, den faustischen Duft, Kreuz, Tod und Gruft.‘ [...] Ich bin nordisch gestimmt, bin es mit der ganzen Bewußtheit, die heute überall in Sachen der Nationalität und der Rasse herrscht. Protestantisch, moralisch, puritanische Neigungen sitzen mir, wer weiß, woher, im Blute,[...] ¹⁰

Das nordisch Deutsche sollte im Roman *Doktor Faustus* seine literarische Umsetzung finden. Sein Leben scheint es ebenfalls beeinflusst zu haben, ganz im Gegensatz zu dem seines Bruders, dessen freizügige Lebensweise er immer im Gegensatz zu seiner eignen sah. „*Du hast leicht reden. Du bist absolut. Ich dagegen habe geruht, mir eine Verfassung zu geben.*“¹¹, schreibt Thomas Mann 1906 an Heinrich.

„*Verfassung*“, das bedeutet seine heterosexuelle Beziehung zu Katja Mann, seine Familiengründung und den Rückzug hinter eine streng bildungsbürgerliche Erscheinung. Diese Verdrängung zeigt sich auch in dem Drang nach Sublimierung in seinen Werken verarbeitet. 1896 schreibt er an Grautoff:

„*Es ist dieselbe Stimmung, die den Grundton meiner Novelle ‚Der kleine Herr Friedemann‘ ausmacht, die Sehnsucht nach neutralem Nirwana-Frieden und der Untergang im Geschlechtlichen.*“¹²

Das Geschlechtliche als Untergang, dämonische Kraft und zerstörender Gegensatz zum geregelten vernünftigen Leben durchzieht sein Werk. Im Gegensatz zu Thomas Manns strenger Verfassung, die ihn vor dem verhängnisvollen Einbruch der Leidenschaft bewahrte, werden seine Figuren umso heftiger heimgesucht. Ihr Leben wird regelrecht erschüttert und in den frühen Erzählungen führt ein Erleben der Erotik gar zum Tod. In den Werkanalysen wird sich zeigen, dass obwohl Thomas Manns Hemmung vor der Sexualität vor allem auf die Stigmatisierung der Homosexualität zurückzuführen ist, diese in seinen Werken dennoch durchgehend von Frauen verkörpert wird. Lediglich im

⁹ Böhm, Karl Werner: Selbstzucht. 1991. S.123ff.

¹⁰ E I. S.73.

¹¹ B I. S.340.

¹² B I. S.79.

Tod in Venedig verfällt der angesehene Schriftsteller Aschenbach dem Knaben Tadzio. Seine Leidenschaft, die er vorher durch strenge Arbeitsmoral sublimierte, kommt dadurch zum Ausbruch und führt zum Tod. Der Tod als Nirwana, als Befreiung von der Geschlechtlichkeit und allem Begehren verweist auf die Philosophie Schopenhauers, der im Tod die Befreiung von dem alles bestimmenden Willen sah. Die immer wiederkehrende Beschreibung dieser Befreiung zeigt die Verarbeitung des eigenen Ringens mit der Sexualität.

Kurzke schreibt in seiner Thomas-Mann-Biographie treffend über den Triebverzicht des Autors.

Einen treuen Kunstbau zu errichten wie Thomas Mann, einem einzigen Verlag und einer einzigen Frau lebenslang die Treue zu halten, die darüberhinausgehende Leidenschaft hinzuopfern und mit festhaltendem Starrsinn die Ordnung aufrechtzuhalten: es ist billig, das als Verdrängung zu brandmarken, es ist ergiebiger, die Kulturleistung darin zu sehen, die Verzauberung des Leidens und der Leidenschaft in ein großes Werk. Wir hätten dieses Werk nicht, hätte Thomas Mann seinen Leidenschaften für hübsche Kellnerburschen ungehemmten Lauf gelassen.¹³

Thomas Mann war sehr wohl in der Lage eindrucksvolle Frauengestalten zu zeichnen, und in seinen Werken findet sich wie auch bei anderen Autoren seiner Zeit die Weiblichkeit als Repräsentantin von Leidenschaft und Sexualität. Auf die Bedingungen und Ausprägungen dieses Phänomens soll nun näher eingegangen werden.

¹³ Kurzke, Hermann: Thomas Mann. 1999.S.91.

3. Der Zeitgeist um 1900 – Misogyne Philosophie und dekadenter Wagnerismus

3.1 Überblick

Der Beginn von Thomas Manns Schaffen fällt in die Jahrhundertwende und somit in die Epoche des Fin de siècle. Der Begriff Dekadenz war zur damaligen Zeit Mode, und eine ganze Generation von Schriftstellern nannte sich *décadent*, lebte ein melancholisches Endzeitgefühl und eine Sympathie mit dem Tod. Die Ästhetisierung von Krankheit und Tod sind konstituierende Merkmale dieser Zeit und spiegeln sich in den Werken der Autoren wider. Ihre philosophische Untermauerung fanden die Literaten bei Schopenhauer, der das Leben primär als leidvoll und den Tod als erlösend beschreibt, ein weiterer einflussreicher Philosoph ist Friedrich Nietzsche, dessen Werk Thomas Mann zentral beeinflusste.

In der Musik war Richard Wagner prägend. Sein Entwurf einer neuen Form von Komposition war ein Meilenstein in der Musikgeschichte und kein Vertreter des kulturellen Lebens konnte sich seiner entziehen.

Bannbrechend in der Wissenschaft war Freuds Entdeckung des Unbewussten und der Beginn der Psychoanalyse.

Deutlich zeigt sich um die Jahrhundertwende ein verstärktes Interesse an der weiblichen Psyche. Zwei zentrale Frauenfiguren prägen die Epoche, die *Femme fatale* und die *Femme fragile*. Die *Femme fragile* bildet als zarte, kränkliche, blasse Erscheinung das Gegenbild zur *Femme fatale*. Durch die Ästhetisierung einer zerbrechlichen Kränklichkeit repräsentiert sie ebenso den Zeitgeist wie die unheilbringende *Femme fatale*.

Die wissenschaftlichen bis pseudowissenschaftlichen Werke, wie zum Beispiel *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* von Möbius, begreifen die Frau als das andere und vor allem irrationale Element. Von Dummheit und Hysterie ist die Rede, erstere beispielsweise belegt durch den Größenunterschied des Gehirns. Werke dieser Art fanden zur damaligen Zeit regen Beifall, als Höhepunkt der misogynen Literatur ist Weiningers *Geschlecht und Charakter* zu nennen.

Einen auffallend hohen Stellenwert haben auch die Bereiche Liebe und Erotik. Nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Wissenschaft und der bildenden Kunst nimmt man sich verstärkt dieser Themen an. Weiningers Werk *Geschlecht und Charakter* ist ein Beispiel für dieses Phänomen, da es sich intensiv mit Sexualität und dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern auseinandersetzt. Die Frau als Verkörperung ungehemmter Sexualität und Erotik, die der männlichen Vernunft als Bedrohung gegenübersteht, hat in der Zeit des Fin de siècle Hochkonjunktur. Die bedrohliche, verführende und meist todbringende Frau geistert durch einen Großteil der literarischen Werke und besonders die Dekadenz mit ihrem morbiden Beigeschmack ist ihr Reich. Gerade in der Wiener Moderne gibt es kaum Literatur, in der sie nicht auftritt, um ihren schaurig-erregenden Charme zu versprühen. Warum gerade in dieser Zeit der Weiblichkeit eine dämonische und stark sexuell aufgeladene Wirkung in dieser Intensität zukommt, ist sicher auf verschiedene Faktoren zurückzuführen.¹⁴ Großer Einfluss kommt der bereits erwähnten philosophischen Untermauerung zu, den Werken Nietzsches, Schopenhauers und Weiningers, von denen viele Autoren geprägt waren.

Ein weiterer Faktor ist die Krise der bürgerlichen Gesellschaft um 1900, die mit der Industrialisierung und der sich herausbildenden Massengesellschaft einhergeht. Die misogynen Ideen resultieren dieser Interpretation zufolge aus Komplexen, die durch den Verlust der traditionellen Ordnung und Gefühle der Unsicherheit entstehen.

„Die Femme fatale spiegelt das Prekäre der männlichen Situation. In Zeiten entsprechender Verunsicherung und Orientierungslosigkeit hat dieses Bild Konjunktur. Das trifft zweifellos auf das allgemeine Krisenbewusstsein um 1900 zu.“¹⁵

Auch die beginnende Emanzipationsbewegung im 19. Jahrhundert spielt eine Rolle. Die moderne und unabhängige Frau, die ihren Platz in der industrialisierten Gesellschaft fordert, führt zu so manchem Angstbild der Männerwelt.

Sie wird bekämpft, *„indem man sie entgegen ihrer Absicht dämonisiert, zur rein animalischen Triebnatur degradiert, exemplarisch als Prostituierte darstellt, zu einem katzen- oder sphinxartigen Geschöpf stilisiert“¹⁶.*

¹⁴ Vgl.: Blänsdorf, Jürgen: *Femme fatale*.1999.S.15.

¹⁵ Hilmes, Carola: *Femme fatale*.1990.S.XIV.

¹⁶ Hilmes, Carola: *Femme fatale*.1990.S.16.

Bevor im nächsten Kapitel der Versuch einer Definition dieser Femme fatale folgt, sollen hier noch drei der eben genannten Vertreter näher betrachtet und ihre Bedeutung für Thomas Manns Schaffen herausgearbeitet werden.

3.2 Otto Weiningers Vorstellung von Geschlecht und Charakter

Thomas Mann war ein Kind seiner Zeit und am gesellschaftlichen und kulturellen Leben sehr interessiert. Es ist also anzunehmen, dass er sämtliche die Zeit prägenden Werke gelesen oder zumindest inhaltlich wahrgenommen hat. Über Otto Weininger findet sich in einem Brief vom 28.8.1904 an Ida Boy nur folgende Notiz: „*Weininger habe ich noch nicht gelesen, aber längst vorgemerkt. Was muss man nicht alles lesen.*“¹⁷ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass er ihn noch gelesen hat oder zumindest mit seinem Gedankengut vertraut war.

Tatsächlich war das Hauptwerk *Geschlecht und Charakter* des jungen jüdischen Philosophen von ungeahnter Popularität und Wirkung. 1903, wenige Monate vor seinem Selbstmord in Beethovens Sterbehaus herausgegeben, fand es schnell eine große Anhängerschaft. Der Dreiundzwanzigjährige lieferte mit *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* eine Analyse der Geschlechter. Er versucht einen Vergleich, wobei er nicht diverse Unterschiede auflistet, sondern seine Studie läuft auf ein einziges Prinzip hinaus, die Sexualität.

„*W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber*“¹⁸, lautet eines seiner bekanntesten Zitate. Die Frau repräsentiert die reine Sexualität, während der Mann neben dieser auch über Vernunft, Selbstreflexion und diverse Begabungen verfügt.

Das vollkommen weibliche Wesen kennt weder den logischen noch den moralischen Imperativ, und das Wort Gesetz, das Wort Pflicht, Pflicht gegen sich selbst, ist das Wort das ihm am fremdesten klingt. Also ist der Schluß berechtigt, daß ihm auch die übersinnliche Persönlichkeit fehlt. Das absolute Weib hat kein Ich.¹⁹

¹⁷ B I. S.301.

¹⁸ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*.1917.S.113.

¹⁹ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*.1917.S.239.

Die absolute Frau ist also für Weininger rein durch ihre Geschlechtlichkeit determiniert, dementsprechend gibt es für ihn auch nur zwei Typen von Frauen, die Mutter und die Dirne. Die Mutter ist völlig auf das Kind konzentriert, die Dirne auf den Mann. Letztere versucht jedem Mann zu gefallen und sexuelle Befriedigung von ihm zu erlangen. Dirne ist hier also nicht ausschließlich auf den Beruf reduziert, sondern bezieht sich auf jegliche Frau, die, unabhängig vom Zeugungsakt ihres Kindes, Lust auf Sexualität verspürt. Weininger folgert weiter, dass es hauptsächlich Mischformen gibt, also in fast jeder Mutter auch eine Dirne steckt.

Diese frauenfeindlichen Theorien resultieren aus dem Gegensatz von Triebwelt einerseits und der Idee einer reinen Vernunft andererseits, wobei letztere dem Mann zugesprochen wird. Weininger strebt in seinen Theorien die absolute Vernunft an, die Abkehr von allem Irrationalen. Der Hass auf die Frau ist eigentlich der Hass auf die eigene Triebnatur und das Unvermögen diese zu überwinden.

„Otto Weininger bringt die abendländische Tradition von Triebangst und Objekthaß, Selbstverachtung und Selbstzerstörung ins philosophische System und auf den Begriff.“²⁰

Weininger wendet sich nicht gegen die Frau an sich, er wendet sich gegen die Sexualität beider Geschlechter. Sein Idealbild wäre daher eine in völliger Askese lebende Gesellschaft. Die Frau, als unwissendes, unreflektiertes, der Geschlechtlichkeit preisgegebenes Geschöpf, wird vom Mann immer wieder in ihrem Verhalten bestärkt, indem er sich von ihr verführen lässt. Die Emanzipation der Frau könnte wenn überhaupt nur durch strikte Enthaltung gelingen. Der Mann muss also sich und die Frau durch Askese vor der Geschlechtlichkeit bewahren.

Die Idee der Frau als bedrohliche Verführerin fand zur damaligen Zeit großen Anklang. In kürzester Zeit nach Erscheinen des Werks bildete sich eine beachtliche Anhängerschaft und es entbrannte ein Kult um seine Thesen, die sich in ganz Europa verbreiteten. Sie beeinflussten eine ganze Generation, und Weininger wurde zum Hauptverfechter des misogynen Zeitgeists. Einer seiner euphorischsten Anhänger war der schwedische Autor August Strindberg, der in einem Nachruf auf Weininger seine Idee der Frau als unvollständiges Wesen unterstrich. In Wien stand Karl Kraus an der Spitze der Anhängerschaft, wodurch Weiningers Theorie auch in der *Fackel* Platz fand.

²⁰ Nitzschke, Bern: Männerränge.1980.S.10.

Weitere Sympathisanten waren Alfred Kubin, Arnold Schönberg und Alban Berg.

3.3 Friedrich Nietzsche

Nietzsches Philosophie ist für diese Arbeit in zweierlei Hinsicht relevant. Er war einer der prägenden Theoretiker der Jahrhundertwende und eine der zentralsten Ideenquellen Thomas Manns. Von seiner Jugend an hat sich dieser mit Nietzsche beschäftigt und ihn in seinen Werken verewigt. Sein Leben diente ihm zuletzt sogar als Vorlage für Adrian Leverkühn im *Doktor Faustus*, worauf später noch näher eingegangen wird.

Man spricht nicht umsonst vom Dreigestirn Schopenhauer, Nietzsche und Wagner, denn Thomas Mann setzte sich intensiv mit den Strömungen seiner Zeit auseinander und eben diese drei gehörten zu den Figuren, die ihn am meisten prägten. Interessant für diese Arbeit ist natürlich nicht nur die Philosophie, die den Zeitgeist bestimmte, sondern auch das prominent gewordene Frauenbild, das Schopenhauer und daran anschließend Nietzsche vertraten. Es soll daher kurz Nietzsches Blick auf das weibliche Geschlecht dargestellt werden und anschließend Thomas Manns Interpretation seiner Philosophie. Das Kapitel stützt sich dabei auf Carol Diethes Arbeit *Vergiss die Peitsche nicht – Nietzsche und die Frauen*²¹, in der sie sich intensiv mit Nietzsches Frauenbild auseinandersetzt.

Friedrich Nietzsches Meinung zu Frauen und deren Stellung in der Gesellschaft ist höchst ambivalent. Einerseits wird seine Ablehnung gebildeter Frauen in seinen Aussagen deutlich, andererseits pflegte er Beziehung zu den gelehrten Frauen seiner Zeit, wie etwa Lou Andreas-Salomé.

Gelehrtheit bei Frauen war für ihn wider die Natur und ein Zeichen von Unfruchtbarkeit. Man kann sich daher kaum erklären, wie er diese Thesen mit seiner Freundschaft zu Frauen wie Andreas-Salomé, die er nachweislich verehrte, in Einklang bringen konnte. Die Jahrhundertwende war bestimmt von dem Kampf einzelner Frauen um das Recht auf Bildung, konkret auf Schulabschluss und Hochschulzugang. Während sich in der Schweiz bereits 1867 die erste Frau an einer Universität inskribieren durfte,

²¹ Diethes, Carol: Nietzsche.2000.

dauerte es in Deutschland deutlich länger. Viele der intellektuellen Frauen studierten daher in Zürich, kannten sich und pflegten Freundschaften. Es bildete sich eine erste Frauenbewegung, die aus einzelnen Frauen bestand, die dem bestehenden Frauenbild widersprachen und sich für mehr Rechte, etwa für ein Frauenwahlrecht einsetzten. Die von Männern geprägte Gesellschaft reagierte erwartungsgemäß negativ und bezeichnete eben genannte Frauen als „Blaustrümpfe“. Frauen mit geistigen Bestrebungen oder gar emanzipatorischen Ideen wurden als unnatürlich und asexuell betrachtet und abgelehnt. Auch Nietzsche war ein Vertreter dieser Ansicht, trotz seiner Kontakte zu gebildeten Frauen wie Malwida von Meysenbug oder Meta von Salis.

Die Emanzipation der Frau sah er als Hass der „Entarteten“, soll heißen der Unfruchtbaren. Das folgende Zitat bringt klar zum Ausdruck, wo er den Platz der Frau sieht und was er von emanzipatorischen Bestrebungen hält.

*„Nichts ist von Anbeginn an dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als Wahrheit, - seine große Kunst ist die Lüge, seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit.“*²² Er schreibt weiter,

daß das Weib gleich einem zarteren, wunderlich wilden und oft angenehmen Haustiere erhalten, versorgt, geschützt, geschont werden müsse; das täppische und entrüstete Zusammensuchen all des Sklavenhaften und Leibeigenen, das die Stellung des Weibes in der bisherigen Ordnung der Gesellschaft an sich gehabt hat und noch hat (als ob Sklaverei ein Gegenargument und nicht vielmehr eine Bedingung jeder höheren Cultur, jeder Erhöhung der Cultur sei): - was bedeutet dies Alles, wenn nicht eine Anbröckelung der weiblichen Instinkte, eine Entweiblichung? Man verdirbt fast überall ihre Nerven mit der krankhaftesten und gefährlichsten aller Arten von Musik (unsrer deutschen neuesten Musik) und macht sie täglich hysterischer und zu ihrem ersten und letzten Berufe, kräftige Kinder zu gebären, unfähigter.²³

Die Frau also als Besitz des Mannes, als Spielzeug, deren einzige ernstzunehmende Rolle darin besteht Kinder zu gebären. Anders als Weininger sprach Nietzsche allerdings beiden Geschlechtern eine Libido zu, die sie auch ausleben sollten. Dies stand im Gegensatz zur langläufigen konservativen Einstellung der Gesellschaft.

„Für die gutbürgerliche Ehefrau galt der Sexualakt eher als Pflicht denn als Lust, war aber, wie eine einflußreiche Richtung der Schulmedizin lehrte, aus hygienischen

²² Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse.1953.S.161.

²³ Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse.1953.S.167.

Gründen zu empfehlen, weil er die Frauen davor bewahrte, ‚hysterisch‘ zu werden.“²⁴

Die hysterische Frau war ein Typus, aus dem die Medizin und die damals aufkommende Psychologie mit diversen fragwürdigen Kuren Kapital schlugen.

So kontrovers Nietzsches Einstellung war auch die Reaktion auf seine Theorien. Viele Zeitgenossen sahen ihn als Verfechter ihrer misogynen Einstellung. Interessant sind, wie bereits beschrieben, seine Beziehungen zu intellektuellen Frauen, die ihn trotz seiner frauenfeindlichen Thesen nicht völlig ablehnten. Sie sahen ihn durchwegs als großen Philosophen und versuchten über sein Frauenbild hinwegzusehen.

Für Thomas Manns Nietzsche-Rezeption ist vor allem seine Sicht auf dessen Krankheit zentral, die sich in seinem Essay, *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* von 1947 zeigt und die er im *Doktor Faustus* zum Thema macht.

Sein Schicksal war sein Genie. Aber dieses Genie hat noch einen anderen Namen. Er lautet Krankheit. [...] Es kommt darauf an wer krank ist: ein Durchschnittsdummkopf, bei welchem die Krankheit des geistigen und kulturellen Aspektes freilich entbehrt, oder ein Nietzsche, ein Dostojewski.²⁵

Nietzsches geniale Philosophie, die für eine gesamte Epoche prägend war, sah Mann als Produkt seiner Krankheit. Erst diese ließ ihn zu geistigen Höhepunkten kommen. Nietzsches Ausflug nach Köln und sein Besuch in einem Bordell wird von Thomas Mann ausführlich in dem oben genannten Essay *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* beschrieben und genau wie später im *Doktor Faustus* als prägender Wendepunkt in dessen Leben dargestellt. Nietzsche wird als unschuldiger Jüngling gezeichnet: „*Der Jüngling, rein wie ein Mädchen, ganz Geist, ganz Gelehrsamkeit, ganz fromme Scheu*“²⁶ erfährt ein Trauma, „*eine Erschütterung, deren wachsende, die Phantasie nie wieder loslassende Nachwirkung von der Empfänglichkeit des Heiligen für die Sünde zeugt.*“²⁷ Ein Jahr später, heißt es weiter, ging der junge Philosoph ein weiteres Mal in ein derartiges Etablissement, wo er sich mit der Krankheit ansteckte, die

²⁴ Diethe, Carol: Nietzsche.2000.S.61.

²⁵ E VI. S.188.

²⁶ E VI. S.189.

²⁷ E VI. S.190.

„sein Leben zerrütten, aber auch ungeheuer steigern soll, ja, wovon auch teils glückliche, teils fatale Reizwirkungen auf eine ganze Epoche ausgehen.“²⁸

Wagner und Nietzsche waren für Thomas Mann Repräsentanten einer zutiefst deutschen Kultur. Er sah die Wurzeln von Nietzsches Denken in der Romantik und im Mythos. In seiner Rede *Deutschland und die Deutschen* von 1945 führt er dies näher aus:

Was Poesie ist, weiß der Positivismus, weiß die intellektualistische Aufklärung überhaupt nicht; erst die Romantik lehrte es eine Welt, die im tugendhaften Akademismus vor Langeweile umkam. Die Romantik poetisierte die Ethik, indem sie das Recht der Individualität und der spontanen Leidenschaft verkündete. [...] Das Vorrecht vor der Vernunft, das sie dem Emotionellen, auch in seinen entlegenen Formen als mystischer Ekstase und dionysischem Rausch einräumte, bringt sie in eine besondere und psychologisch ungeheuer fruchtbare Beziehung zur Krankheit, - wie denn noch der Spätromantiker Nietzsche, ein selbst durch Krankheit ins Tödlich-Geniale emporgetriebener Geist, nicht genug den Wert der Krankheit für die Erkenntnis feiern konnte. In diesem Sinne ist selbst die Psychoanalyse, die einen tiefen Vorstoß des Wissens vom Menschen von der Seite der Krankheit her bedeutete, ein Ausläufer der Romantik.²⁹

Die rauschhafte Kunst steht im Gegensatz zur vergeistigten Realität. Der Gegensatz zwischen humanistischer Aufklärung und Romantik durchzieht Manns Werk und zeigt sich besonders deutlich im *Zauberberg*, wo er zwei Vertretern dieser Strömungen ihre Streitreden halten lässt. Das Aufeinandertreffen der dunklen, dionysischen Leidenschaft, die aus den Tiefen des Unbewussten kommt, und der hellen, das Leben regelnden Vernunft verweist auf ein Leitmotiv des Autors, das Einbrechen einer Leidenschaft in ein geregeltes Leben.

Inbegriff des Dionysischen ist die Musik, die es unter den Künsten am besten versteht, ihre Rezipienten in einen Rauschzustand zu versetzen. In der Musik wird die wahre deutsche Kultur wiedergeboren, die durch die apollinische Herrschaft der Rationalität verdrängt wurde. Eine wichtige Rolle für die Kunst spielt der Mythos, „für Nietzsche ist der Mythos eine Urbedingung der Kultur.“³⁰ Der Rationalismus hat eben diesen verdrängt und durch seine Abstraktheit zu einer Verarmung und Heimatlosigkeit der

²⁸ E VI. S.190.

²⁹ Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*. 1960.S.1144ff.

³⁰ Saariluoma, Liisa: *Nietzsche als Roman*.1996.S.68.

Menschen geführt. Thomas Mann knüpft in *Deutschland und die Deutschen* stark an Nietzsches Ideen an:

Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit der Musik in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet, [...] Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein; denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zu Welt, - das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewußtsein bestimmt, der Welt an ‚Tiefe‘ überlegen zu sein.³¹

Nietzsches dionysisches Deutschtum, verkörpert in der rauschhaften Musik, verbunden mit dem deutschen Mythos findet sich im *Doktor Faustus* wieder, der von Kritikern als „Nietzscheroman“ aufgefasst wurde. Auch Nietzsches Biographie und die Idee der Krankheit als Ausgangspunkt von Genialität hat er im *Doktor Faustus* verewigt.

3.4 Der dekadente Wagnerismus

Der Wagnerismus ist vor allem geprägt durch die französische, aber auch englische, italienische und deutsche Dekadenz und bezeichnet das außermusikalische Wirken Richard Wagners, der wie kaum ein anderer Musiker in Kunst, Literatur, Theater, Politik etc. rezipiert wurde.³²

Die europäische Literatur um 1900 war stark von seinem Werk beeinflusst, besonders äußerte sich die dekadente Interpretation Wagners in Frankreich. Dort erschien die *Revue Wagnérienne*, für die Literaten wie Huysmans, Mallarmé oder Verlaine schrieben. Zentralfigur war Baudelaire, der Wagner in Musikrezensionen vor der skeptischen Pariser Opernwelt in Schutz nahm. Seinen dekadenten Wagnerbegriff definieren Begriffe wie „nervös“, „satanisch“, „orgiastisch“, „blasphemisch“.³³

Die Autoren interpretierten Wagners Werk in ihrem Sinne und versahen es mit dekadenten Attributen. Seine Musik wurde als rauschhaft, abgründig und dämonisch gesehen. Besonderen Gefallen fanden die Anhänger am ästhetisierten Liebestod in

³¹ Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*. S.1132ff.

³² Zur Wagnerrezeption vgl.: Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus*. 1973.

³³ Vgl.: Reinke, Claudius: *Musik als Schicksal*. 2002. S.119.

Tristan und Isolde. So wie die Dekadenz von Frankreich ausging, erfuhr der dekadente Wagnerismus dort seine stärkste Ausprägung, doch auch in Deutschland und im übrigen Europa ist diese Tendenz zu erkennen.

In Deutschland gab es zunächst den Wagnerismus Bayreuths, der mit Dekadenz nichts zu tun hatte, sondern sich auf den Nationalstolz und das theatralisch inszenierte Deutschtum in seinem Werk konzentrierte. Daneben gab es allerdings sehr wohl auch eine ähnliche Rezeption, und ein Vertreter dieser ist Thomas Mann. In seinem Essay *Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?* von 1927 heißt es:

„*Wo ist zum zweitenmal eine solche Vereinigung von Größe und Raffinement, von Sinnigkeit und sublimer Verderbtheit, von Popularität und Teufelsartistik?*“³⁴

Die Musik erscheint bei ihm immer wieder als Verführerin zum Tod, als Verfallsprinzip, als rauschhafter Zustand und als Gegenpol zum bürgerlichen, geordneten Leben. Gerade die früheren Werke Thomas Manns sind regelrecht von der Musik Wagners dominiert.

In *Buddenbrooks* ist dies besonders drastisch, da mit dem Einzug der Wagner liebenden Gerda das Schicksal der Familie endgültig besiegelt ist. Durch ihren Sohn Hanno, der allein am orgiastischen Klavierspiel Freude empfindet, steht das Ende der Kaufmannndynastie fest.

Ebenso ergeht es dem kleinen Herrn Friedemann, der bei einer Vorstellung von *Lohengrin* zum ersten Mal Gerda von Rinnlingen gegenübersteht, deren Ablehnung ihn schließlich in den Tod treibt.

In *Tristan* erleben wir eine Frau, die einzig in der rauschhaften Musik ihr Glück findet. Ihre Krankheit verbietet ihr allerdings das Musizieren, da es sie zu sehr mitnimmt und zu ihrem Tode führen könnte. Am Ende tritt genau dies ein, da sie nicht ohne ihre Musik existieren kann.

Diese Sicht auf Wagners Werk ist klar geprägt von den Strömungen und der Philosophie seiner Zeit. Bei Schopenhauer nimmt die Musik eine Sonderrolle unter den Künsten ein, da sie ihm als Objektivierung des Willens erscheint. Diese Idee führte Nietzsche wie oben bereits erwähnt fort. Die Musik als rauschhafte, diabolische und abgründige Macht findet sich ebenso bei Thomas Mann und Wagners Kompositionen waren für ihn der Inbegriff dieser Deutung.

³⁴ Mann, Thomas: *Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?*.1960.S.894.

Der Wagnerismus wirkte sich auch auf den dekadenten Begriff der Erotik aus, da die Oper *Tannhäuser*, durch ihre Darstellung fataler Weiblichkeit, eine Fundgrube an Motiven und Anregungen war.

In der Darstellung der *Tannhäuser*-Ouvertüre, wie man ihr in den zitierten Texten und Romanausschnitten begegnet, finden sich also typische Charakteristika des dekadenten Eros: die Dämonie der Femme fatale, die Schärfung der Sinnenlust durch gleichzeitiges Sündenbewußtsein, der rücksichtslose und ausgelassene Niederbruch aller gesellschaftlichen Sexualkonventionen.³⁵

Für diese Arbeit ist Wagners Musik aus zweierlei Hinsicht relevant. Erstens durch die oben bereits angedeutete symbolische Bedeutung, die bei der Werkanalyse noch eine Rolle spielen wird. Musik tritt bei Thomas Mann als schicksalslenkende, abgründige, dionysische Macht auf, die auch verknüpft ist mit dem Geschlechtlichen. „*Die Musik als raffiniertes Stimulans für das unterdrückte Triebleben, das Erleben ihrer Unwiderstehlichkeit und das verhängnisvolle Ende dieses Erlebens.*“³⁶ Kim widmet ein Kapitel der „weiblich – dämonischen“ Musik Wagners und sieht diese als Verbindung von Begierde und Tod im Gegensatz zum patriarchalen Umfeld seiner Figuren.

Zweitens spielt die philosophische Bedeutung Wagners für Thomas Mann eine große Rolle. Nietzsche, Schopenhauer und Wagner sind eng miteinander verbunden und verknüpft. Wagner war ein Anhänger Schopenhauers, dessen Todesphilosophie im *Tristan* Ausdruck findet. Nietzsche beschäftigte sich zeitlebens mit Wagner und verfasste ambivalente Kritiken, die gegen Lebensende hin immer schärfer und negativer wurden. Bei Thomas Mann verschmelzen diese drei Größen. Auch Erwin Koppen spricht von einer Dialektik von Wagnerismus und Nietzsches Philosophie, während bei Thomas Mann die Ideen Schopenhauers und Nietzsches mit Wagner-Motiven fest ineinander verwoben seien.³⁷

³⁵ Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus.1973.S.134.

³⁶ Kim, Youn-Ock: Frauenbild.1997.S.145.

³⁷ Vgl.: Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus.1973.S.85.

4. Dämonisierung der Erotik in der Literatur – Die Femme fatale

4.1 Allgemeine Definition

Die Femme fatale als bedrohliche Verführerin ist die zentrale Figur der dämonisierten Geschlechtlichkeit. Als Angstbild der Männlichkeit und Gegenpol zu moralischen Werten und der dem Manne zugesprochenen Vernunft ist sie allerdings kein Produkt des Fin de siècle, sondern existiert schon seit dem Ursprung der Kulturen. Sie verleitet in der Bibel als Eva und bringt der Menschheit die Sünde, im Gilgamesch-Epos entfremdet sie als Dirne durch ihre Verführungskünste den Tiermenschen Enkidu den Tieren und in der griechischen Mythologie bringt das Öffnen der Büchse der Pandora das Unheil über die Welt. Von da an lässt sich das Motiv bis zur Gegenwart weiterverfolgen.³⁸

Es soll nun also versucht werden, dieses Motiv näher zu definieren und es konstituierende Merkmale herauszuarbeiten.

Dieser ‚Minimaldefinition‘ zufolge ist die Femme fatale eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum.³⁹

Diese Definition gibt Carola Hilmes, die sich in ihrem Werk intensiv mit diesem speziellen Frauentypus auseinandersetzt. Wie sich gezeigt hat, existiert er, solange es Literatur überhaupt gibt, und tritt daher auch in den unterschiedlichsten Ausformungen auf. Durch die Philosophie und den Zeitgeist bedingt, wurde er im Fin de siècle zur „kollektiven Phantasie“⁴⁰ und zu einem fixen Bestandteil des Figurenrepertoires. In der Fiktion finden die Vorstellungen von dämonischer, weiblicher Sinnlichkeit durch die Femme fatale Ausdruck und werden zu einem Topos, der bis heute nicht an Faszination eingebüßt hat, greift doch auch die Film- und Fernsehwelt immer wieder auf ihn zurück.

³⁸ Vgl.: Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur.1992.

³⁹ Hilmes, Carola: Femme fatale.1990.S.10.

⁴⁰ Vgl.: Hilmes, Carola: Femme fatale.1990.S.12.

Was macht nun das Wesen dieser geheimnisvollen Frauen aus, ohne die die Literatur und die männliche Phantasie offenbar nicht auskommen können?

Wie bei Carola Hilmes beschrieben, handelt es sich um eine besonders reizvolle, sinnliche weibliche Erscheinung, die durch ihre Verführungskünste keine andere Mission verfolgt, als die ihr ins Netz gegangenen Männer oder gar die Männlichkeit an sich zu demütigen und zu vernichten. Aus dieser Konstellation ergeben sich die verschiedensten Geschichten und so auch die unterschiedlichsten Frauengestalten. Daher ist eine einheitliche und auf Vollständigkeit angelegte Definition im Grunde unmöglich. Das Motiv zieht sich durch die gesamte Geschichte, die verschiedensten Kulturen und schließlich auch literarischen Gattungen. Um dem Phänomen näher zu kommen, ist ein interdisziplinärer Ansatz gefragt, wie schon aus den oben genannten Gründen für das verstärkte Auftreten im Fin de siècle hervorgeht. Auf die Entstehungsbedingungen soll hier nicht weiter eingegangen werden, da eine umfassende Darstellung eine eigene Arbeit erfordern würde. Thema dieser Arbeit ist der Versuch, dem Motiv in seiner literarischen Ausformung näher zu kommen und einige die Definition prägende Eigenschaften herauszuarbeiten, um danach Thomas Manns Werk auf diese hin zu untersuchen.

Für Carola Hilmes ist eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten das „Übermächtigkeitsmotiv“⁴¹. Die Frau wird durch ihre Verführungskünste, durch ihre abgründige Geschlechtlichkeit stärker als der Mann und zieht diesen in ihren Bann und dadurch in das Verderben oder gar den Tod. Dabei wird sie oftmals am Ende selbst gerichtet, so etwa Salome, Wedekinds Lulu und Zolas Nana.

Ein weiteres Charakteristikum ist der Rückgriff auf mythologische und biblische Motive und Quellen. So tauchen Venus, Salome, Pandora, Delila, Diana und andere immer wieder erneut auf, um ihr Unwesen zu treiben.

Im Laufe der literarischen Geschichte haben sich einige Werke als prototypische Beispiele für das Motiv der Femme fatale herauskristallisiert. So etwa die Geschichten um eine der Bekanntesten, der Salome. Zu einem wahren Standardwerk dieses Typus wurde sie durch Oscar Wilde, dessen *Salome* im Fin de siècle großen Einfluss auf die Literatur hatte. Weitere Beispiele, die als exemplarische Werke für das Motiv der Femme fatale und den dazugehörigen Zeitgeist um 1900 stets genannt werden, sind

⁴¹ Vgl.: Hilmes, Carola: *Femme fatale*. 1990.

Wedekinds *Lulu* und Zolas *Nana*. Sie sollen daher gemeinsam mit Wildes *Salome* kurz näher betrachtet werden, um danach anhand dieser drei Werke einige Merkmale der *Femme fatale* herauszuarbeiten. Es wird dabei auch auf andere Frauenfiguren Bezug genommen, die dem Motiv der *Femme fatale* entsprechen.

4.2 Bedeutende literarische Beispiele

4.2.1 Oscar Wilde: „Salome“

„Die grausame Inkarnation ruchloser Schönheit, die mythische Vision weiblicher Allmacht – im Fin de siècle trägt sie den Namen ‚Salome‘.“⁴²

Eine exotische Schönheit, die durch ihren verführerischen Tanz einen Mann um den Verstand bringt und dann grausam und gefühllos den Kopf des Propheten fordert, sollte zum Inbegriff der *Femme fatale* werden.

Ausgang für die Salomelegende ist die Bibel, konkret die im Markus- und Matthäusevangelium erzählte Geschichte von Herodes Antipas, der in zweiter Ehe seine Schwägerin Herodias heiratet, nachdem er seinen Bruder getötet hat. Dies wird von Johannes dem Täufer kritisiert, woraufhin Herodias seinen Tod fordert. Der Tanz ihrer Tochter verführt Herodes, sodass er ihr jeden nur erdenklichen Wunsch gewähren will. Diese fordert, beraten durch ihre Mutter, den Kopf des Johannes. Der Wunsch wird in die Tat umgesetzt und Salome erhält auf einem Tablett den Kopf des Toten.

Diese Erzählung einer grausamen Rache, verübt durch eine sinnliche Frau, wurde um die Jahrhundertwende zahlreich rezipiert, war sie doch Ausdruck und Bestätigung der dämonischen und verderblichen Wirkung des Weiblichen. In der Literatur unter anderem durch Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé und Oscar Wilde, in der bildenden Kunst etwa durch Gustave Moreau bereits 1876 in *Die Erscheinung*.

Auffallend ist zunächst, dass in den Bearbeitungen der Salomelegende Ende des 19. Jahrhunderts die Rache von der Tochter ausgeht und nicht mehr von der Mutter, die überhaupt stark in den Hintergrund tritt.⁴³ So auch in der 1893 erschienenen einaktigen Tragödie Oscar Wildes. Wohl beeinflusst durch Flauberts *Hérodias* und Moreaus

⁴² Hilmes, Carola: *Femme fatale*.1990.S.102.

⁴³ Vgl.: Hilmes, Carola: *Femme fatale*.1990.S.104.

Gemälde greift er das beliebte Motiv auf und streicht dabei die Unabhängigkeit von der Mutter und Salomes eigenen Antrieb zur Rache besonders heraus. Der keusche Prophet Jochanaan (Johannes der Täufer) weigert sich, sie zu küssen, da er ihre Familie moralisch verurteilt und der Sünde bezichtigt. Die Zurückweisung veranlasst Salome zur Rache, sie tanzt für Herodes und fordert den Kopf des Propheten. Der Herrscher versucht sich zu weigern und ihr andere Geschenke schmackhaft zu machen. Die junge Frau aber bleibt stur, Jochanaan wird getötet und sein Kopf auf einem Tablett serviert. Die Tragödie endet mit dem ersehnten Kuss, den Salome nun dem Toten gibt, und schließlich mit ihrem eigenen Tod, den Herodes anordnet.

Salome ist nicht im klassischen Sinne *Femme fatale*, da der von ihr getötete Mann nicht durch ihre Sinnlichkeit oder ihre Verführung zu Schaden kommt. Verführung und Tod sind in diesem Fall auf zwei verschiedene Männer aufgeteilt.

Dennoch ist sie durch die extreme Verbindung von Lust und Grausamkeit zum Paradeexempel eben dieses Frauentyps geworden. Ein schwacher Mann wird durch den sinnlichen, verzaubernden Tanz einer begehrten Frau benebelt und überlistet.⁴⁴ Herodes kann sich den Reizen seiner Stieftochter nicht entziehen und wird so in ihren Bann und ihre Sünde mithineingezogen. Indem er den Propheten tötet, sieht er sich selbst dem Tode geweiht und lässt als Wiedergutmachung gegenüber Gott Salome töten.

Besonders an Wildes Tragödie *Salome* ist die durch den Einakter abgeschlossene kurze Handlung und die eigene Rhythmik, die durch Wortwiederholungen und einfache Sätze erzielt wird.⁴⁵ Durch die Beschreibung der prachtvollen, sinnlichen, fast schon überladenen Szenerie des Palasts, über der aber bereits der Schatten des Todes liegt, wird das Werk zu einem der Dekadenz. Begleitet wird das Geschehen von einem sich je nach Stimmung wandelnden Mond, der immer wieder als Frau beschrieben wird. „*Sie die Mondscheibe! Wie seltsam sie aussieht. Wie eine Frau, die aus dem Grab aufsteigt. Wie eine tote Frau. Man könnte meinen, sie blickt nach toten Dingen aus. [...] Wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt.*“⁴⁶

Hier wird bereits auf Salomes Tanz der sieben Schleier verwiesen und eine klare Verbindung zwischen der verhängnisvollen Frau und dem Mond hergestellt. Salome wird als überaus schön, aber von Anfang an auch gefährlich beschrieben. Sie anzusehen

⁴⁴ Vgl.: Hilmes, Carola: *Femme fatale*:1990.S.105.

⁴⁵ Vgl.: Hilmes, Carola: *Femme fatale*:1990.S.113.

⁴⁶ Wilde, Oscar: *Salome*.1990.S.5.

bringt Unglück, so warnt der Page des Herodias einen jungen Syrier „*Sieh sie nicht an. Ich bitte dich, sieh sie nicht an.*“⁴⁷ Nur der keusche Jochanaan widersteht ihr und sieht in ihr die verderbliche Weiblichkeit: „*Zurück, Tochter Babylons! Durch das Weib kam das Übel in die Welt. Sprich nicht zu mir. Ich will dich nicht anhören. Ich höre nur auf die Stimme des Herrn, meines Gottes.*“⁴⁸

Durch die Beschreibung einer stark dekadent aufgeladenen Atmosphäre und einer Königstochter, die so reizvoll wie grausam ist, wurde diese Tragödie wohl zu einem Standardwerk der Jahrhundertwende und ihrer Dämonisierung des Erotischen.

Oscar Wildes *Salome* ist sicherlich die einflussreichste und spätestens seit der Opernbearbeitung durch Richard Strauss auch die bekannteste Variante der Salomelegende.

Neben *Salome* wurden wie bereits erwähnt auch andere mythologische Vorlagen genutzt. So konstruierte Frank Wedekind um die Figur der Pandora seine *Lulu*. Diese bewegt sich allerdings nicht in der längst vergangenen Zeit ihres Mythos, sondern wird in die Gegenwart der Jahrhundertwende geholt.

4.2.2 Frank Wedekind: „Lulu“

Die Tragödie *Der Erdgeist* wurde 1898 uraufgeführt. Die seit 1913 unter dem Titel *Lulu* zusammengefassten beiden Teile *Der Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* beschreiben den Aufstieg und Niedergang des Freudenmädchens Lulu, das durch seine hemmungslose, triebhafte Sexualität gleich mehreren Männern den Tod bringt.

Lulu wird als Kind durch Dr. Schön von der Straße aufgelesen, erzogen und zu seiner Geliebten gemacht. Als dieser allerdings eine anständige, junge Dame der gehobenen Gesellschaft heiraten will, verkuppelt er Lulu mit seinem Freund, dem Obermedizinalrat Dr. Goll. Dieser lässt Lulu von dem Maler Schwarz porträtieren, der, als er mit ihr allein ist, ihren Reizen erliegt und dabei von Goll ertappt wird. Goll erleidet aus Schock einen Schlaganfall und stirbt. Lulu heiratet Schwarz, dem Schön zu Erfolg und Reichtum verholfen hat. Da Lulu allerdings nach wie vor nicht von Schön ablässt und ihn immer wieder aufsucht, fürchtet dieser um seine Verlobung und klärt Schwarz über die

⁴⁷ Wilde, Oscar: *Salome*.1990.S.10.

⁴⁸ Wilde, Oscar: *Salome*.1990.S.20.

Treulosigkeit seiner Gattin auf. Dieser begeht Selbstmord, indem er sich die Kehle durchschneidet. Der nächste Tote ist Schön selbst, der, da Lulu ihm seine Abhängigkeit von ihr verdeutlicht, seine Verlobung löst und sie heiratet. Lulu betrügt ihn schamlos, und als er sie mit seinem Sohn und einem anderen erwischt, zwingt er sie sich selbst zu töten, sie aber tötet ihn.

Die Büchse der Pandora zeigt Lulus Abstieg und Tod. Sie lebt vor der Polizei geflohen in Paris und arbeitet als Prostituierte. Ihren Tod findet sie durch den Kunden Jack the Ripper, der sie ermordet.

Lulu entspricht den Attributen einer *Femme fatale*. Sie wird als extrem sinnliche Frau beschrieben, der alle Männer verfallen und nicht widerstehen können. Über ihr Erscheinungsbild erfährt der Leser, dass dieses von außergewöhnlicher Sinnlichkeit ist, sie wird als Teufelsschönheit bezeichnet. Gleichzeitig hat der Kontakt zu ihr fatale Folgen, jeder Mann, der zu ihr in Beziehung steht, stirbt.

Dabei handelt sie aber nicht wie etwa Salome aus Rache oder einem anderen Motiv, sondern ihre verderbliche und tödliche Wirkung scheint ihr ganz unbewusst. In ihrer natürlichen und fast unschuldigen Art geht sie durchs Leben, ohne sich für die Folgen ihrer Handlungen schuldig zu fühlen. Als unbewusstes Triebwesen, in ihrer Weiblichkeit ganz Sexualität, ist sie die regelrechte Verkörperung der Theorie Weiningers.

Im Unterschied zur Salome spielt die Tragödie nicht in einer biblischen, mythischen Vergangenheit, sondern in der Gegenwart des Autors, Ende des 19. Jahrhunderts und zeigt die moralisch verkommene, morbide Gesellschaft dieser Zeit. Lulu steigt von der Straße in die gehobene Gesellschaft hinauf und bringt durch ihre Triebhaftigkeit einige ihrer Vertreter zu Fall. Im Prolog wird sie durch einen Tierbändiger als Schlange und „*Urgestalt des Weibes*“ dem Menschen gegenübergestellt und präsentiert. Die Worte „*Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften, zu locken, zu verführen, zu vergiften*“⁴⁹ definieren sie als *Femme fatale*.

Schon der Titel *Der Erdgeist* verweist auf ihre Naturverbundenheit, *Die Büchse der Pandora* auf ihre fatale Wirkung. Wie das Öffnen der Büchse der Pandora gestaltet sich für Schön das Bergen dieses Straßenmädchens, das ihn nicht mehr loslässt und schließlich tötet.

⁴⁹ Wedekind, Frank: Lulu.1989.S.9.

Frenzel bezeichnet sie als Prototyp „*des modernen Vamps*“ und als Repräsentantin des „*nackten Geschlechtstrieb*s“.⁵⁰

Ähnlich wie die Geschichte Lulus ist auch die Nanas, die ebenfalls aus der Unterwelt in die Gesellschaft geholt wird, um deren Abgründe aufzuzeigen.

Bereits 1879/80 erschienen, beeinflusste Zolas *Nana* die Autoren um 1900. Das Werk zeigt eine Femme fatale mit allen ihr zugesprochenen Attributen.

4.2.3 Emile Zola: „Nana“

Sie war eine typische Vorstadtplanze, auf dem Pariser Pflaster aufgewachsen. Und nun, da sie groß und schön geworden war und in strahlender Fleischespracht prangte, so recht wie eine Pflanze, die auf einem Mistbeet gediehen ist, nahm sie Rache für die Armen und Entrechteten, deren Nachkomme sie war. Mit ihr kam die Fäulnis, die man im Volke gären ließ, hoch und steckte die Aristokratie an. Sie wurde zu einer Naturgewalt, einem Ferment der Zersetzung, ohne es selbst zu wollen; zwischen ihren schneeweißen Schenkeln verseuchte sie Paris, zersetzte es und ließ es gewissermaßen gerinnen, wie ja allmonatlich manche Frauen die Milch zum Gerinnen bringen.⁵¹

So beschreibt der junge Journalist Fauchery in seinem Artikel „*Die goldene Fliege*“ die Geschichte Nanas, die als „*Goldene Venus*“ in einem Theater, das, wie der Besitzer angibt nebenbei ein Bordell ist, ihre Karriere beginnt. Sie will in die Gesellschaft aufgenommen werden, reich und vornehm leben. Es gelingt ihr auch zunächst durch ihre fast schon unheimliche Erotik und die Kraft ihrer Reize die Menge der Zuschauer zu verführen und obwohl sie nicht das geringste Talent besitzt, verfallen ihr reihenweise die Besucher des Stücks.

Unmerklich hatte Nana das Publikum erobert, hatte von ihm Besitz ergriffen, und jetzt waren ihr die Männer samt und sonders hörig und verfallen. Die geile Brunst, die von ihr ausging wie von einem läufigen Tier, hatte immer weiter um sich gegriffen und den ganzen Zuschauerraum gepackt.⁵²

⁵⁰Vgl.: Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*.1992.S.787.

⁵¹ Zola, Emile: *Nana*.1976.S.250.

⁵² Zola, Emile: *Nana*.1976.S.40.

In der ganzen Stadt zwar bekannt und von den Männern obsessiv begehrt, gelingt es ihr aber nicht in die von ihr angestrebten elitären Verhältnisse aufgenommen zu werden. Sie wird als Straßenmädchen gesehen, unabhängig von den luxuriösen Wohnungen und Kleidern, die sie sich durch ihre Freier erschlafen hat. Durch ihren offenen Umgang mit Sexualität und ihre Natürlichkeit stößt sie sich an den Regeln der scheinheiligen Gesellschaft. Sie deckt die verkommene Moral ihrer Umgebung auf und bringt sie rücksichtslos ans Tageslicht. Sie verbreitet Unheil und Tod.

Zola übt durch diese Figur Kritik an den verkommenen Moralvorstellungen seiner Zeit und verweist mit Nanas Tod auf das Ende einer Epoche. Die Oberschicht ist mindestens so verdorben wie das Freudenmädchen Nana, allerdings unter dem Deckmantel ihrer Seriosität und Noblesse. Nana bringt diese Verdorbenheit zum Vorschein, indem ihr die angesehenen Männer der Gesellschaft wie Hunde hinterher rennen. So wird auch sie zum weiblichen Dämon, durch den die Männlichkeit bedroht und vernichtet wird. Der katholisch erzogene und extrem verklemmte Graf Muffat, der Nana hoffnungslos verfällt und hörig ist, bringt es auf den Punkt. *„Nana – das fühlte er dumpf und verworren –, Nana mit ihrem Lachen, mit ihren Brüsten und ihren verlockenden Hüften, in denen alle Laster lauerten, war der Teufel.“*⁵³

Durch die teils naturalistische und unverblünte Darstellung offenbaren sich dem Leser die Lasterhaftigkeit der Gesellschaft und die verderbliche Wirkung Nanas. Die deftige Sprache und akribische Beschreibung der Triebhaftigkeit und der Gefühlszustände der Menschen lassen die dargestellte Welt und ihre Figuren plastisch werden.

⁵³ Zola, Emile: Nana.1976.S.171.

4.3 Charakteristika der Femme fatale

4.3.1 Äußeres Erscheinungsbild

Die äußere Erscheinung der Femme fatale variiert ebenso wie die Geschichten, in denen sie auftritt, dennoch lassen sich einige Gemeinsamkeiten erkennen.

Typisch ist volles kräftiges Haar, ein sinnlicher Mund und auffallende Augen, deren Blick meist einerseits verführt, andererseits auch von dämonischer Kraft ist. Von einer bestimmten Haarfarbe kann nicht gesprochen werden, da auch diese vom Schönheitsideal der jeweiligen Zeit und von der Region, aus der die Frau stammt, abhängig ist. Rote bzw. rötlich blonde Haare sind allerdings häufig und bringen eine gewisse Exotik und Andersartigkeit zum Ausdruck. So wird Salome in der bildenden Kunst meist mit roten Haaren dargestellt und auch Nana verführt mit ihren „*fuchsroten Haaren, ähnlich einem Tierfell*“⁵⁴. Rote Haare sind auch konnotiert mit dem Bild der Hexe und so mit der Idee der bedrohlichen und undurchschaubaren Frau, der nur durch Verfolgung und Vernichtung beizukommen ist.

Die Haut der Femme fatale ist meist von auffallender Blässe, Nana verseucht zwischen ihren „*schneeweißen Schenkeln*“ Paris und es wird von ihrem „*marmorweißen Fleisch*“ gesprochen, als sie sich auf der Bühne entkleidet. Goll sagt über Lulu: „*Sie hat eine weiße Haut, wie ich sie noch nirgends gesehen habe.*“⁵⁵

Rote Haare in Verbindung mit auffallender blasser Haut unterstreichen das dekadente Bild der kühlen und unnahbaren Frau, die ewig rätselhaft und unerreichbar bleibt. „*Der Detailnaturalismus der bleich-durchsichtigen Haut ist ein typisches Zeichen der Dekadenz.*“⁵⁶

⁵⁴ Zola, Emile: Nana.1976.S.24.

⁵⁵ Wedekind, Frank: Lulu.1989. S.17.

⁵⁶ Rudloff, Holger: Pelzdamen.1994.S.46.

4.3.2 Charaktereigenschaften und Verhalten

Ihr Charakter ist vor allem durch das Abweichen von traditionellen Geschlechterrollen geprägt. So verführerisch ihr Äußeres sein mag, so wenig damenhaft ist oft ihr Verhalten. Aus unteren Schichten stammend oder einfach aus Prinzip negiert sie die Regeln der Gesellschaft und ihr Verhalten ist oft kindlich bis burschikos. Sie kutschiert selbst, raucht und auch ihre Kleidung ist oftmals auffallend maskulin. So posiert Lulu beispielsweise nicht in reizvollen Frauenkleidern, sondern als Pierrot.

In der Beziehung zu den Männern kommt es meist zu einer Umkehr der klischeehaften Rollenbilder. Die *Femme fatale* übt Macht über ihr männliches Gegenüber aus und demonstriert diese durch Erniedrigung und Zurückweisung. Immer wiederkehrend sind in diesem Zusammenhang Kosenamen, die die Unterwerfung zum Ausdruck bringen. Schon Nana schwört ihrem Grafen, „*er sei ihr geliebtes Hundchen, ihr einziggeliebtes Männchen*“⁵⁷.

Aufgrund der ihr zugeschriebenen Wollust genügt ihr meist nicht ein einzelner Mann. Die *Femme fatale* steht für freie Sexualität und Polygamie. „*Die wollüstige, enthemmte und zügellose Sexualität der Femme fatale ist die verderben- und todbringende Energie, die für die Männer zur Gefahr wird*“⁵⁸. Gleichzeitig zeichnet sie Gefühlskälte und in vielen Fällen auch durchtriebene Bössigkeit aus. Der Untergang der Männer kostet sie meist nur ein kurzes Lachen. Für die Männerwelt ist sie undurchschaubar und fremd. Sie bleibt immer distanziert und will sich in den meisten Fällen nicht binden. Sie wird als der traditionellen Fraurole völlig widersprechend und als Außenseiterin dargestellt.

⁵⁷ Zola, Emile: Nana.1976.S.237.

⁵⁸ Bork, Claudia: *Femme fatale*.1992.S.44.

4.3.3 Rolle in der Gesellschaft – Die Femme fatale als Kurtisane

Die Femme fatale steht in der Regel am Rande der Gesellschaft, was ihre Andersartigkeit und Fremdheit noch unterstreicht. Oft wird sie in der Rolle der Prostituierten gezeigt, die generell in der Dekadenz eine Aufwertung erfährt.⁵⁹ Durch ihre Abweichung von der Norm und den Sitten der Gesellschaft und auf Grund der Anrühigkeit und Verderblichkeit ihrer Erotik steht sie für den Verfall und Untergang dieser Zeit.

„In der Tat, das Laster verleiht der Kokotte einen Heiligenschein für den Décadent, der überhaupt – und dem ordnet sich die Vorliebe für die Kurtisane zu – ein hohes Interesse für die Ausgestoßenen und Verachteten hat.“⁶⁰

Durch eben diese verruchte und moralisch verworfene Form der Erotik und durch ihre Randposition in der Gesellschaft wird die Kurtisane zur idealen Verkörperung der Femme fatale. Ein wichtiger Faktor ist auch die Liebe ohne Verpflichtung und Verantwortung, die mit ihr assoziiert wird. Sie verkörpert den in der Dekadenz geforderten Selbstzweck der Erotik, der im Gegensatz zur Liebe zu Zeugungszwecken steht.⁶¹ In diese Idee fügen sich die bereits erwähnten Eigenschaften der Femme fatale wie Bindungslosigkeit und freizügige Sexualität.

Häufig ist die Doppelrolle als Schauspielerin und Kokotte, so etwa Zolas *Nana* oder Rosa Fröhlich in *Professor Unrat*. Die in diesen Werken dargestellten Frauenfiguren resultieren aus der Lebenswelt der Autoren, die teilweise selbst Beziehungen zu Prostituierten pflegten. So lebte der junge Zola mit einem Straßenmädchen zusammen, ebenso wie Baudelaire. Nietzsches Bordellerlebnis wird noch für die Interpretation des *Doktor Faustus* von Bedeutung sein.

Die Kurtisane als faszinierende Verkörperung der weiblichen Erotik durchzieht die Literatur der Dekadenz und läuft oftmals parallel zu dem Motiv der Femme fatale. So beispielsweise Zolas *Nana*, weiters Wedekinds *Lulu*, Mérimées *Carmen*, Rosa Fröhlich in *Professor Unrat* und wenn auch nur Randfigur Aline Puvogel in Thomas Manns *Buddenbrooks*, die Christian Buddenbrook um sein Vermögen erleichtert und ihn schließlich in einer Heilanstalt unterbringen lässt.

⁵⁹ Vgl.: Rasch, Wolfdietrich: Literarische Décadence.1986.

⁶⁰ Rasch, Wolfdietrich: Literarische Décadence.1986.S.69.

⁶¹ Vgl.: Rasch, Wolfdietrich: Literarische Décadence.1986.

Den philosophischen Zeitgeist betreffend manifestiert sich die Bedeutung der Kurtisane in Weiningers *Geschlecht und Charakter*, der jede Frau, die nicht der Mutterrolle zuordenbar ist und die Sexualität nicht ausschließlich zu Fortpflanzungszwecken betreibt, als Hure bezeichnet.

4.3.4 Mythologisierung und Metaphorisierung

Schon seit der Bibel wird die Frau als Werkzeug des Teufels und als Verkörperung des Urbösen dargestellt. Dies wird so auch in der Literatur um die *Femme fatale* weitergeführt. Ein wehrloser Mann erliegt einer ihm überlegenen Frau, die einer Naturgewalt gleichkommt. Um dies zu verdeutlichen, wird die Weiblichkeit mit den verschiedensten Mythen belegt und vor allem durch Tiermetaphern und Vergleiche mit dem Teufel dargestellt. Dies soll nun anhand einiger Punkte verdeutlicht werden.

4.3.4.1 Das Urböse, ewig Weibliche und der Teufel

*„Nana – das fühlte er dumpf und verworren –, Nana mit ihrem Lachen, mit ihren Brüsten und ihren verlockenden Hüften, in denen alle Laster lauerten, war der Teufel.“*⁶²

Zu dieser Erkenntnis kommt nicht nur Graf Muffat in Zolas *Nana*, auch Lulu ist eine *„Teufelsschönheit“*⁶³ und Carmen reagiert auf den Vorwurf ihres Don José *„Du bist der Teufel“* keck mit einem *„Ja“*.⁶⁴

Die eingangs beschriebene Dämonisierung der weiblichen Erotik äußert sich in den einzelnen Werken durch den direkten Vergleich der Frau mit dem Teufel.

Das ewig Weibliche wird mit dem Urbösen gleichgesetzt. Lulu bringt als *„Urgestalt des Weibes“*⁶⁵ das Unheil über die Gesellschaft. Für Rasch ist schon ihr Name, ebenso wie Nana nur aus einer sich wiederholenden Silbe bestehend, ein Umlaut und so Zeichen für

⁶² Zola, Emile: *Nana*.1976.S.171.

⁶³ Wedekind, Frank: *Lulu*.1989.S.13.

⁶⁴ Mérimée, Prosper: *Carmen*.1955.S.121.

⁶⁵ Wedekind, Frank: *Lulu*.1989.S.9.

die Mythisierung der Figur.⁶⁶ Lulu wird nicht als Individuum gesehen, sondern als Verkörperung des Prinzips des ewig Weiblichen. So verfügt sie auch nicht über einen bestimmten Namen, sondern wird von jedem Mann anders genannt. Zunächst Nelly, dann Mignon, bis Schwarz endlich zu dem Schluss kommt: „*Ich werde dich Eva nennen.*“⁶⁷ und so die biblische Urmutter herbeizitiert.

Auch Thomas Mann selbst bezeichnet in *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933) Nana als Mythos: „*Ist jene Astarte des zweiten Kaiserreichs, Nana genannt, nicht ein Symbol und ein Mythos? Woher hat sie ihren Namen? Es ist ein Urlaut, ein frühes, sinnliches Lallen der Menschheit;*“⁶⁸.

Die Frau als Werkzeug des Teufels und das Böse des ewig Weiblichen wird sich besonders im Spätwerk Thomas Manns zeigen, konkret im *Doktor Faustus*.

4.3.4.2 Tiermetaphorik und Naturgewalt

„*Er dachte an sein frühes Grauen vor dem Weibe, an das Untier der Heiligen Schrift, das unzüchtige, geile Tier mit dem Wildtiergeruch. Nana war ganz mit feinen Härchen bedeckt, ein rötlichblonder Flaum überzog ihren Körper wie Samt.*“⁶⁹

Hier kommt nicht nur die Abwertung der Frau durch die Bibel-Rezeption zum Ausdruck, sondern auch einer der wichtigsten Aspekte zur Beschreibung der Femme fatale, nämlich die Tiermetapher.⁷⁰ Allein Nana wird durch vier verschiedene Tiere symbolisiert: als Stute, Katze, Schlange und Mistfliege.

„*Gesäß und Schenkel, straff und ausladend wie bei einer Stute*“⁷¹ lautet die Beschreibung Nanas, und später kommt es gar zur Identifizierung mit einer Stute während eines Pferderennens. Das Pferd steht in Zusammenhang mit der Femme fatale für ausschweifende Sexualität und Wollust. Benebelt von Nanas Reizen, setzen die Männer auf eben diese Stute, obwohl dieser wie auch Nana eine Außenseiterrolle zukommt. Hier siegt einmal mehr der Körper über den Geist.

⁶⁶ Vgl.: Rasch, Wolfdietrich: *Literarische Décadence*.1986.S.83.

⁶⁷ Wedekind, Frank: *Lulu*.1989.S.26.

⁶⁸ Mann, Thomas: *Leiden und Größe Richard Wagners*.1995.S.12.

⁶⁹ Zola, Emile: *Nana*.1976.S.252.

⁷⁰ Vgl.: Bork, Claudia: *Femme fatale*.1992.S.38ff.

⁷¹ Zola, Emile: *Nana*.1976.S.252.

Die Schlange steht für den Sündenfall und weist eine Konnotation mit dämonischer, weiblicher Verführung auf. Sie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Teufelmetaphorik.

Auch Frank Wedekind treibt den Tiervergleich in seiner *Lulu* auf die Spitze, indem er im Prolog Lulu von einem Tierbändiger vorstellen lässt. „*Bring mir unsre Schlange her!*“⁷², meint dieser und es heißt weiter „*Ein schmerzbäuchiger Arbeiter trägt die Darstellerin der Lulu in ihrem Pierrotkostüm aus dem Zelt und setzt sie vor dem Tierbändiger nieder.*“⁷³ Weiblichkeit wird hier mit dem Tierischen gleichgesetzt.

Eine der häufigsten Metaphern für eine verführerische Frau ist die Katze. Im Lexikon der Tiersymbolik findet sich daher folgende Beschreibung:

Katze und Frau gingen seit dieser Zeit eine dauerhafte Verbindung ein, wenn auch zumeist mehr der heimlich dämonische Aspekt überdauerte. [...] Christlicher Glaube wählte in der Katze einen Ausdruck geistiger Finsternis, des Teufels selbst und seiner Laster der sinnlichen Begierde und Faulheit.⁷⁴

Die Charaktereigenschaften, die der Katze zugeschrieben werden, sind auf die Femme fatale übertragbar. Sie liebt ihre Freiheit und Unabhängigkeit, bleibt immer etwas distanziert und rätselhaft, gleichzeitig ist sie aber anschniegssam und besticht durch ihre Schmeicheleien. Durch Letzteres ist sie auch Symbol weiblicher Erotik.

Nana ist beispielsweise „*zärtlich hingebungsvoll und anschniegssam [...] wie ein Schmeichelkätzchen*“⁷⁵ und Lulu artikuliert sich im Prolog durch Miauen und Fauchen.

Durch die Tiermetaphorik kommt die Idee der Frau als Repräsentantin der Natur im Gegensatz zum männlichen Geist zum Ausdruck. Wie eine Naturgewalt oder ein wildes Tier stürmt die Weiblichkeit das Leben der männlichen Protagonisten. Der Mann wird meist als wehrloses Opfer gezeigt, über den die weibliche Urgewalt hereinbricht. Die Vernunft und die gesamte durch Männer dominierte Gesellschaft erliegen der dämonischen Verführung einer Frau und können so der Natur nicht enttrinnen.

Die dämonisierte Erotik eignet sich daher auch als Gegenpol zur denaturierten Künstlichkeit der Dekadenz.

⁷² Wedekind, Frank: *Lulu*.1989.S.9.

⁷³ Wedekind, Frank: *Lulu*.1989.S.9.

⁷⁴ Zerling, Clemens: *Lexikon der Tiersymbolik*.2003.S.159.

⁷⁵ Zerling, Clemens: *Lexikon der Tiersymbolik*.2003.S.347.

5. Die verhängnisvolle Weiblichkeit in Thomas Manns Werk

Die folgenden Werkanalysen sollen zeigen, wie sich das dargestellte Frauenbild im Werk Thomas Manns manifestiert. Dabei werden zunächst drei Beispiele aus dem Frühwerk behandelt, zwei kurze Erzählungen und *Buddenbrooks*, danach *Der Zauberberg* und *Doktor Faustus*. So werden nicht nur die drei bedeutendsten Romane des Autors untersucht, sondern auch seine gesamte Schaffenszeit. Es wird sich dadurch zeigen, dass die verhängnisvolle Weiblichkeit beziehungsweise Erotik von den ersten Erzählungen bis zu seinem letzten großen Roman präsent ist.

Im Frühwerk finden sich, vermutlich beeinflusst durch den oben beschriebenen Zeitgeist, zwei regelrecht grausame Frauen: Amra Jakoby aus der Erzählung *Luischen* und Gerda von Rinnlingen aus *Der kleine Herr Friedemann*. Derartig drastische Darstellungen verhängnisvoller Weiblichkeit zeigen sich später nicht mehr, dennoch bleibt sie als Thema präsent, etwa zuletzt im *Doktor Faustus*, und auch Gerda Buddenbrook und Clawdia Chauchat tragen Attribute einer fatalen, verhängnisvollen Verführerin in sich.

Die verdrängte Leidenschaft, die plötzlich zum Ausbruch kommt und das geregelte Leben der Helden oder Antihelden aus den Fugen geraten lässt, durchzieht wie bereits beschrieben Thomas Manns gesamtes Werk. Ebenso der damit verbundene Gegensatz zwischen dem Dionysischen, als Reich der rauschhaften Inspiration und des Unbewussten, und dem Apollinischen, der Vernunft. Begleitet ist die hereinbrechende Leidenschaft oft von Musik genauso wie der Untergang mancher Protagonisten. Hier spielt die Musik Wagners mit den ihr zugesprochenen dekadenten Attributen eine große Rolle.

Die Analyse der Texte beschränkt sich auf das Thema dieser Arbeit und konzentriert sich auf die jeweiligen Frauenfiguren und die mit ihnen verbundenen Männer. Die Auswahl der Texte stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, es wurde aber versucht, die gesamte Wirkungsgeschichte mit ihren Entwicklungsstufen zu berücksichtigen.

5.1 Die grausame Frau im Frühwerk

5.1.1 Amra Jacoby in „Luischen“

„Es gibt Ehen, deren Entstehung die belletristisch geübteste Phantasie sich nicht vorzustellen vermag.“⁷⁶

Mit diesem Außergewöhnliches versprechenden Satz beginnt Thomas Manns kurze Novelle *Luischen*, die als Erste herangezogen werden soll, um das Motiv der Femme fatale in seinem Werk zu untersuchen.

1897 verfasst und 1900 erst nach mehrmaliger Zurückweisung in *Die Gesellschaft* publiziert, gehört *Luischen* zu den literarischen Erstversuchen des jungen Thomas Mann und wurde später gemeinsam mit bekannteren Werken wie etwa *Tonio Kröger* in der Novellensammlung *Tristan* herausgebracht.

Von Anfang an ein wenig geschätztes Nebenprodukt der Schreibkunst des großen Autors, ist *Luischen* auch in der Thomas Mann-Forschung ein „ungeliebtes Kind“⁷⁷ und der Leserschaft weitgehend unbekannt. Die so groteske wie grauenhafte Schilderung einer Eheszene war für die Leser anscheinend wenig ansprechend. So unbedeutend und ungeliebt einerseits, so interessant andererseits präsentiert sie sich aber, will man dem Frauenbild der damaligen Zeit und konkret dem vermehrten Auftauchen grausamer Weiblichkeit auf die Spur kommen.

Thomas Mann selbst spricht in einem Brief an Otto Grautoff vom 21. 7. 1897 von „*einer sonderbaren und häßlichen Geschichte, wie sie meiner jetzigen Weltanschauung entspricht*“⁷⁸, ebenso entspricht die Darstellung des Charakters der so schönen wie böartigen Amra Jacoby wohl auch der damaligen Philosophie sowie der pseudowissenschaftlichen Auffassung von weiblicher Psyche, die im Werk Otto Weiningers ihren Höhepunkt findet. Liest man nämlich die Novelle, so scheint es, als hätte Thomas Mann dessen Theorien bereits vorweggenommen.

⁷⁶ L. S.160.

⁷⁷ Weinzierl, Ulrich: *Luischen*.1991.S.10.

⁷⁸ B I. S.95.

Amra, die junge Gattin des Anwalts Jacoby, wird als „besorgniserregende Frau“⁷⁹ beschrieben und von Beginn an verdeutlicht der Erzähler die böartige und triebhafte Natur der schönen Gemahlin.

*„Ihr Blick war nicht nur thöricht, sondern auch von einer gewissen lüsternen Verschlagenheit und man sah wohl, daß diese Frau nicht zu beschränkt war, um geneigt zu sein, Unheil zu stiften.“*⁸⁰

Ihre Formen, die „mit ihrer vegetativen und indolenten Üppigkeit an diejenigen einer Sultanin gemahnten“⁸¹, „die Dunkelheit ihres starken, weichen Haares, das sie seitwärts gescheitelt und nach beiden Seiten schräg von der schmalen Stirn hinweggestrichen trug“⁸² und ihr Teint, der als „südliches, mattes und dunkles Gelb“⁸³ beschrieben wird, faszinieren und betören die Männerwelt. Ihr Name, der sich aus den Anfangsbuchstaben ihrer eigentlichen vier Vornamen Anna, Margarethe, Rosa, und Amalie zusammensetzt und „mit seinem exotischen Klange zu ihrer Persönlichkeit paßte wie kein anderer“⁸⁴, verleiht ihr etwas Außergewöhnliches. Dies steht in völligem Gegensatz zu ihrem Gatten, denn viel elender und erniedrigender kann eine Personenbeschreibung wohl kaum ausfallen als die des Anwalts Jacoby durch den Erzähler.

Er war beleibt, der Rechtsanwalt, er war mehr als beleibt, er war ein wahrer Koloß von einem Manne! Seine Beine, die stets in aschgrauen Hosen steckten, 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, so mühsam mit einem einzigen Knopfe geschlossen, daß es nach beiden Seiten hin bis zu den Schultern zurückschnellte, sobald der Knopf geöffnet wurde. Auf diesem gewaltigen Rumpf aber saß, fast ohne den Übergang eines Halses, ein verhältnismäßig kleiner Kopf mit schmalen wässrigen 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 hervorschimern ließen, wie

⁷⁹ L. S.161.

⁸⁰ L. S.161.

⁸¹ L. S.160.

⁸² L. S.160.

⁸³ L. S.160.

⁸⁴ L. S.160.

bei einem überfütterten Hunde... Ach! Es mußte aller Welt klar sein, daß die Leibesfülle des Rechtsanwalts nicht von gesunder Art war.⁸⁵

Diese durch Tiervergleiche anschauliche Beschreibung der ekelerregenden Hässlichkeit von Amras Gatten kann nur noch durch die Darstellung seines Charakters übertroffen werden. Den Attributen „*zuvorkommend*“ und „*nachgiebig*“ folgt schnell „*überfreundlich*“ und „*schmeichlerisch*“. Der Erzähler spricht von „*Kleinmut*“ und „*innerer Unsicherheit*“ und stellt schließlich fest, dass Jacoby „*in seiner fast kriechenden Selbstverkleinerung zu weit ging, als daß er sich die notwendige persönliche Würde bewahrt haben konnte.*“⁸⁶ Dies gipfelt noch darin, dass er nicht einmal finanziell seiner Ehefrau ebenbürtig oder gar überlegen ist. Im Gegenteil, als armseliger Winkeladvokat ist er auf das Vermögen seiner Gattin angewiesen.

Warum und wie dieses wie betont wird kinderlose und ungleiche Paar zusammengefunden hat, wird nicht erläutert. Die vorangehenden Beschreibungen lassen aber wohl bereits vermuten, dass er ihr in hingebungsvoller Verliebtheit ergeben ist, wohingegen sie ihn nicht besser behandelt als einen Hund. In seiner blinden Liebe zu Amra bemerkt er auch nicht, wovon schon die ganze Stadt spricht, nämlich von dem Verhältnis seiner Gattin zu dem jungen Musiker Alfred Lätner. Dieser, wie uns der Erzähler aufklärt, eher oberflächliche Künstler, hat es Amra also angetan oder besser ausgedrückt: „*Für diesen jungen Mann also war Amra Jacoby in sträflicher Neigung entbrannt, und er seinesteils hatte nicht genug Sittlichkeit besessen, ihren Anlockungen zu widerstehen.*“⁸⁷

Erst nach Beschreibung der Personen und der Beschaffenheit dieser speziellen Ehe beginnt die eigentliche kurze Handlung. Amra beschließt zu Ehren des „neugebrauten Frühlingsbieres“ ein Fest zu veranstalten, zu dem so viele Leute wie möglich eingeladen werden sollen und für das daher extra ein Saal gemietet wird.

Amra erweist sich als engagierte und kreative Gastgeberin, es wird ein eigenes Komitee aufgestellt, das ein Unterhaltungsprogramm ausarbeiten soll. Christian Jacoby wohnt den Treffen ebenfalls bei und, obwohl ihm nicht wohl bei der Sache ist, natürlich in ergebener Unterwürfigkeit. Gegen Ende, als nach einem Höhepunkt des Festes gesucht

⁸⁵ L. S.161.

⁸⁶ L. S.162.

⁸⁷ L. S.166.

wird, hat Amra plötzlich folgenden Einfall: „*'Christian, ich schlage vor, daß du zum Schlusse als Chanteuse mit einem rotseidenen Babykleide auftrittst und uns etwas vortanzest'*“. ⁸⁸

Die Besucher sind peinlich berührt und der Gatte versucht sich stotternd, seine Unzulänglichkeit diesbezüglich entschuldigend, zu weigern. Amra würde aber kaum in dieser Arbeit Erwähnung finden, wüsste sie nicht dieses Schoßhündchen von einem Mann von ihrem Plan zu überzeugen. Wieder allein mit ihm, appelliert sie punktgenau an seine bereits erwähnte Unsicherheit und kriechende Selbstverkleinerung. „*Du hast alle Welt, um mich eines gelinden Ausdrucks zu bedienen, aufs schwerste enttäuscht, und du hast das ganze Fest durch deine raue Ungefälligkeit gestört,[...]*“ ⁸⁹, Worte, die den Anwalt sofort zusammensinken lassen und nach einer Entschuldigung willigt er ein. Diese „*Nummer*“, die im Festprogramm unter „*Luischen*“ angeführt ist, löst einen „*Ruck der Verblüffung und des Erstarrens*“ im Publikum aus. Der Anwalt Christian Jacoby steht singend und als Mädchen verkleidet auf der Bühne. Das Kleid aus blutroter Seide, die blonde Perücke mit der grünen Feder und der weiß gepuderte Hals ergeben ein Bild, das noch durch die Peinlichkeit des Liedtextes vollendet wird:

Den Walzertanz und auch die Polke
Hat keine noch, wie ich, vollführt;
Ich bin Luischen aus dem Volke,
Die manches Männerherz gerührt ... ⁹⁰

Als würde dies nicht genügen, hat sich Amra eine weitere Köstlichkeit ausgedacht. Sie selbst begleitet diese schaurige Inszenierung gemeinsam mit ihrem Liebhaber, welcher die Melodie komponiert hat, zweihändig am Klavier.

Alfred Lätner ist, obwohl an sich ein mittelmäßiger Unterhaltungskünstler, für Kompositionen bekannt, die eine besondere Stelle enthalten, „*eine harmonische Wendung, irgend eine kleine nervöse Wirkung, die Witz und Erfindsamkeit verriet*“ ⁹¹ und bei eben dieser, in dem Fall einem unerwarteten F- Dur –Akkord, hört der clownesk

⁸⁸ L. S.170.

⁸⁹ L. S.173.

⁹⁰ L. S.178.

⁹¹ L. S.166.

verkleidete Jacoby zu tanzen auf. Er lässt seine Blicke immer wieder vom Publikum zu dem Paar am Klavier schweifen und

eine Erkenntnis schien plötzlich über sein Gesicht zu gehen, ein Blutstrom ergoß sich in dieses Gesicht, um es rot wie das Seidenkleid aufquellen zu machen und es gleich darauf wachsgelb zurückzulassen – und der dicke Mann brach zusammen, daß die Bretter krachten.⁹²

Ein junger Arzt der unter den Gästen war, kann nur mehr achselzuckend verkünden:

„'Aus'“.⁹³

Mit diesem prägnanten letzten Wort endet die Novelle *Luischen*.

Bösartig zynisch und mit einer rücksichtslosen Direktheit schildert der junge Thomas Mann diesen Moment einer schaurigen Ehe. Amra, so schön wie verschlagen niederträchtig, richtet ihren Mann vor versammelten Publikum in einer gekonnt demütigenden Inszenierung zu Grunde. Doch macht sie dieser Umstand schon zur Femme fatale? Im Folgenden soll untersucht werden, welche der bereits beschriebenen Attribute dieses Frauentypus' Amra Jacoby in sich trägt und inwiefern sich die misogynie Philosophie der Zeit in ihr widerspiegelt.

Ulrich Weinzierl schreibt über die Novelle: „*Kundiger, eleganter, tückischer lässt sich die Furcht vor dem – vermeintlich destruktiven – Prinzip Frau und vor der Institution Ehe schwerlich inszenieren als in , Luischen*“⁹⁴ und schon sind wir mitten im Thema und im „*Reich der kollektiven Phantasie*“⁹⁵.

Die Ausgangs- und Grunddefinition der Femme fatale als besonders sinnliche Verführerin, die einen Mann in ihren Bann zieht und ihn dadurch vernichtet, betrachtend, ist zu sagen, dass Amra wohl kaum mit den Schleiertänzen Salomes oder den schillernden, hocherotischen Auftritten der goldenen Venus Nana mithalten kann. Dennoch reiht sie sich durch die Beschreibung ihrer Sinnlichkeit und vollendeten Schönheit, gepaart mit schauerhafter Durchtriebenheit, in die Riege der Femme fatales ein.

⁹² L. S.180.

⁹³ L. S.180.

⁹⁴ Weinzierl, Ulrich: *Luischen*.1991.S.20.

⁹⁵ Hilmes, Carola: *Femme fatale*.1990.S.XII.

Von Anfang an wird betont, dass „*ihr Verstand von Herzen untergeordnet*“⁹⁶ ist und ihr Mund „*vollendet schön, wenn auch ohne einen anderen Ausdruck, als den der Sinnlichkeit*“⁹⁷ zu sein scheint. Ihr Blick „*war nicht nur thöricht, sondern auch von einer gewissen lüsternen Verschlagenheit*“⁹⁸. Sie betrachtet ihren Gatten mit „*sinnlicher Bosheit*“⁹⁹, ist „*zu dumm, um an bösem Gewissen zu leiden*“¹⁰⁰, und bevor sie ihm den Vorschlag zu seinem tödlichen Auftritt unterbreitet zeigt sich „*ein abwesendes und beinahe irres Lächeln, das von einer schmerzlichen und zugleich grausamen Lüsternheit redete*“.¹⁰¹ Hier trifft sich der Erzähler mit den Ansichten Otto Weiningers. Die ausschließliche Geschlechtlichkeit, die keinen Platz für Geist und Vernunft lässt, findet in Amra ihre Personifikation.

„*Sie verkörpert den reinen, von keinerlei Geistigkeit angekränkelten Trieb, ist die leibhaftige Geschlechtlichkeit, und in solchem Fall, suggeriert uns der leicht erschauernde Erzähler, ist allemal Vorsicht am Platz. Allein, sie nützt nichts.*“¹⁰² So Ulrich Weinzierl, der die Novelle als stark sexuell aufgeladen sieht und einem Leser, der bei dem „*klammernden und saugenden Blick*“ Amras an nichts „*Unanständiges*“ denkt, das Verständnis für Literatur abspricht.

Neben ihrer sexuellen Anziehungskraft, die immer wieder klar negativ und Unheil bringend dargestellt wird, erscheint sie auch durch die Beziehung zu ihrem Gatten als Femme fatale. Ganz bewusst und ohne Gewissensbisse organisiert sie seine Hinrichtung, die sie auch noch selbst genüsslich musikalisch untermalt.

So sexuell aufgeladen die Schilderung von Amras Handeln sein mag, so völlig asexuell ist die Beziehung des Ehepaares. Schon zu Beginn wird die Kinderlosigkeit betont und beschrieben, wie er sich hündisch ergeben nachts ihrem Bett nähert. Während Amra ihn in „*sinnlicher Bosheit*“ mustert, fleht er sie an ihm treu zu sein und spricht von seiner innigen Liebe zu ihr. „*Ich liebe dich über meine Kraft!*“¹⁰³, vielleicht ein hilfloser Versuch, seine Impotenz zu entschuldigen. Amra bleibt unberührt:

⁹⁶ L. S.160.

⁹⁷ L. S.161.

⁹⁸ L. S.161.

⁹⁹ L. S.164.

¹⁰⁰ L. S.166.

¹⁰¹ L. S.170.

¹⁰² Weinzierl, Ulrich: Luischen.1991.S.14.

¹⁰³ L. S.164.

„Ja – ! Ja – ! Du gutes Tier – !“¹⁰⁴.

Diese Unterlegenheit gepaart mit Erniedrigung ist wie bereits erläutert paradigmatisch. Nicht nur diese Attribute machen Amra Jacoby zur Femme fatale, sie entspricht auch dem philosophischen und literarischen Zeitgeist.

Die wissenschaftliche Literatur wurde nicht müde, den Einfluss Nietzsches auf Thomas Manns Werk zu betonen und auch bei *Luischen* wurde dies bereits 1952 von Hans M. Wolff erläutert. Die Novelle sei „*allein aus Nietzsches Psychologie heraus verständlich*“¹⁰⁵. Alfred Lätner, der in seiner mittelmäßigen Ausübung von Kunst als einer der ersten Vertreter des später im Werk Thomas Manns immer wieder kehrenden Dilettanten gesehen werden kann, sieht Wolff als „*eine erheblich gemilderte Version von Nietzsches prachtvoller schweifender blonder Bestie*“¹⁰⁶.

Eine interessante und im Zusammenhang der Novelle immer wieder zitierte Arbeit liefert Joachim Wich, der die Novelle mit den Arbeiten Wedekinds vergleicht¹⁰⁷.

Luischen entspreche nicht nur der Dramaturgie Wedekinds und seiner Technik der grellen Effekte, sondern Amra wird gar als „*novellistische Halbschwester Lulus*“¹⁰⁸ bezeichnet. Die von Amra inszenierten „*Nummern*“ auf der Bühne vergleicht Wich mit dem Prolog zu *Der Erdgeist*. Ähnlich wie Lulus erster Auftritt in der Manege zwischen wilden Tieren und effektvollen Inszenierungen erscheint auch Amras Fest. Schon die Bezeichnung „*Nummer*“ lässt auf eine Verbindung zum Zirkus schließen.

Auffallend ist auch die Nähe der Novelle zum Werk Heinrich Manns, was sich in einem 1908 verfassten Brief an den Bruder verdeutlicht: „*'Luischen'; es gehörte zu den ersten Sachen von mir, die Dir imponierten.*“¹⁰⁹

Ebenso wie in *Luischen* steht auch in *Professor Unrat* ein unförmiger, schrulliger Mann einer begehrten und durchtriebenen Schönheit gegenüber, die ihn schließlich demütigt und bloßstellt.

Amra Jacoby kann also auf Grund ihrer erotischen Anziehungskraft und ihres böartigen und durchtriebenen Charakters als Femme fatale bezeichnet werden. Dabei steht sie aber nicht, wie andere Vertreterinnen, am Rande der Gesellschaft, sondern ist

¹⁰⁴ L. S.165.

¹⁰⁵ Wolff, Hans Matthias: Thomas Mann.1952.S.13.

¹⁰⁶ Wolff, Hans Matthias: Thomas Mann.1952.S.13.

¹⁰⁷ Vgl.: Wich, Joachim: Grotteske Verführung.1976.

¹⁰⁸ Wich, Joachim: Grotteske Verführung.1976.S.221.

¹⁰⁹ B I. S.386.

in diese integriert, also eine bürgerliche Variante, die Thomas Mann hier zeigt. Umso schrecklicher fällt dadurch allerdings die Demütigung und Hinrichtung ihres Mannes aus, der vor den Augen der gehobenen Klasse bloßgestellt wird. Auffällig ist hier bereits die musikalische Inszenierung, die Musik als Werkzeug der grausamen Weiblichkeit. Die hier beschriebene ungewöhnliche, „*nervöse Wirkung*“ der Kompositionen von Amras Geliebten deutet bereits an, wozu Musik fähig ist und erinnert an die dekadente Interpretation der Musik Wagners.

Die nächste Frauenfigur, die in dieser Arbeit analysiert werden soll, ist Gerda von Rinnlingen aus *Der kleine Herr Friedemann*. Auch sie lebt im gehobenen Bürgertum, allerdings ist sie auf Grund ihrer rätselhaften und distanzierten Ausstrahlung kaum mit Amra vergleichbar.

5.1.2 Gerda von Rinnlingen und der kleine Herr Friedemann

1897 erscheint eine weitere Novelle, die den Untergang eines Mannes durch die Hand einer ihm überlegenen Frau zum Thema hat, *Der kleine Herr Friedemann*.

Im Gegensatz zu *Luischen* begründet sie aber einen ersten Ruhm des noch jungen Autors und lässt die Kritiker auf sein hohes schriftstellerisches Potenzial schließen, das sich spätestens in den *Buddenbrooks* zeigen sollte.

Zuerst in der *Neuen deutschen Rundschau* veröffentlicht, wird die Novelle 1898 zur Titelgeschichte von Thomas Manns erstem Novellenband bei Fischer.

Resümierend über sein frühes Werk äußert sich Thomas Mann in seinem 1940 im amerikanischen Exil gehaltenen Vortrag *On Myself* folgendermaßen über die Novelle:

This melancholy story of the little hunchback represents a milestone in my personal history too, in so far as it strikes for the first time a basic motif, which in the combined work plays a role similar to the leitmotif in the individual work. The main character is a person neglected by Nature, but he finds himself able to come to terms with his fate in a wisely gentle peaceful philosophic way, and he has attuned his life entirely to repose, contemplation, and peace. The appearance of a remarkably beautiful and yet cold and cruel woman means the invasion of passion into this guarded life, which upsets the whole structure and annihilates the quiet hero himself.¹¹⁰

Der Einbruch der Leidenschaft in ein ruhiges Leben durch eine außergewöhnlich schöne, kalte und grausame Frau lässt bereits auf das Motiv dämonischer Geschlechtlichkeit schließen. Inwiefern es sich in dieser Novelle tatsächlich nachweisen lässt, soll nun erläutert werden.

Der kleine Herr Friedemann hat kein Glück mit den Frauen, schon seine trunksüchtige Amme lässt ihn zu Boden fallen und ist durch dieses Missgeschick für seine Verkrüppelung verantwortlich. Für immer entstellt, bleiben ihm durch dieses Unglück eine spitze Brust und ein krummer Rücken. Früh schwört er den Frauen gänzlich ab, die er als Bedrohung für sein Dasein wahrnimmt. Nach einer einseitigen, enttäuschten Zuneigung zu einem Mädchen kommt er zu folgendem Schluss: „*Ich will mich niemals wieder um dies alles bekümmern. Den anderen gewährt es Glück und Freude, mir aber*

¹¹⁰ Mann, Thomas: *On myself*. 1996. S.33.

vermag es immer nur Gram und Leid zu bringen. Ich bin fertig damit.“¹¹¹ Er vertieft sich stattdessen in Bildung und Kunst, liebt die schönen Seiten des Lebens und der Erzähler bezeichnet ihn gar als Epikureer. So besucht er Konzerte, spielt selbst die Geige und entwickelt durch intensive Lektüre einen individuellen literarischen Geschmack, den keiner in der Stadt mit ihm teilt. Niemand denkt, dass dieser kleine, körperlich entstellte Mann *„das Leben zärtlich liebte, das ihm sanft dahinflöß, ohne große Affekte, aber erfüllt von einem stillen und zarten Glück, das er sich zu schaffen wußte.*“¹¹²

Eben dieses gerät allerdings ins Wanken, als sich die Bezirkskommandantur ändert und Herr von Rinnlingen mit seiner Frau Gerda in die Stadt zieht. Gerda von Rinnlingen wird sofort von den Damen der Gesellschaft als Außenseiterin identifiziert und dementsprechend schlecht ist ihre Nachrede. *„Sie raucht, sie reitet – einverstanden! Aber ihr Benehmen ist nicht nur frei, es ist burschikos, und auch das ist noch nicht das rechte Wort ...*“¹¹³

Gerade als Johannes Friedemann *„winzig und wichtig“* an der Straße entlangspaziert, begegnet er erstmals Gerda, die mit ihrem Jagdwagen vorbeifährt. Die Zügel selbst in der Hand und eine Peitsche schwingend, schenkt sie Friedemann und seinem Begleiter wenig Beachtung. Das nächste intensivere Aufeinandertreffen erfolgt in der Oper bei einer Aufführung von *Lohengrin*. Wo sonst könnte sich eine für den Protagonisten derartig schicksalhafte Begegnung abspielen? Obwohl Friedemann durch ihre selbstbewussten Blicke gezwungen ist, die Augen zu senken, und dadurch gedemütigt wird, ist es nach diesem Abend um ihn geschehen. Draußen flüstert er leise *„Gerda“* und auch zuhause kann er sie nicht vergessen. Er beschließt zu ihr zu gehen und erhält eine Einladung zum gemeinsamen Musizieren, auch Gerda spielt Geige, und zu einer kleinen Gesellschaft auf dem Anwesen der Rinnlingens. Eben dort endet dann auch die Geschichte des kleinen Herrn Friedemann. Gemeinsam mit Gerda begibt er sich zum Wasser, um ein wenig zu plaudern. Die Nähe der angebeteten Frau lässt ihn auf die Knie sinken und stammeln: *„Sie wissen es ja... Laß mich... Ich kann nicht mehr... Mein Gott... Mein Gott...*“¹¹⁴ Nur kurz lässt sie ihn regungslos ihre Hand halten, dann stößt

¹¹¹ KF. S.91.

¹¹² KF. S.92.

¹¹³ KF. S.95.

¹¹⁴ KF. S.118.

sie ihn von sich und geht. Friedemann, der am Boden liegen bleibt, robbt mit letzter Kraft ins Wasser und begeht somit Selbstmord. Aus der Allee ertönt Gerdas Lachen.

Diese vereinfachte Inhaltsangabe deutet wohl auf eine überlegene und ganz im Sinne des Grundmotivs unheilbringende und grausame Frau hin.

Nun ist aber in der Sekundärliteratur nicht nur immer wieder die Nebensächlichkeit der Frauenfiguren in Manns Werken betont worden, sondern auch deren auffallende Asexualität. Auch hier begegnet man einmal mehr einer Figur, deren mangelnde Weiblichkeit sogar dezidiert im Text erwähnt wird.

Sehen Sie, sie ist durchaus nicht häßlich, man könnte sie sogar hübsch finden: und dennoch entbehrt sie jedes weiblichen Reizes, und ihrem Blick, ihrem Lachen, ihren Bewegungen fehlt alles, was Männer lieben. Sie ist nicht kokett, und ich bin, Gott weiß es, die letzte, die das nicht lobenswert fände; aber darf eine so junge Frau – sie ist vierundzwanzig Jahre alt – die natürliche anmutige Anziehungskraft ... vollkommen vermissen lassen?¹¹⁵

Ein Zitat, das nicht gerade auf die sinnlichen, verführerischen Eigenschaften einer Femme fatale schließen lässt. Doch kommt diese Bemerkung nicht vom Erzähler, sondern von Frau Rechtsanwältin Hagenström und ist „*nicht frei von subjektiv-vereinseitiger Boshaftigkeit*“¹¹⁶.

Gerda ist eine Außenseiterin, weil sie sich nicht in die Riege der feinen Damen der Gesellschaft einordnet. Ihr Außenseitertum ist nicht vergleichbar mit der entstellten Andersartigkeit Friedemanns. Im Gegenteil, wie bereits beschrieben, ist die gesellschaftliche Randposition eine immer wiederkehrende Eigenschaft von als Femmes fatales bezeichneten Figuren. Was ihre optische Erscheinung und die damit verbundene Sinnlichkeit betrifft, ist Gerda von Rinnlingen sicher nicht mit den üblichen Femme fatale-Gestalten vergleichbar. Es wird nicht wie etwa bei Amra Jacoby auf eine auffallend erotische Weiblichkeit hingewiesen und allgemein tritt dies bei Gerda stark in den Hintergrund. Sie wirkt eher distanziert und, wie bereits angemerkt, unfeminin. Dennoch finden sich, vor allem im Zusammenhang mit Friedemanns eigener Wahrnehmung, Hinweise auf Gerdas weibliche Reize. In der Oper nimmt er durch einen Seitenblick folgende Erscheinung wahr: „*Ihre Gestalt hatte heute etwas Üppiges, was*

¹¹⁵ KF. S.95.

¹¹⁶ Wiegmann, Hermann: Erzählungen.1992.S.40.

neulich, als sie die weite Jacke trug, nicht bemerkbar gewesen war; ihr Busen hob und senkte sich voll und langsam, und der Knoten des rotblonden Haares fiel tief und schwer in den Nacken.“¹¹⁷

Also sehr wohl weibliche Attribute, die hier den kleinen Herrn Friedemann aus der Fassung bringen. Die vollen, roten Haare und die üppigen weiblichen Formen sprechen ihr das Potenzial einer Verführerin zu und finden sich auch bei anderen bereits erwähnten Vertreterinnen.

Auch ihr burschikoses Verhalten ist eher typisch als widersprüchlich für eine Femme fatale. Wie Lulu kutschiert sie selbst, sie schwingt die Peitsche und raucht, was einer feinen Dame der Gesellschaft ebenfalls nicht zusteht, und generell ist ihr Auftreten sehr resolut und selbstbewusst. Zusätzlich spielt sie die Geige, was sie der teuflischen Weiblichkeit noch ein Stück näher bringt.

Paradigmatisch steht auch ihr ein femininer und schwacher Mann gegenüber. Schon der ihm vom Erzähler verliehene Name „*der kleine Herr Friedemann*“ unterstreicht diesen Umstand. Zusätzlich werden in seinem Zusammenhang immer wieder Attribute wie klein oder winzig gebraucht. So geht er „*winzig und wichtig*“ spazieren und auch auf der Börse hat er nur ein „*Wörtchen*“ mizureden. Diese ständig durch den Erzähler praktizierte Verkleinerung seiner Person wird auch durch seine körperlichen Defizite unterstrichen. Von Natur aus und durch die Verkrüppelung noch verstärkt klein geraten, spricht er mit einer hohen Stimme.

So ist es für Gerda ein Leichtes ihn zu demütigen und ihre Überlegenheit zu demonstrieren. Es kommt also zu dem von Carola Hilmes beschriebenen Übermächtigungs Motiv, indem mehrmals in der Novelle Gerdas Stärke gegenüber Friedemanns Schwäche demonstriert wird. Schon bei dem ersten Zusammentreffen wird ihre Dominanz erkennbar, als sie beim Vorbeireiten nicht die Peitsche senkt und zum Gruß den beiden Herrn nur kurz zunickt. Besonders stark kommt ihre Überlegenheit durch die Macht ihrer Blicke zum Ausdruck. Ein Motiv, das stark an Salome erinnert, vor deren gefährlichen Blicken ja mehrmals vergeblich gewarnt wird. Immer wieder fixiert Gerda mit ihren Augen schlangenartig den kleinen Herrn Friedemann, ohne diese von ihm abzuwenden, wenn er ihren Blick erwidert. Sie verhält sich also auch hier nicht

¹¹⁷ KF. S.100.

wie für devote Damen eigentlich üblich. In der Oper werden dadurch bereits die Rollen verteilt. Gerda übermächtigt Friedemann und demütigt ihn in seiner Männlichkeit.

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. Er ward noch bleicher dabei, und ein seltsamer, süßlich beizender Zorn stieg in ihm auf ... Die Musik begann. Gegen Ende dieses Aufzugs geschah es, daß Frau von Rinnlingen sich ihren Fächer entgleiten ließ und daß derselbe neben Herrn Friedemann zu Boden fiel. Beide bückten sich gleichzeitig, aber sie ergriff ihn selbst und sagte mit einem Lächeln das spöttisch war: ‚Ich danke.‘¹¹⁸

Gerda spielt also ganz bewusst mit Friedemann und dieser kann nur in einen verniedlichten, „*süßlichen*“ Zorn geraten, der ihn nicht von der Obsession abbringt, die diese Frau in ihm weckt. Denn während die ersten Kapitel noch ganz seiner Bildung und seinem Beruf gewidmet sind, steht nun nur mehr Gerda im Mittelpunkt.

Kein Wunder also, dass sich Friedemann nach der Vorstellung fragt: *„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?“*¹¹⁹

Hier also der konkrete Hinweis auf das Verschwimmen und auch Vertauschen von geschlechtlichen Rollenbildern und auf Gerdas bewusste Grausamkeit, die an späterer Stelle noch mehr betont wird. Als Friedemann ihr seine Aufwartung macht, begegnen ihm einmal mehr bei der Verabschiedung ihre Augen, *„die ohne Ausdruck auf ihm ruhten“*¹²⁰, und noch danach auf der Straße fühlt er ihren eindringlichen Blick auf sich ruhen, aber diesmal mit einer *„zitternden Grausamkeit“*¹²¹.

Diese Grausamkeit wird auch durch ihr mehrmals im Text erwähntes Lachen und ihren Spott deutlich. Vom Besuch der Oper an ist jede Begegnung von Gerdas lachendem Spott begleitet. Als er sie zu Hause besucht und auf ihre Einladung zum gemeinsamen Musizieren einwilligt,

¹¹⁸ KF. S.101.

¹¹⁹ KF. S.102.

¹²⁰ KF. S.110.

¹²¹ KF. S.110.

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.¹²²

Ihr Lachen bestimmt auch den letzten Satz der Novelle: *„Bei dem Aufklatschen des Wassers waren die Grillen einen Augenblick verstummt. Nun setzte ihr Zirpen wieder ein, der Park rauschte leise auf, und durch die lange Allee herunter klang gedämpftes Lachen.“*¹²³

Ein zurückgewiesener und gedemütigter Mann begeht Selbstmord, und die Natur, die nur kurz pietätvoll schweigt, untermalt dies mit zirpenden Grillen und dem bösen Lachen der Frau. Der *„volle Mond“*, der Fluss der *„grünlich und blank“* in dessen Licht schimmert und die vor Duft quellende Nacht machen die dekadente Szenerie perfekt, die ein wenig an die Oscar Wildes erinnert. Der Mond tritt auch hier dominant hervor und erhellt das Wasser, wo Friedemann schließlich seinen Tod finden wird.

Spätestens am Ende der Novelle wird also eine Ähnlichkeit mit anderen Werken deutlich, die das Motiv der Femme fatale zum Thema haben. Gerda wird durch den Erzähler weder als Verführerin dargestellt noch liegt der Novelle Sinnlichkeit oder Erotik zugrunde. Sehr wohl wird aber durch Thomas Manns ausgefeilte Erzähltechnik durchwegs der Eindruck geweckt, Gerda hafte etwas Unheimliches und Abgründiges an. Schon bei ihrem ersten Auftritt steht sie neben dem Teufel persönlich im Satz. *„Der Teufel hole mich, wenn dort nicht die Rinnlingen dahergefahren kommt.“*¹²⁴

Ihr spöttisches Lachen und ihre grausamen Blicke lassen erkennen, dass sie Friedemann ganz bewusst zugrunde richtet. Stärker als in *Luischen* ist hier das Übermächtigkeitsmotiv erkennbar. Von Beginn an demonstriert sie ihre Macht und spielt mit dem ihr verfallenen Friedemann. Dieser hat bisher krampfhaft versucht, sein Leben friedlich und möglichst frei von größeren Affekten zu verbringen. Liebe und Sexualität mied er bewusst und vertiefte sich zur Sublimierung in Kunst und Bildung. Daher wird ihm, schon bevor er sich zu dem schicksalhaften Gelage bei Rinnlingens begibt, klar:

¹²² KF. S.108.

¹²³ KF. S.119.

¹²⁴ KF. S.96.

Da war diese Frau gekommen, sie mußte kommen, es war sein Schicksal, sie selbst war sein Schicksal, sie allein! Hatte er das nicht gefühlt vom ersten Augenblicke an? Sie war gekommen, und ob er auch versucht hatte, seinen Frieden zu verteidigen, – für sie mußte sich alles in ihm empören, was er von Jugend auf in sich unterdrückt hatte, weil er fühlte, daß es für ihn Qual und Untergang bedeutete; es hatte ihn mit furchtbarer, unwiderstehlicher Gewalt ergriffen und richtete ihn zu Grunde!¹²⁵

Die Beziehung tut ihm offensichtlich nicht gut, Gerda zerstört ihn wissentlich, und dennoch kann er sich ihr nicht entziehen. Nach der für ihn bereits demütigenden Begegnung in der Oper ist sein Verlangen nach ihr so groß, dass er zu ihr gehen muss. Sie begegnet ihm spöttisch und durchdringt ihn mit ihren Blicken. Sie durchschaut ihn förmlich, erkennt das mühsam und unnatürlich errichtete Gerüst seines Lebens. „*Ach, ergötzte es sie, ihn hilflos zu machen und außer sich zu bringen? Konnte sie, wenn sie ihn durchschaute, nicht ein wenig Mitleid mit ihm haben?*...“¹²⁶, fragt sich der kleine Herr Friedemann, und die Antwort gibt ihr grausamer Blick. Nach diesem Treffen begibt er sich bereits zu dem Platz, an dem sich sein Selbstmord vollziehen wird. Er geht am Fluss spazieren und wünscht sich den Tod, um nach diesem „*kurzen Leiden*“ gerettet zu sein. Er erkennt die Frau als sein Unheil, beschließt aber sich dem Schicksal, „*der überstarken, peinigend süßen Macht, der man nicht zu entgehen vermag*“¹²⁷, zu fügen.

Schon bei Rinnlingens Fest ist eine optische Veränderung zum Negativen bei Friedemann augenscheinlich. Er ist erschreckend bleich, seine Wangen sind eingefallen und um seine Augen liegen dunkel Schatten, „*als sei seine Gestalt verkrüppelter als je*“¹²⁸. Das Schicksal in Form von Gerda führt ihn dann auch ans Wasser, wo er acht Tage davor schon mit Todesgedanken gesessen ist. „*Hier ein wenig nach rechts ist unser Platz;*“¹²⁹ sagt sie, als wüsste sie Bescheid. Sie durchschaut Friedemanns krampfhaftes und künstliches Glück. „*Und sie waren nicht glücklich, diese dreißig Jahre?*““, fragt sie wie aus dem Nichts. „*Nein’, sagte er; ,das war Lüge und Einbildung’.*“¹³⁰ Seine kleine, mühsam zurechtgelegte Lebenslüge ist längst gebrochen

¹²⁵ KF. S.111.

¹²⁶ KF. S.110.

¹²⁷ KF. S.112.

¹²⁸ KF. S.113.

¹²⁹ KF. S.116.

¹³⁰ KF. S.117.

und durch Gerda zerstört worden. Nachdem sie ihm durch die Einladung und die Betonung der Gemeinsamkeiten, wie etwa der Musik, Hoffnungen gemacht hat, stößt sie ihn nun von sich, um sich lachend zu entfernen. Durch dieses Verhalten passt auf sie Hilmes' Definition der lockenden Verführerin, die sich aber letztlich entzieht, um den ihr verfallenen Mann zu demütigen und zu vernichten.

Auch hier wird der Untergang des Protagonisten von Musik begleitet, wobei es sich hier schon konkret, wie später noch stärker in den Buddenbrooks, um die Musik Wagners handelt. In der Oper, während einer *Lohengrin*-Inszenierung kommt es zu der verhängnisvollen demütigenden Begegnung und auch später wird das Musizieren zum Ausgangspunkt für gemeinsame Treffen. Nach dem Opernbesuch heißt es, „*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, fieberdumpfen Schlaf.*“¹³¹

Der weiße Arm auf rotem Sammet verweist auf die Bilder dekadenter Schönheit, die Musik ist direkt mit der schicksalshaften Frau verknüpft.

Gerda von Rinnlingen ist keineswegs eine zu unterschätzende Nebenfigur, sie ist im Gegenteil eine der Frauenfiguren, die in Manns Werk das Schicksal der männlichen Helden respektive Antihelden vorantreiben und für deren Untergang mitverantwortlich sind. Gerda ist eine Außenseiterin, eine melancholische Künstlerseele, die im Gegensatz zur alltäglichen Gesellschaft steht. Dafür stehen die bläulichen Schatten in den Winkeln ihrer Augen, ein Motiv, das Thomas Mann auch später immer wieder für eben diesen Typus einsetzt.

„*Ich verstehe mich ein wenig auf das Unglück*“¹³², meint sie zu Friedemann am Fluss entlanggehend und drückt damit eine gewisse Seelenverwandtschaft zu dem kleinen Antihelden aus. Gerda scheint aber nicht wie Friedemann unter ihrer Andersartigkeit zu leiden, im Gegenteil, sie verleiht ihr eine unergründliche Form von Macht und Überlegenheit. Sie ist also keine Leidensgenossin, sondern lediglich ein sensibler, ebenfalls für die Welt der Kunst offener Charakter, der Friedemann verstehen und durchschauen kann. Dieser aber zerbricht an der Offenlegung seiner Lebenslüge und seine auch optisch betonte Angleichung an Gerda, die „*dunkel umschatteten Augen*“, werden vom Erzähler als physischer und psychischer Verfall gedeutet.

¹³¹ KF. S.103.

¹³² KF. S.117.

Ob es nun eine Art Seelenverwandtschaft ist oder Gerdas weibliche Reize, die den kleinen Herrn Friedemann anziehen, spielt im Grunde keine Rolle. Klar wird, dass er ihr von der ersten Sekunde an verfallen ist und ihre Zurückweisung und ihre bewusste Offenlegung seiner psychischen Schwächen ihm keinen anderen Ausweg lassen als den Suizid. Das Motiv der *Femme fatale* kennt, wie bereits erläutert, die verschiedensten Ausformungen, weshalb nur ganz grundsätzliche Kategorien zur Analyse herangezogen werden können. Bei Gerda treffen genügend Attribute zu, um von einer *Femme fatale* sprechen zu können.

Holger Rudloff, der in *Pelzdamen* Thomas Manns Werk mit dem Sacher Masochs vergleicht, stellt sich ebenfalls die Frage, inwiefern Gerda von Rinnlingen als *Femme fatale* interpretiert werden kann. Über Friedemann schreibt er: „*Der übersinnliche Genießer verdrängt seine Scheu vor den Frauen durch ästhetizistische Lebensführung, die nur die Sehnsucht kennt, nur die Sehnsucht nach einem Unerreichbaren.*“¹³³ Er erscheint ihm als „*durchgängig Gebeuteltes*“ und daher bricht auch die Leidenschaft nicht unerwartet in Friedemanns Leben, sondern sie war schon immer da, nur willentlich verdrängt. Gerda bricht nun die „*Abwehr seiner auferlegten Selbstdisziplin*“¹³⁴, und auch für Rudloff wird sie am Ende durch die harte Zurückweisung des Mannes zu einer *Femme fatale*. „*Die Verwandte im Geiste*“ wird dadurch „*zu einer grausamen Frau, zu einer Femme fatale.*“¹³⁵

¹³³ Rudloff, Holger: *Pelzdamen*.1994.S.69.

¹³⁴ Rudloff, Holger: *Pelzdamen*.1994.S.71.

¹³⁵ Rudloff, Holger: *Pelzdamen*.1994.S.72.

5.1.3 Gerda Buddenbrook

An Gerda von Rinnlingen knüpft eine weitere Frauenfigur des Frühwerks an, Gerda Buddenbrook.

Mit seinem ersten Roman gelang Thomas Mann ein großer Wurf, der ihm den Nobelpreis einbrachte. *Buddenbrooks* schildert den Verfall einer bürgerlichen Familie über vier Generationen hinweg, der durch das abnehmende kaufmännische Geschick der männlichen Hauptfiguren bedingt ist. Während Johann Buddenbrook noch selbstverständlich und authentisch als hanseatischer Kaufmann lebt, kann sich sein Enkel Thomas nur mehr gezwungen und schwächlich in dieser Rolle wiederfinden. Das endgültige Scheitern der Kaufmannsdynastie markiert sein Sohn Hanno, dessen alleiniges Interesse der Musik gilt und der durch seine aus der Sicht seiner Mitmenschen verweichlichten Künstlerseele nicht mehr als Kaufmann taugt. Neben Thomas stehen auch seine Geschwister Christian und Tony im Mittelpunkt der Handlung. Beide tragen ebenfalls zum Untergang der Familie bei. Tony durch zwei gescheiterte Ehen, die der Familie durch die Mitgift Verluste einbringen und dem Ansehen schaden, Christian durch sein Dasein als dekadenter Lebemann, der sich der Kunst widmet, dabei aber Dilettant bleibt und sein Geld verprasst. Anders als Christian opfern Thomas und Tony ihr Leben der Familie. Thomas wird Kaufmann und heiratet standesgemäß. Tony versucht ebenfalls den elterlichen Forderungen nachzukommen und eine gute Partie zu machen, obwohl sie eigentlich ihre Liebe bereits in dem Studenten Morten gefunden hätte. Beide scheitern, Tony, da sich ihre Männer als Betrüger erweisen, Thomas indem er durch mangelndes Geschick berufliche Verluste erleidet und eine Frau heiratet, der ihre Kunst wichtiger ist als alle bürgerlichen Pflichten und die das Buddenbrooksche Erbe wenig interessiert.

Die Heirat mit dieser außergewöhnlichen Frau bringt den Buddenbrooks die Kunst, eine andere Lebensweise und so das fatale Ende. Der Sohn Hanno, den sie Thomas gebärt, ist von Geburt an kränklich und hat eine sensible Seele. Schon früh entwickelt er eine Leidenschaft für die Musik, indem er als stiller Zuhörer dem Musizieren seiner Mutter mit dem Organisten Pfühl lauscht.

Er entdeckt die Musik als Fluchtmöglichkeit aus der bürgerlichen Pflicht, die ihm so gar nicht liegt. Er kann den väterlichen Forderungen nicht gerecht werden. Weder in seinen schulischen Leistungen noch in seinem allgemeinen Auftreten in der Gesellschaft.

Seine einzige Freude und Hingabe gehört der Musik. Zum Leidwesen Thomas' fördert Gerda seine Begabung und lässt ihm von Pfühl Stunden geben.

Hanno ist der Prototyp des Künstlers, wie ihn Thomas Mann immer wieder zeichnet. Er steht im Gegensatz zu den lebensstüchtigen Bürgern, die tatkräftig ihr Leben bestreiten. Hanno ist ein Décadent, kränklich und dem Verfall preisgegeben. Dabei verfügt er aber über eine kritische und ablehnende Distanz zum Leben. Er durchschaut die Banalität und Brutalität seiner Umwelt und auch die oberflächlichen Gesetze der kaufmännischen Welt. Er merkt wie künstlich das Auftreten seines Vaters in der Gesellschaft ist und wie sehr er eine Maske trägt, wenn er den Smalltalk bei Feierlichkeiten bestreitet.

Hanno hat durch seine künstlerische, in diesem Fall musische Begabung Zugang zum Geist und zur Erkenntnis. Erlösung von der Welt, die ihm feindlich gegenüber steht, findet er in der Musik und schließlich im Tod, zu dem ihn diese führt.

Nicht umsonst lässt ihn Thomas Mann nochmals ein regelrecht orgiastisches Klavierkonzert geben, bevor er schließlich an Typhus stirbt.

Bei Hanno entfaltet die Musik Wagners ihre volle Bedeutung. Sie ist eine hinabziehende, sinnliche und zugleich tödliche Macht. Gleichzeitig bringt sie aber auch Erkenntnis und kritische Distanz.

Thomas Mann schreibt 1949 selbst über seinen Helden:

Die Kritik des Lebens, der Wirklichkeit und auch der menschlichen Gesellschaft durch die Kunst, - ist sie denn nicht immer eine Kritik, geübt von einem kleinen Hanno? [...]

Ohne den Typus ‚less extroverted and more sensitive‘, ohne das Ressentiment der Schwäche, ohne ihre sittliche Intoleranz, ihren leidenden Kritizismus, dem die Wirklichkeit, wie sie ist, und wie sie den für sie Tüchtigen behagt, unerträglich ist – kurz, ohne den *décadent*, den kleinen Hanno, wären Menschheit und Gesellschaft seit diluvialen Zeiten um keinen Schritt vorwärtsgekommen. Es ist die Lebensuntauglichkeit, welche das Leben steigert, denn sie ist dem Geist verbunden.¹³⁶

¹³⁶ Mann, Thomas: Zu einem Kapitel aus ‚Buddenbrooks‘. 1960.S.555.

Krankheit und Andersartigkeit als Bedingungen für Erkenntnis und Genie finden sich hier einmal mehr. Hanno ist dadurch fern von einer normalen, unhinterfragten bürgerlichen Existenz und leitet somit das Ende der Buddenbrooks ein.

Auch wenn der Verfall durch das Zitat des Autors eine positive Konnotation erfährt, so ist Gerdas fatale Wirkung auf das patriarchale Kaufmannsgeschlecht doch eindeutig. Wieder ist es eine Frau, die das Schicksal wendet und in diesem Fall durch die Geburt eines ungeeigneten Nachfolgers den Untergang besiegelt.

Sie ist die Verkörperung der Thomas Mannschen Sicht auf die Musik und ihre Wirkung als Femme fatale ist vor allem durch diese bedingt.

Nach dem ersten Kennenlernen schreibt Thomas ohne viel zu überlegen an seine Familie die schicksalhaften Worte: „*Diese oder Keine, jetzt oder niemals!*“¹³⁷ Er lernt Gerda in Amsterdam kennen, wo sie bei ihrem Vater, einem wohlhabenden Geschäftsmann und Geigenvirtuosen, lebt. Gerda spielt hervorragend Stradivari und übt dadurch auf Thomas eine bewundernde Faszination aus. Optisch entspricht sie dem Typus des Künstlers und gleichzeitig dem des Todesboten.

Gerda war ein wenig apart und hatte etwas Fremdes und Ausländisches an sich; sie liebte es, ihr prachtvolles rotes Haar trotz Sesemis Einspruch etwas auffallend zu frisieren, und viele fanden es albern, daß sie die Geige spiele – wobei zu bemerken ist, daß ‚albern‘ einen sehr harten Ausdruck der Verurteilung bedeutete.¹³⁸

In den Figurenanalysen wird Gerda klar als Charons-Gestalt¹³⁹ gesehen, als Verführerin zum Tod. Rote Haare schmücken bei Thomas Mann stets die Protagonisten, die eng mit dem Tod verbunden sind. Die blauen Schatten um die Augen deuten bereits auf das sensible und künstlerische Wesen hin. Rote volle Haare und blasse Haut entsprechen aber ebenso dem Bild der fatalen Verführerin und auch die Beschreibung ihres Blickes, verweist auf diese. „*Man traute diesen Augen nicht. Sie blickten seltsam, und was etwa in ihnen geschrieben stand, vermochten die Leute nicht zu entziffern.*“¹⁴⁰

In der Wirkung auf die Bürger in Thomas' Heimatstadt finden sich jedenfalls einige der charakteristischen Attribute wieder. So urteilt der Makler Gosch beispielsweise

¹³⁷ BB. S.316.

¹³⁸ BB. S.95.

¹³⁹ Vgl: Jendriek, Helmut: Thomas Mann.1977.S.149f.

¹⁴⁰ BB. S.709.

überwältigt: „*Welch ein Weib, meine Herren! Here und Aphrodite, Brünnhilde und Melusine in einer Person...*“¹⁴¹. Das Zitat oben zeigt ihre außergewöhnliche Wirkung. Sie wirkt fast exotisch, für die Damen der Gesellschaft durch ihr auffallend frisiertes rotes Haar provokant und besonders verdächtig durch ihr virtuosos Geigenspiel. Die Geige ist das Instrument des Teufels, steht als Symbol für eine abgründige, berauschende Musik außerhalb der Norm und ist weit entfernt von dem braven Klavierspiel, das vielleicht andere bürgerliche Töchter erlernen.

Gerda ist wie eine Allegorie der Musik Wagners. Sie repräsentiert die beschriebenen Attribute dieser neuen Musik. Sie wendet sich gegen die nette Unterhaltungsmusik und den Dilettantismus. Die Musik ist ihr heilig und sie ist auch der einzige Bereich, in dem sie aktiv ist. Abgesehen von ihrer musikalischen Betätigung, in der sie völlig aufgeht, erscheint sie nur kalt, passiv und wie zu Lebzeiten tot. Sie spielt im Alltagsleben der Buddenbrooks keine Rolle und wirkt fast unwirklich und künstlich. Die gesellschaftlichen Pflichten, die ihre Position verlangen würden, sind ihr zuwider. Gerda verkörpert das Sinnliche und zugleich Abgründige, Gefährliche in der Musik Wagners.

Als Frau und Mutter hingegen ist sie kalt und unnahbar. Hier ist wenig von der sinnlichen Macht spürbar, die sie mit ihrem Geigenspiel ausstrahlt, das Thomas damals fast zu Tränen rührte, ehe er ihr einen Antrag machte.

Fast wie eine höhere Macht tritt sie in sein Leben, nachdem sie zuvor nur Körbe ausgeteilt hat, als hätte sie auf ihn gewartet. Sie bringt die Musik in das Haus und gibt einem Stammhalter das Leben, der aber wie sie von der Musik durchdrungen ist und so den Verfallsprozess der Buddenbrooks zu seinem Höhepunkt treibt.

Als einzige bleibt sie über die ganze Zeit unverändert, während besonders Thomas auf erschreckende Weise verfällt.

Trotz geringem Altersunterschied befindet man in der Stadt,

daß dies ein stark alternder, schon ein bißchen beleibter Mann, mit einer jungen Frau zur Seite, war. Man fand, daß Thomas verfallen aussah [...] Sie erschien gleichsam konserviert in der nervösen Kälte, in der sie lebte und die sie ausströmte. [...] Diese Frau, deren Wesen so kühl, so

¹⁴¹ BB. S.323.

eingezogen, verschlossen, reserviert und ablehnend war und die nur an ihre Musik ein wenig Lebenswärme zu verausgaben schien, erregte bestimmte Verdächte¹⁴².

Nachdem die männliche Seite der Buddenbrooks im Grab liegt, bis auf Christian, der in einer Nervenheilanstalt sein Ende finden muss, geht sie wieder zurück zu ihrer Musik, zu den Geigenduos mit ihrem Vater.

Gerda trägt einige Charakteristika der Femme fatale in sich. Neben ihrem Äußeren ist es ihre Kälte, ihre Rolle als Außenseiterin in der Gesellschaft, ihr Geigenspiel und auch ihre Unabhängigkeit und ihr Desinteresse an der Familie.

Schon während der gemeinsamen Internatszeit sagt sie zu Tony, dass sie nicht ans Heiraten denke, sondern mit ihrem Vater ein Leben lang musizieren wolle. Also eine selbstständige und unabhängige Existenz führen will. *„Ich sehe nicht ein, warum. Ich habe gar keine Lust dazu. Ich gehe nach Amsterdam und spiele Duos mit Papa und lebe später bei meiner verheirateten Schwester.“*¹⁴³

Sie steht im starken Gegensatz zu Tony, der diese Aussage völlig unverständlich erscheint und die auch mit Gerdas Musik nichts anfangen kann. Sie erkennt wohl die Stärke und die Begabung ihrer Schwägerin, die sie mit Bewunderung erfüllen, dennoch bleibt ihr Gerda stets fremd.

Mit dieser Empfindung bleibt sie nicht allein, denn generell wird Gerda als kühl, distanziert, fremd und abgehoben wahrgenommen. Sie ist ständiges Gesprächsthema in der Stadt und ihr Einzug in das Haus Buddenbrook erregt großes Aufsehen.

Gerda ist allerdings im Gegensatz zur klassischen Femme fatale völlig asexuell gezeichnet.

Sie wirkt distanziert, ablehnend und abgesehen von ihrem rauschhaften Musizieren lehnt sie alles Lebendige ab. Sie hasst oberflächliche Feste, *„fürchtete die Sonne, den Staub, die festtäglich gekleideten Kleinbürger, den Geruch von Kaffee, Bier, Tabak...und über alles in der Welt verabscheute sie die Erhitzung, das Dérangement“*¹⁴⁴.

¹⁴² BB. S.709.

¹⁴³ BB. S.97.

¹⁴⁴ BB. S.377.

Dem Thema um das Fortleben des Familiennamens begegnet sie mit „*einem souveränen Gleichmut, der einer dégoûtierten Ablehnung äußerst nahe kam*“¹⁴⁵.

Es scheint als käme sie aus einer anderen Welt, aus der Unterwelt, um den Buddenbrooks die Erkenntnis in Form der Musik zu bringen. Sie entspricht durch ihr Aussehen, ihre kühle Distanziertheit und auch durch ihre Unfähigkeit einen gesunden Nachfolger zu zeugen den in der Theorie besprochenen Bildern der Dekadenz.

Im Gegensatz zu ihr steht das Blumenmädchen Anna, Thomas' Liebe vor Gerda. Sie erfüllt zwar nicht die gesellschaftlichen Anforderungen der Buddenbrooks, bekommt aber wie zur Verhöhnung ständig gesunde Kinder. Sie bildet als geerdete Mutterfigur einen Gegenpol zur dekadenten Gerda.

Wie oben bereits angedeutet liegt Gerdas verführende Macht nicht in ihrer Sexualität, sondern in ihrer Leidenschaft für die Musik. Durch die Kunst bringt sie Thomas Buddenbrook und somit der gesamten patriarchalen Dynastie den Untergang. Sie aktiviert die Veranlagung für etwas Spirituelleres als das bloße Dasein als Kaufmann in Thomas und fördert somit seine ohnehin schon veranlagte Unfähigkeit.

Gerade der Roman *Buddenbrooks* zeigt die Bedeutung der Frauenfiguren in Manns Werk. Auch wenn hier die männlichen Protagonisten im Vordergrund stehen, so sind es doch die Frauen, die das Schicksal maßgeblich beeinflussen. Während die Männer immer mehr verweichlichen und am Ende sterben, sitzen die Frauen zusammen und beraten über die Aufteilung des Verbliebenen. Sowohl Tony als auch Gerda bleiben in ihrer Persönlichkeit ungebrochen und widmen sich weiterhin ihrer Bestimmung, Tony der Familie und Gerda ihrer Kunst.

Als Nebenfigur zeigt sich im Roman eine *Femme fatale*, die dem Typus der Literatur der Jahrhundertwende vollkommen entspricht. Sie tritt allerdings nie persönlich auf, sondern findet sich nur in den Erzählungen Christians wieder. Aline Puhvogel, eine Prostituierte, die Christian seines Vermögens wegen zur Heirat verführt und ihn anschließend in eine Nervenheilanstalt einliefern lässt. Sie knüpft direkt an *Luischen* und Heinrich Manns *Professor Unrat* an.

¹⁴⁵ BB. S.400.

5.2 Die russische Katze – Clawdia Chauchat

Die Geschichte eines jungen Mannes, der sich vom Flachland auf den Zauberberg begibt, wurde zu Thomas Manns Paradewerk.

Mit der Figur Hans Castorp, einem Schiffbauingenieur, der durch den Aufenthalt im hochgelegenen Sanatorium zu intellektuellen Erkenntnissen und den Abgründen seiner Psyche aufbricht, entfernt er sich von der Künstlerthematik und so auch vom schwächlichen Antihelden, wie er noch das Ende der Buddenbrooks besiegelte. Geplant war *Der Zauberberg* als humoristisches Gegenstück zum *Tod in Venedig*¹⁴⁶, an den Platz des Intellektuellen sollte ein einfacher Junge treten, in dessen geregeltes Leben die Leidenschaft einbricht und schließlich triumphiert. Ähnlich wie Aschenbach plant auch dieser einen kurzen Aufenthalt in der Fremde, der sich letztendlich folgeschwer auf seine Persönlichkeit und Psyche auswirkt.

Hans Castorp unterbricht die Arbeit im Flachland, um den Vetter Joachim Ziemßen im Sanatorium für Lungenkranke zu besuchen. Aus einigen Wochen des geplanten Aufenthalts werden schließlich Jahre, da der rauschhafte Zauberberg ihn in seinen Bann zieht und nicht mehr loslässt. Er muss zu den Tiefen seiner Psyche hinabsteigen und gerät in die intellektuellen Streitigkeiten zwischen den berühmten Gegenpolen Settembrini und Naphta. Ersterer erscheint als Verkörperung der westlichen, europäischen Moderne und predigt als Humanist Vernunft und ein tätiges Leben für den Fortschritt, Naphta hingegen verkörpert die Mystik, die Religion, das Rauschhafte und Lasterhafte. Beide sehen Castorp als ihren Schüler und versuchen ihn zur Selbsterkenntnis zu führen. Zwischen 1913 und 1924 verfasst, spiegelt der Roman die intellektuellen Kontroversen der Zeit wider und endet mit dem Beginn des ersten Weltkriegs unter dem Titel „*Der Donnerschlag*“. Castorp verlässt den Zauberberg als Soldat, sein Tod wird als wahrscheinlich angedeutet.

Der Zauberberg erzeugt durch die Verbindung der Morbidität des Sanatoriums mit den erotischen Gelüsten seiner Patienten eine Eros-Thanatos-Symbolik, in deren Bann Hans Castorp gezogen wird. Verantwortlich dafür ist die Frau, der dieses Kapitel gewidmet ist: Clawdia Chauchat.

¹⁴⁶ Vgl.: Brief an Ernst Bertram vom 24.7.1913: B I. S.527.

Ihre Dominanz kündigt sich zunächst nur durch das Knallen der Speisesaaltür an, wovon sich Hans Castorp massiv gestört fühlt. Als er die Schuldige schließlich ausfindig macht, entwickelt sich aus der Begegnung eine intensive Schwärmerei für die extravagante Russin. Die Faszination für diese Frau lässt ihn nicht mehr los, und sie ist auch der Grund dafür, dass er das Sanatorium nicht mehr verlassen will. Gelegentlich kommt ihm hier, dass von Doktor Behrens ein „*feuchter Fleck*“ auf seiner Lunge festgestellt wird. Einmal mehr also eine das männliche Schicksal leitende Frauenfigur. Madame Chauchat ist ebenso wie Naphta Gegenspielerin zu Settembrini und allgemein zum vernunftgeprägten, westlichen Denken, das dieser vertritt. Chauchat und Naphta verbildlichen die abgründigen Mächte des Zauberbergs, das dämonische Spiel zwischen Liebe und Tod. Settembrini hingegen steht für die Regeln des Flachlands, für Tätigkeit, Moral und Intellekt. Er versucht Hans Castorp zur Abreise zu bewegen und warnt ihn später auch vor Clawdia Chauchat. „*Diese Lilith ist zum Nachtspek geworden, gefährlich für junge Männer besonders durch ihre schönen Haare.*“¹⁴⁷

Castorp ist aber zu diesem Zeitpunkt der Schönen bereits völlig verfallen und eingelullt von den rauschhaften Festen. Er macht sich über Settembrinis aufgeklärte Vernunft lustig:

„Pfui Teufel! Ein Nachtspek mit schönen Haaren. So etwas kannst du nicht leiden, was? Da kommst du und drehst das elektrische Licht an, sozusagen, um die jungen Männer auf den rechten Weg zu bringen, – tust du das nicht?“ sagte Hans Castorp phantastisch. Er hatte ziemlich viel von der Weinmischung getrunken.¹⁴⁸

Madame Chauchat verkörpert als „*krankte Venus*“¹⁴⁹ die morbide Erotik des Zauberbergs. Diese durchzieht in feinen Andeutungen, aber auch eindeutigen Schilderungen, wie beispielsweise der ausschweifenden Sexualität von Castorps russischen Nachbarn, den gesamten Roman. Die Insassen befinden sich die meiste Zeit in der Horizontale, lesen Bücher wie „*Die Kunst, zu verführen*“ und selbst Hofrat Behrens verfügt über ein Kaffeeservice mit höchst anrühiger Ornamentik, geschenkt von einer ägyptischen Prinzessin. Der Oberarzt pflegt offenbar mit manchen Patientinnen intimere Freundschaften und betätigt sich in seiner Freizeit als Maler. So

¹⁴⁷ ZB. S.497.

¹⁴⁸ ZB. S.497.

¹⁴⁹ Wysling, Hans: Der Zaubenberg.1990.S.402.

verfügt er unter anderem über ein Porträt von Clawdia Chauchat. Wysling beschreibt den Zauberberg und seine magische Wirkung folgendermaßen:

Castorp gerät unversehens in einen Bereich der Unordnung und Liederlichkeit, der Krankheit und der Abgründigkeit. Das Lungensanatorium ist ein Ort der Ausschweifung und der Auflösung. Liebe und Tod werden als dämonische Mächte erfahren. Sie brechen den Intellekt, die Moral und den Arbeitswillen und führen zu Schläffheit, Stumpfsinn und Lähmung.¹⁵⁰

In diesem Szenario bewegt sich also die außergewöhnliche Russin, die Hans Castorp nicht mehr loslässt und ihn zu Krankheit und Trägheit verführt.

Ihre erotische Ausstrahlung fesselt den jungen Ingenieur und er gerät in eine regelrechte psychische Abhängigkeit.

Vorderhand allerdings stand es so mit ihm, daß er angefangen hatte, die Gemütsbewegungen, Spannungen, Erfüllungen und Enttäuschungen, die ihm aus seinen zarten Beziehungen zu der Patientin erwuchsen, als den eigentlichen Sinn und Inhalt seines Ferienaufenthaltes zu betrachten, ganz ihnen zu leben und seine Laune von ihrem Gedeihen abhängig zu machen.¹⁵¹

Clawdia Chauchat als morbide Verführerin trägt einige konstituierende Merkmale der Femme fatale in sich, wenn sie auch auf den ersten Blick wenig mit den klassischen Vertreterinnen gemeinsam hat. Im Folgenden soll versucht werden diese Merkmale herauszuarbeiten und die Beziehung zwischen Castorp und Chauchat näher zu analysieren.

Madame Chauchat verweilt als Patientin zeitweise auf dem Zauberberg, da sie schwer lungenkrank ist. Ihr Ehemann lebt jenseits des Kaukasus und tritt im Roman kein einziges Mal persönlich auf. Sie verfügt als Frau über eine außergewöhnliche Ausstrahlung und ist daher öfters im Gespräch. Gemeinsam mit den Femme fatales der Dekadenz hat sie das rötliche Haar, ihre blasse Haut und die auffälligen Augen.

Dann aber waren da namentlich die Augen selbst gewesen, diese schmal und (so fand Hans Castorp) schlechthin zauberhaft geschnittenen Kirgisenaugen, deren Farbe das Graublau oder

¹⁵⁰ Wysling, Hans: Der Zauberberg.1990.S.402.

¹⁵¹ ZB. S.220.

Blaugrau ferner Berge war, und die sich zuweilen, bei einem gewissen Seitenblick, der nicht zum Sehen diente, auf eine schmelzende Weise völlig ins Schleierig-Nächtige verdunkeln konnten, – Clawdias Augen, die ihn rücksichtslos und etwas finster aus nächster Nähe betrachtet hatten[...] ¹⁵².

Besonders an ihr ist, dass ihre Erscheinung von „*nördlicher Exotik*“ ist, „*fremdartig und charakternvoll*“ ¹⁵³.

Ihr sonstiges Auftreten zeigt wenig von femininer Grazie. Sie trägt legere Kleidung, Rock und Sweater, hat abgebissene und ungepflegte Nägel und sie knallt mit den Türen. Castorp selbst fällt der Unterschied zu den anderen Damen der Gesellschaft auf:

Wie schlecht sie sich hielt! Nicht wie die Frauen in Hans Castorps heimischer Sphäre, die aufrechten Rückens den Kopf ihrem Tischherrn zuwandten, indes sie mit den Spitzen der Lippen sprachen. Frau Chauchat saß zusammengesunken und schlaff, ihr Rücken war rund, sie ließ die Schultern nach vorne hängen [...] ¹⁵⁴.

Der Unterschied zur „*heimischen Sphäre*“ verweist auf ihre Andersartigkeit und gleichzeitig auf den Gegenpol zur bereits erwähnten europäischen Kultur und somit zu Settembrini.

Es eröffnet sich damit, wie im *Tod in Venedig*, das Spannungsfeld zwischen Gesundheit und Krankheit, bürgerlicher Lebensform und Sanatorium, Bewusstsein und Traum, Politik und Musik, Moral und Eros, Disziplin und Auflösung, Zeit und Zeitlosigkeit, ‚Intellekt‘ und ‚Willen‘, usw. Diese Gegensätze, motivisch hundertfältig ausgebreitet, sind auch mitgemeint in der Antithese Westen und Osten, Europa und Asien. ¹⁵⁵

Der Osten bildet bei Thomas Mann einen Gegenpol zur westlichen Ordnung und steht für Laszivität und das unkontrollierte Wilde.

Durch das Abweichen ihres Verhaltens von der gesellschaftlichen Konvention und der Andersartigkeit ihres Aussehens, bedingt durch ihre Abstammung und legere Kleidung, erfüllt Chauchat bereits ein Kriterium der in dieser Arbeit dargelegten Definition einer *Femme fatale*. Sie unterscheidet sich von den anderen Damen der gehobenen

¹⁵² ZB. S.223.

¹⁵³ ZB. S.223.

¹⁵⁴ ZB. S.191.

¹⁵⁵ Wysling, Hans: Der Zauberberg.1990.S.403.

Gesellschaft, es haftet ihr etwas Exotisches an und sie wirkt auf den jungen Castorp unerreichbar. Sie lebt von ihrem Mann unabhängig, trägt keinen Ehering und unterhält Beziehungen zu mehreren Männern. Dies verweist auf die im Theorieteil beschriebene Weigerung sich an einen Mann zu binden und auf freies Ausleben der Sexualität.

Daraus ergibt sich auch der Vergleich Clawdia Chauchats mit einer Katze, der das gesamte Werk durchzieht. Schon ihr Name bedeutet übersetzt warme Katze, sie geht „*eigentümlich schleichend*“¹⁵⁶ – „*ganz wie ein Kätzchen zur Milchschiüssel schleicht*“¹⁵⁷ und auch ihre schrägen Augen verweisen auf die einer Katze. Die bereits erläuterten Konnotationen zu diesem Tier spiegeln sich in der Frauenfigur wider. Sie bleibt immer unnahbar, strahlt aber durch ihr Auftreten und vor allem ihren eigentümlichen Gang eine gewisse Laszivität aus. Sie ist unabhängig, liebt ihre Freiheit und gerade das Unergründliche ihrer Persönlichkeit macht ihre Faszination aus.

Ein weiterer Überschneidungspunkt ist die dekadente Verbindung von Erotik und Morbidität, die Clawdia Chauchat zu Grunde liegt. So sehr Castorp sie begehrt, so ist sie doch auf der anderen Seite „*schlaff, fiebrig und innerlich wurmstichig*“¹⁵⁸.

Die Liebe zu einer kranken Frau ist dem jungen Ingenieur zunächst nicht geheuer und er bleibt deshalb auf Abstand. Als Verbindung von verbotener Lust mit zum Tode führender Krankheit ist Madame Chauchat ein Sinnbild der Dekadenz. Sie verkörpert dadurch auch jenen bereits beschriebenen Selbstzweck der Erotik, da „*sie gar nicht zur Mutterschaft taugte*“¹⁵⁹.

Diese Liebe mit ihrer Unmöglichkeit zur Generativität dient Thomas Mann aber auch als ideale Projektionsfläche der verborgenen Homosexualität Hans Castorps. Denn was diesen eigentlich an der Russin fasziniert, ist ihre Ähnlichkeit zu dem Schulfreund Pribislav Hippe.

So folgt auch auf die Erkenntnis der Zwecklosigkeit der geschlechtlichen Liebe zu Chauchat schnell der Vergleich zu diesem:

¹⁵⁶ ZB. S.118.

¹⁵⁷ ZB. S.207.

¹⁵⁸ ZB. S.220.

¹⁵⁹ ZB. S.198.

Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als ... nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Pribislav Hippe gewesen war. Ein dummer Vergleich, eine etwas peinliche Erinnerung. Aber sie hatte sich ungerufen und ohne sein Zutun eingestellt.¹⁶⁰

Ohne sein Zutun gelangt der junge Mann zu den tieferen Schichten seines Unbewussten und ganz ungerufen bricht die lange unterdrückte Leidenschaft in sein Leben ein.

Zunächst kann er sich die Faszination für die unkonventionelle Russin nur schwer erklären, als er sie zu Beginn seines Aufenthalts zum ersten Mal zu Gesicht bekommt. Erst langsam kommen Assoziationen in ihm hoch, die auf Hippe verweisen. Die erste Andeutung geschieht im Traum. Castorp befindet sich auf dem Schulhof und borgt sich von Clawdia Chauchat einen rotgefärbten Bleistift. Erst auf einem Ausflug erhält dieser Traum seine eigentliche Bedeutung. Durch die gebirgigen Höhen wird er auf Grund von Kreislaufproblemen in eine Art Trance versetzt. Er erlebt eine bereits verdrängte Kindheitserinnerung, *„die das Urbild eines nach neuesten Eindrücken gemodelten Traumes war, den er vor einigen Nächten geträumt“*¹⁶¹

In dieser Reminiszenz erscheint der von Castorp damals verehrte Schüler Pribislav Hippe, dessen Äußeres wie das von Chauchat fremdartig war, *„das Produkt einer alten Rassenmischung, einer Versetzung germanischen Blutes mit wendisch-slawischem“*¹⁶². Auch die Augen haben denselben Schnitt und dieselbe Farbe wie die der begehrten Russin. Hippe, Musterschüler und schon eine Klasse weiter, war für Castorp unerreichbar. Nur einmal kam es zu einer Begegnung durch das Ausborgen eines Bleistifts. Hippe *„zog sein Crayon aus der Tasche, ein versilbertes Crayon mit einem Ring, den man aufwärts schieben mußte, damit der rot gefärbte Stift aus der Metallhülse wachse. Er erläuterte den einfachen Mechanismus, während ihre beiden Köpfe sich darüberneigten.“*¹⁶³ Die Symbolik des Bleistifts tritt hier klar zu Tage. Er fungiert als Phallussymbol, der Vorgang des Ausborgens steht für das erste Erkunden der Sexualität. Nach einer Stunde muss er ihn zurückgeben, *„abgestumpft und verwöhnt, wie er war, durch den intimen Verkehr mit Hippe“*¹⁶⁴.

¹⁶⁰ ZB. S.198.

¹⁶¹ ZB. S.183.

¹⁶² ZB. S.184.

¹⁶³ ZB. S.187.

¹⁶⁴ ZB. S.188.

Wieder zurückgekehrt von diesem bewegenden Ausflug ins Unbewusste, stolpert er in die „Analyse“, so der Titel des nächsten Kapitels. Dr. Krokowski hält hier ausgerechnet einen Vortrag über die Macht der verdrängten Liebe. Castorp ergattert einen letzten Platz hinter Madame Chauchat, wo ihm die Ähnlichkeit zu seinem Schulfreund nun augenscheinlich wird.

„Genau mit Pribislavs Augen hatte sie ihn angesehen, [...] – ziemlich rücksichtslos und zudringlich übrigens, wie es zu den Manieren einer Frau paßte, die mit den Türen warf.“¹⁶⁵ Hans Castorp ist erstaunt über das Thema des Vortrags, das für ihn von „spröder und verschwiegener Beschaffenheit“¹⁶⁶ ist. Die Worte des Redners lesen sich tatsächlich wie eine Analyse von Castorps Psyche.

Furcht, Wohlanstand, züchtiger Abscheu, zitterndes Reinheitsbedürfnis, sie unterdrückten die Liebe, hielten sie in Dunkelheiten gefesselt, ließen ihre wirren Forderungen höchstens teilweise, aber bei weitem nicht nach ihrer ganzen Vielfalt und Kraft ins Bewusstsein und zur Betätigung zu. Allein dieser Sieg der Keuschheit sei nur ein Schein- und Pyrrhussieg, denn der Liebesbefehl lasse sich nicht knebeln, nicht vergewaltigen, die unterdrückte Liebe sei nicht tot, sie lebe, sie trachte im Dunkeln und Tiefgeheimen auch ferner sich zu erfüllen, sie durchbreche den Keuschheitsbann und erscheine wieder, wenn auch in verwandelter, unkenntlicher Gestalt [...] In Gestalt der Krankheit! Das Krankheitssymptom sei verkappte Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe.¹⁶⁷

Dieses Zitat erinnert an Thomas Manns eigenen Kampf gegen seine Geschlechtlichkeit und an den Versuch sich eine „Verfassung“ zu geben. Die Sexualität, die sich zwar verdrängen lässt, aber in einer anderen Form wieder zum Vorschein kommt, ist hier einmal mehr Thema. Am Zauberberg tut sie dies in Form von Krankheit und später im *Doktor Faustus* wird es ebenfalls eine verhängnisvolle Infektion sein, die das Ausleben der Geschlechtlichkeit mit sich bringt.

Durch Madame Chauchat tritt Castorps verdrängte Sexualität an die Oberfläche und wird ihm bewusst. Im nächsten Kapitel mit dem Titel „Aufsteigende Angst“ ist ihm dieser Umstand bereits klar: „daß der längst vergessene Pribislav ihm hier oben als Frau Chachat wieder begegnete und ihn mit Kirgisenaugen ansah, war wie ein Eingesperrtsein mit Unumgänglichem oder Unentrinnbarem, – in beglückendem und

¹⁶⁵ ZB. S.191.

¹⁶⁶ ZB. S.193

¹⁶⁷ ZB. S.195.

ängstlichem Sinn Unentrinnbarem“¹⁶⁸. So kommt es auch in der Walpurgisnacht zu der unausweichlichen sexuellen Begegnung. Die ausgelassene Stimmung des Karnevals lässt die Patienten ungezwungen und freier miteinander kommunizieren. In diesem bunten Treiben kommt es auch zu einem Gespräch zwischen Castorp und Chauchat, das größten Teils auf Französisch stattfindet und aus dem hervorgeht, dass die Russin bald abreisen wird. Ebenfalls augenscheinlich wird Chauchats Überlegenheit gegenüber dem jungen Mann. Ähnlich wie der kleine Herr Friedemann kniet er vor der Angebeteten, die ihm zur Beruhigung das „kurzgeschorene Haar am Hinterkopf“¹⁶⁹ streichelt wie einem Hund. Die Frau gewinnt wie in der Theorie beschrieben die Übermacht, während der Mann erniedrigt und wie schon bei Nana zu einem Schoßhündchen degradiert wird. Trotz Settembrinis eindringlicher Warnung borgt er sich wieder den bedeutungsschweren Bleistift und das Kapitel endet mit der Bitte Clawdia Chauchats um die Rückgabe desselben. Der beschriebene Bleistift als Phallussymbol strotzt nicht gerade vor männlicher Potenz und unterstreicht Castorps kindliche Unterlegenheit: „Und indem ihre Köpfe sich darüber neigten, zeigte sie ihm die landläufige Mechanik des Stiftes, aus dem ein nadeldünnes, wahrscheinlich hartes, nichts abgebendes Graphitstänglein fiel, wenn man die Schraube öffnete.“¹⁷⁰ Die Metapher wird noch komplett mit der Anmerkung, dass Castorp keinen Tropfen Blut im Kopf hat. Mit dieser intimen Begegnung und der Abreise Madame Chauchats endet die Beziehung und Abhängigkeit Castorps zu der russischen Katze. Er bleibt zwar weiterhin auf diese wartend im Sanatorium, spätestens aber bei der Rückkehr der frivolen Russin ist der Bann gebrochen. Nicht etwa mit ihrem Mann kehrt Clawdia Chauchat auf den Zauberberg zurück, sondern mit einem neuen Liebhaber: Mynheer Peeperkorn. Dessen Auftritt versetzt Hans Castorp aber nicht in Eifersucht, sondern im Gegenteil der persönlichkeitsstarke Reisebegleiter übt eine extreme Faszination auf den jungen Mann aus. Peeperkorn, ein „Kolonial-Holländer“¹⁷¹, ist wohlhabend, von auffällig männlicher Statur und verfügt über eine enorme Persönlichkeitsstärke. Er feiert trotz seiner Krankheit opulente Feste und obwohl seine Reden völlig inhaltsleer scheinen, hängt das

¹⁶⁸ ZB. S.224.

¹⁶⁹ ZB. S.518.

¹⁷⁰ ZB. S.505.

¹⁷¹ ZB. S.827.

Publikum an seinen Lippen. Auch Hans Castorp ist sofort von Peeperkorn eingenommen und seiner wuchtigen Persönlichkeit in unhinterfragter Anbetung ergeben.

Zum erstenmal stand er unter der unmittelbaren Einwirkung von Peeperkorns wuchtiger Persönlichkeit (‚Persönlichkeit‘ – man hatte das Wort beständig im Sinne angesichts seiner; man wußte auf einmal, was das war, eine Persönlichkeit, wenn man ihn sah, ja mehr noch, man war überzeugt, daß eine Persönlichkeit überhaupt nicht anders aussehen könne als er)¹⁷²

Es ist ihm wohl bewusst, dass er diesem Mann eigentlich in männlicher Konkurrenz gegenüberstehen sollte, aber:

er ließ sich, wiederholen wir, nicht beirren in seiner aufrichtig achtungsvollen, wenn auch zuweilen etwas kecken Teilnahme für einen Mann von Format, – nur weil dieser gemeinsame Reisekasse führte mit der Frau, von der Hans Castorp sich in der Faschingsnacht einen Bleistift geliehen. [...] Er war nur eben kein ‚Held‘, das heißt: er ließ sein Verhältnis zum Männlichen nicht durch die Frau bestimmen.¹⁷³

Clawdia Chauchat tritt ab diesem Zeitpunkt stark in den Hintergrund und spielt für Hans Castorp nur mehr eine geringe Rolle, nämlich die der Reisebegleiterin Peeperkorns. Diesen besucht er stetig und lauscht trotz der Warnung Settembrinis beeindruckt seinen Reden. *„Verachten Sie nur das Distinkte, Präzise und Logische, das human zusammenhängende Wort! Verachten Sie es zu Ehren irgendeines Hokuspokus von Andeutung und Gefühlsscharlatanerie, – und der Teufel hat Sie schon unbedingt.“*¹⁷⁴

Auch Peeperkorn steht also durch seine Reden im Gegensatz zu Settembrinis Humanismus.

Eine Wandlung durch dessen Gegenwart vollzieht auch Clawdia Chauchat. Ab dem Zeitpunkt ihrer Rückkehr mit Peeperkorn verliert sie ihre Wirkung als *Femme fatale*. Für Hans Castorp wird sie wie bereits erwähnt fast bedeutungslos, der Bann der Abhängigkeit ist gebrochen. Sie selbst aber lebt in einer intensiven Abhängigkeit von Peeperkorn, wodurch sie ihre Überlegenheit und distanzierte Unabhängigkeit völlig verliert. *„Da war Clawdia Chauchat ihrerseits, die anmutig weich schreitende Kranke*

¹⁷² ZB. S.846.

¹⁷³ ZB. S.869.

¹⁷⁴ ZB. S.884.

und Reisende, die Hörige Peeperkorns, und zwar gewiß aus Überzeugung“¹⁷⁵, urteilt Hans Castorp.

Die Frau als Maskierung verliert ihre Bedeutung, da dem jungen Mann seine sexuelle Orientierung bewusst wurde. Er fühlt sich nun nicht mehr zu Clawdia Chauchat hingezogen, sondern vielmehr zu ihrem Begleiter, einer starken männlichen Persönlichkeit.

Kim sieht darin das Hervortreten des weiblichen, homosexuellen Ichs.

*„Insofern ist der Zauberberg nur eine autosuggestives Experiment, mit den literarischen Entwürfen des ‚Weiblichen‘ wie auch des ‚Männlichen‘ eine Konfliktlösung des ‚weiblich-homosexuellen‘ Ich zu suchen.“*¹⁷⁶

Clawdia Chauchat ist das zentrale Beispiel für die Maskierung der Homosexualität. Das verdrängte Triebleben wird durch sie aus den Tiefen des Unbewussten ans Tageslicht transportiert. Sie symbolisiert in diesem Zusammenhang die schlummernde Sexualität, die einmal geweckt, das Leben der Protagonisten aus der Bahn bringt. Castorp entspricht nicht den Antihelden Thomas Manns, den zerbrechlichen Künstlerfiguren. Er ist im Gegenteil ein Vertreter des normalen, gesunden Lebens im Flachland. Durch seinen Ausflug auf den Zauberberg zeigt sich allerdings, dass auch sein Leben durch die Konfrontation mit der Geschlechtlichkeit, einmal mehr repräsentiert durch eine verführerische, verhängnisvolle Frau, aus den Fugen gerät. Der Zauberberg steht für die Welt des Unbewussten, der Triebe und Leidenschaften. Daher ist Naphta als Anhänger der Romantik der eigentlich Heimische. Settembrini versucht Castorp zu bekehren, scheitert aber, da er gegen die verführerische Lebensweise des Zauberbergs und vor allem gegen Clawdia Chauchat nicht ankommt.

Im Grunde nur Maske für die verdrängte Homosexualität trägt sie doch eben jene in dieser Arbeit beschriebenen Charakteristika der Femme fatale in sich. Sie ist allerdings eine modifizierte Variante, da bei ihr maskuline Eigenschaften stark in den Vordergrund treten und kaum mehr von weiblicher Sinnlichkeit gesprochen werden kann.

¹⁷⁵ ZB. S.878.

¹⁷⁶ Kim, Youn-Ock: Frauenbild.1997.S.268.

5.3 Süßes Gift – Hetaera Esmeralda im „Doktor Faustus“

In Thomas Manns letztem großen Roman finden einige seiner zentralen Themen ihren Höhepunkt. Im Zentrum steht einmal mehr eine eigenwillige Künstlerseele, deren Schaffenskraft durch Krankheit angetrieben wird. Die Musik entfaltet die dämonische Macht, die ihr vom Autor zugesprochen wird und kann erst durch einen Teufelspakt zur Perfektion gelangen. Doch nicht die Musik allein untersteht dem Teufel. In keinem anderen Werk finden sich derart deutliche Zeilen über die abgründige und teuflische Weiblichkeit. In den Reden des Theologen Schleppfuß spiegelt sich die Theorie der *Femme fatale* wider und auch die Infektion mit Syphilis bei einer Prostituierten, einer Handlangerin des Teufels, durch die Adrian Leverkühn seine Schaffenskraft bezieht, verweist auf die Literatur des *Fin de siècle*. Nietzsche findet sich in diesem Roman nicht nur durch seine Theorie verkörpert, sondern die ganze Lebensgeschichte Adrian Leverkühns ist an ihn angelehnt. Dementsprechend oft wurde der Roman bereits auf den Philosophen hin untersucht, das Hauptinteresse gilt aber der von Thomas Mann angelegten Parallelität der Geschichte Adrians und der Entwicklung des faschistischen Deutschlands.

Im Exil zwischen 1943 und 1947 verfasst, ist der Roman als Antwort auf den Nationalsozialismus in die Literaturgeschichte eingegangen und wurde auch zur Zeit seiner Veröffentlichung bereits so verstanden. Wie so oft hat Thomas Mann diese Interpretation auch mitgeliefert, beispielsweise in seinem Vortrag *Deutschland und die Deutschen* von 1945:

Ein einsamer Denker und Forscher, ein Theologe und Philosoph in seiner Klausur, der aus Verlangen nach Weltgenuß und Weltherrschaft seine Seele dem Teufel verschreibt, – ist es nicht ganz der rechte Augenblick, Deutschland in diesem Bilde zu sehen, heute wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt?¹⁷⁷

Die Idee zur Geschichte des *Doktor Faustus* kam Thomas Mann aber nicht erst inspiriert durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten. Bereits um die Jahrhundertwende finden sich in seinen Notizbüchern Hinweise auf diesen Jahre später verfassten Roman:

¹⁷⁷ Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*. 1960. S. 1131ff.

Figur des syphilitischen Künstlers: als Dr. Faust und dem Teufel Verschriebener. Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf [geniale] in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber holt ihn der Teufel: Paralyse.¹⁷⁸

Thomas Manns letzter Roman sollte ein monumentales Abschlusswerk werden und der deutschen Kultur ein Denkmal setzen. Welcher Stoff wäre hier also geeigneter gewesen, als Faust vermischt mit der Künstlerthematik und der Musik als dionysischer Macht, die der zerstörenden Leidenschaft bedarf.

Der Neuere Nietzsche, der im Grunde Musiker ist und Schopenhauer wie Wagner überwindet, die altdeutsche Welt als Inbegriff des Deutschen schlechthin, eine Welt der Abgeschlossenheit, Exaktheit, der künstlerischen Radikalität, der Dämonie – und explizit auch des Faustischen.¹⁷⁹

Um den unterschiedlichen Themengebieten gerecht zu werden, informierte Mann sich intensiv in verschiedenen Quellen und bezog auch Zeitgenossen mit ein. Durch Theodor W. Adorno etwa wurden die theoretischen Abhandlungen über Musik, die den Roman über weite Strecken durchziehen, möglich. Weitere Quellen bilden Luthers Briefe, die vor allem die Sprache beeinflussten, Waetzoldts Monographie über Dürer liefert die Beschreibung der Reformationszeit, das *Volksbuch* und Nietzsches Biographie sind Grundstein für die Handlung. Für diese Arbeit ist die Lektüre des *Hexenhammers* von besonderer Bedeutung, ein Ende des 15. Jahrhunderts entstandenes Buch, das die Grundlage und Rechtfertigung der Hexenverfolgung lieferte. Thomas Mann diente es als Quelle für jene Stellen, die der Frau eine dämonische und die Männerwelt verderbende Rolle zusprechen.

Ulrike Hermanns hat den Roman im Lichte seiner unterschiedlichen Quellen untersucht, ein Kapitel konzentriert sich dabei auf die Bearbeitung ganzer Zitate aus dem *Hexenhammer*.¹⁸⁰ In Thomas Manns Notizbüchern finden sich Angaben zur Lektüre und wie Hermanns in ihrer Arbeit aufzeigt, lassen sich deutliche inhaltliche Parallelen

¹⁷⁸ Mann, Thomas: Notizbücher 7-14.1992.S.121.

¹⁷⁹ Wimmer, Ruprecht: Doktor Faustus.2007.S.21.

¹⁸⁰ Vgl.: Hermanns, Ulrike: Doktor Faustus.1994.

im *Doktor Faustus* wiederfinden, besonders in den Reden des Theologen Schleppfuß und in der Reaktion Zeitbloms auf Adrian Leverkühns Bordellerlebnis.

Auch in diesem Roman steht der Einbruch einer abgründigen Leidenschaft in ein geregeltes Leben im Mittelpunkt. Der Theologiestudent Leverkühn gerät erst durch seine Liebe zur Musik und die Verführung des Teufels in Frauengestalt auf dämonische Abwege. Die Krankheit als Folge der Auslebung seiner Triebe ist der Schlüssel zur Genialität.

Eben diese Verbindung von Dämonie und Krankheit, die Adrian zu künstlerischem Erfolg verhilft, soll in dieser Arbeit untersucht werden. Hetaera Esmeralda, die Adrian mit Syphilis ansteckt, wird klar als Werkzeug des Teufels beschrieben. In ihr finden die Theorien des Theologen Bestätigung.

Im Folgenden soll die eben beschriebene Thematik herausgearbeitet und ihre Bedeutung für den Roman analysiert werden.

Adrian wird zunächst als höchst kühler und unnahbarer Charakter beschrieben.

*„Ich möchte seine Einsamkeit einem Abgrund vergleichen, in welchem Gefühle, die man ihm entgegenbrachte, lautlos und spurlos untergingen.“*¹⁸¹ Adrian wird von Zeitblom als kühler, rationaler Geist gesehen, den sein menschliches Umfeld und jegliche Gefühlswelt völlig gleichgültig lassen. Von Zeitblom erfahren wir, dass er sich auch nicht sonderlich für das weibliche Geschlecht interessiert. Nach Adrians Bordellerlebnis versichert er: *„Daß er bist dato kein Weib ‚berührt‘ hatte, war und ist mir eine unumstößliche Gewißheit.“*¹⁸² Für Zeitblom ist Adrian frei von Geschlechtlichkeit, er bewegt sich auf einer rein geistigen Ebene:

das Gebiet der Liebe, des Geschlechtes des Fleisches war niemals in unseren Gesprächen auf eine irgend persönliche und intime Weise berührt worden; niemals anders, als durch das Medium von Kunst und Literatur, anlässlich der Manifestationen der Leidenschaft in der Sphäre des Geistes.¹⁸³

Die künstlerische Begabung ist ihm allerdings von Beginn an gegeben. Schon früh erkennt Zeitblom in Konzerten seine intensive Wahrnehmung von Musik: *„Aber seine Augen merkten eigentümlich auf dabei, suchten im Fernen, und ihre metallisch*

¹⁸¹ DF. S.15.

¹⁸² DF. S.217.

¹⁸³ DF. S.214.

gesprenkelte Dämmerung verschattete sich tiefer.“¹⁸⁴ Hier deutet Thomas Mann einmal mehr mit seiner Symbolik an, dass wir es mit einer Künstlerseele zu tun haben. Adrian wendet sich jedoch nicht gleich der Musik zu, sondern beginnt Theologie zu studieren, was seine allen Sinnesfreuden abgewandte Lebenshaltung unterstreicht. Innerhalb der Theologie widmet er sich mit Freuden der Systematik, wodurch sein strenges mathematisches Denken zum Ausdruck kommt.

Während des Theologiestudiums erfährt allerdings gerade das Dämonische seine erste große Präsenz, nämlich in den Vorträgen des Theologen Schleppfuß zum Thema Religionspsychologie.

Schon seine Grundphilosophie lautet, dass „*die Theologie ihrer Natur nach dazu neigt [...] zur Dämonologie zu werden.*“¹⁸⁵ Als imposanter Redner gelingt es ihm, die jungen Zuhörer in seinen Bann zu ziehen und für seine höchst fragwürdigen Inhalte zu begeistern. Das Böse sei, so meint er, „*ein notwendiger Ausfluß und ein unvermeidliches Zubehör der heiligen Existenz Gottes selbst [...] es bestand in dem Genuß der Freiheit, d.h. der Möglichkeit, zu sündigen, die dem Schöpfungsakt selbst inhärent war.*“¹⁸⁶

Gott hatte dem Menschen Willensfreiheit gegeben, mit der Konsequenz, dass dieser die Möglichkeit hatte zu sündigen. In dieses „*Dilemma*“, wie Schleppfuß es nennt, war Gott geraten. „*Freiheit ist die Freiheit zu sündigen, und Frömmigkeit besteht darin, von der Freiheit aus Liebe zu Gott, der sie geben mußte, keinen Gebrauch zu machen.*“¹⁸⁷

In seinen weiteren Ausführungen ist der Ursprung des Bösen und der sündhaften Versuchung schnell gefunden: Es ist die Frau, Sinnbild der Geschlechtlichkeit und des menschlichen Triebverhaltens.

Von wem aber ging die Versuchung aus? Wer war zu verfluchen um ihretwillen? Man hatte leicht sagen, sie komme vom Teufel. Der war ihre Quelle, die Verwünschung jedoch galt dem Gegenstand. Der Gegenstand, das instrumentum des Versuchers, war das Weib. [...] Doch wußte man ihr dafür nur bitteren Dank. Vielmehr war es das Merkwürdige und tief Bezeichnende, daß, obgleich doch der Mensch in beiderlei Gestalt ein Geschlechtswesen war, und obgleich die Lokalisierung des Dämonischen in den Lenden eher auf den Mann paßte, als auf das Weib,

¹⁸⁴ DF. S.49.

¹⁸⁵ DF. S.147.

¹⁸⁶ DF. S.148.

¹⁸⁷ DF. S.150.

dennoch der ganze Fluch der Fleischlichkeit und der Geschlechtssklaverei dem Weibe zugewälzt wurde.¹⁸⁸

Hier manifestieren sich deutlich die bereits beschriebenen misogynen Theorien, die Thomas Mann dem Theologen widergeben lässt.

Den Stoff für die Reden findet er wie oben bereits erwähnt im *Hexenhammer*. Der Vergleich zweier Zitate zeigt dies deutlich. Schleppfuß rechtfertigt die Idee der Frau als Hexe folgendermaßen:

Das Geschlecht war ihre Domäne, und wie hätte sie also, die Femina hieß, was teils von fides, teils von minus, von minderem Glauben kam, nicht mit den unflätigen Geistern, die diesen Raum bevölkerten, auf schlimmvertrautem Fuße stehen, des Umgangs mit ihnen, der Hexerei, nicht ganz besonders verdächtig sein sollen?¹⁸⁹

Im *Hexenhammer* findet sich die gleiche Begründung:

Es heißt nämlich femina [Frau] von fe und minus, weil sie immer geringeren Glauben hat und wahr, [...] Schlecht also ist die Frau von Natur aus, da sie schneller am Glauben zweifelt, auch schneller den Glauben ableugnet. Das ist die Grundlage für die Hexen.¹⁹⁰

Die Reden des Theologen haben ihren Ursprung also direkt in der Zeit der Hexenverfolgung.

Das Dämonische dringt allerdings nicht nur durch diese wirkungsmächtigen Vorträge in Adrians Leben ein. Adrian wächst als Kind eines Geschlechts von „gehobenen Handwerkern und Landwirten“¹⁹¹ auf dem Hof „Buchel“ auf. Schon diese kindliche Szenerie verweist auf das Dämonische in Adrians Leben.¹⁹² Der Vater übt sich in naturwissenschaftlichen und chemischen Studien, die Zeitblom mit der skeptischen Beschreibung er wolle „die *Elementa spekulieren*“¹⁹³ quittiert, da „ein gewisser mystischer Einschlag darin merklich war, der ehemals wohl als Hang zur Zauberei

¹⁸⁸ DF. S.165.

¹⁸⁹ DF. S.156.

¹⁹⁰ Kramer, Heinrich: *Hexenhammer*.2000.S.231.

¹⁹¹ DF. S.22.

¹⁹² vgl.: Hermanns, Ulrike: *Doktor Faustus*.1994.S.59.

¹⁹³ DF. S.25.

verdächtigt worden wäre.“¹⁹⁴ Die Untersuchungen des Vaters entführen den Leser in die Alchemie des Mittelalters, zumindest wird es vom Erzähler so präsentiert, der hier ein Plädoyer für den Zeitgeist dieser Epoche hält.

Übrigens will ich hinzufügen, dass ich dieses Mißtrauen einer religiös-spiritualistischen Epoche gegen die aufkommende Leidenschaft, die Geheimnisse der Natur zu erforschen, immer vollkommen verstanden habe. Die Gottesfurcht mußte ein libertinistisches Sich-einlassen mit dem Verbotenen darin sehen, ungeachtet des Widerspruches, den man darin finden mag, die Schöpfung Gottes, Natur und Leben, als moralisch anrühiges Gebiet zu betrachten.¹⁹⁵

Wie so oft bei Thomas Mann findet sich hier eine erste Andeutung auf Adrians weiteres Schicksal, konkret auf seine Begegnung mit der Prostituierten Hetaera Esmeralda. Es ist ein besonderer Schmetterling, „in durchsichtiger Nacktheit den dämmernden Laubschatten liebend, [...] Nur einen dunklen Farbfleck in Violett und Rosa“¹⁹⁶ auf den Flügeln, der diesen Namen trägt. Weiters die Beschreibung der Kegelschnecken, die, außen wunderschön anzusehen, für ihre Giftbisse bekannt waren und daher „im Mittelalter zum stehenden Inventar der Hexenküchen und Alchimisten-Gewölbe“¹⁹⁷ zählten. Als „die passenden Gefäße für Gifte und Liebestränke“ und gleichzeitig als „Abendmahlkelche“ beschrieben, waren sie die Verschmelzung von „Gift und Schönheit, Gift und Zauberei, aber auch Zauberei und Liturgie.“¹⁹⁸ Hier klingen bereits jene Elemente an, die Adrians spätere Leben entscheidend beeinflussen sollten.

Den Höhepunkt der Hexensymbolik stellt später das Bordellerlebnis Adrians dar. Hier findet die in den Reden Schleppfuß‘ beschriebene dämonische Weiblichkeit ihre Verkörperung. Adrian zieht zum Studium nach Leipzig und wird dort von einem Fremdenführer unfreiwillig in ein einschlägiges Etablissement entführt. Der Mann spricht nicht umsonst „teuflisch“ und erinnert an Schleppfuß, denn es ist bereits niemand geringerer als der Teufel, der Adrians Wege vorgibt. Im Bordell warten die „Esmeralden, wenig gekleidet, durchsichtig“¹⁹⁹ wie der beschriebene Schmetterling.

¹⁹⁴ DF. S.25.

¹⁹⁵ DF. S.25.

¹⁹⁶ DF. S.27.

¹⁹⁷ DF. S.30.

¹⁹⁸ DF. S.30.

¹⁹⁹ DF. S.209.

Adrian bleibt zunächst ganz seiner Haltung treu, wie er in seinem Brief an Zeitblom berichtet: „*ich stand und verbarg meine Affekten*“²⁰⁰. Als er sich zum Klavier begibt und zu spielen beginnt, kommt es jedoch zu dem schicksalsträchtigen Vorfall. „*Neben mich stellt sich dabei eine Bräunliche, in spanischem Jäckchen, mit großem Mund, Stumpfnase und Mandelaugen, Esmeralda, die streichelt mir mit dem Arm die Wange.*“²⁰¹ Adrian flieht aus der „*Lusthölle*“, im Brief folgen Ausführungen zur Musik und am Ende der Wunsch diesen Brief zu vernichten. Obwohl Adrian die Episode herunterspielt und sie zur Erheiterung des Empfängers berichtet, erkennt Zeitblom sofort die Bedeutung der Begegnung und zieht daraus seine Schlüsse. Wie ein bedeutendes Zeitdokument interpretiert er in Folge das Schriftstück und beschreibt Adrian als Opfer der teuflischen Geschlechtlichkeit.

Es war, um mich emphatisch auszudrücken, wie wenn man einen Engel über die Sünde sich ergehen hörte [...] ‚Schweig, Lieber! Dein Mund ist zu rein und streng für diese Dinge.‘ [...] Denn schmerzlich und beschämend – außer etwa für die Bosheit – ist der Gedanke, daß Reinheit dem Leben im Fleische nicht gegeben ist, daß der Trieb den geistigen Stolz nicht scheut.²⁰²

Zeitblom kann es nicht ertragen, dass die kühle, strenge, vergeistigte Welt seines Freundes mit der Fleischlichkeit in Berührung gekommen ist. Er verflucht die Prostituierte mit starken Worten:

Ich hatte Lust, die Hexe mit dem Knie von ihm wegzustoßen, wie er den Schemel beiseite stieß, um den Weg ins Freie zu gewinnen. Tagelang spürte ich die Berührung ihres Fleisches auf meiner eigenen Wange und wußte dabei mit Widerwillen, mit Schrecken, daß sie seither auf der seinen brannte.²⁰³

Dieses Zitat zeigt die Dämonisierung der Frau und es findet sich auch eine Parallelstelle im *Hexenhammer*.

²⁰⁰ DF. S.209.

²⁰¹ DF. S.209.

²⁰² DF. S.214.

²⁰³ DF. S.217.

„Ihr Herz wird Netz genannt, d.h. die unergründliche Bosheit, die in ihrem Herzen regiert. Und ihre Hände sind Fesseln zum Festhalten. Wo sie die Hand zum Behexen der Kreatur anlegen, dann vollbringen sie ihr Vorhaben mit Hilfe des Teufels.“²⁰⁴

Die bloße Berührung genügt für das teuflische Verhexen.

Zeitbloms Resümee bringt seine Haltung unmissverständlich zum Ausdruck: *„Der Hochmut des Geistes hatte das Trauma der Begegnung mit dem seelenlosen Triebe erlitten. Adrian sollte zurückkehren an den Ort, wohin der Betrüger ihn geführt.“²⁰⁵*

Ulrike Hermanns sieht in dieser Analyse eine Umgestaltung zur Hexengeschichte und Zeitblom als einen dem *Hexenhammer* entsprechenden Inquisitor.

Serenus erkennt in der Hetaera ein mittelalterlich typisiertes Hexenwesen, deren schlichte Berührung einer Verzauberung gleichkommt. Der hier von Adrian begonnene Akt, sich das Gift durch die Liebe zu holen, also den Teufelsbund vorzubereiten, wird von Serenus als Hexenakt charakterisiert.²⁰⁶

Diese Episode erinnert stark an die Beschreibung von Nietzsches Bordell-Erlebnis und Zeitbloms Deutung an die von Thomas Mann. Auch hier wird die Begegnung mit der Prostituierten als Wendepunkt im Leben des keuschen und bis dorthin der Vernunft verschriebenen Adrian Leverkühn gesehen. Dieser kann sich der Anziehungskraft Hetaeras nicht entziehen und sucht sie ein Jahr später nochmals auf. Auf Grund ihrer Krankheit lebt sie mittlerweile in Ungarn, und Adrian besucht sie dort unter dem offiziellen Vorwand die Premiere der *Salome* in Österreich zu besuchen. Wohl nicht umsonst wählt Thomas Mann hier ausgerechnet diese musikalische Inszenierung einer *Femme fatale*. Die Reise über Ungarn führt schließlich zur folgeschweren Infizierung mit Syphilis, die Adrians weiteres Leben dominieren soll und den Pakt mit dem Teufel initiiert. Trotz ihrer Warnungen vor der schweren Krankheit gibt er sich ihr hin und erhält so die geheime Kraft für sein späteres geniales künstlerisches Schaffen.

„Welches tief geheimste Verlangen nach dämonischer Empfängnis, nach einer tödlich entfesselnden chymnischen Veränderung seiner Natur wirkte dahin, daß der Gewarnte die Warnung verschmähte und auf dem Besitz dieses Fleisches bestand?“²⁰⁷, so

²⁰⁴ Kramer, Heinrich: *Hexenhammer*.2000.S.237.

²⁰⁵ DF. S.217.

²⁰⁶ Hermanns, Ulrike: *Doktor Faustus*.1994.S.61.

²⁰⁷ DF. S.226.

kommentiert Zeitblom die verhängnisvolle Begegnung und beschreibt die Wirkung auf Adrians weiteres Schaffen. Hetaera Esmeralda lässt ihn nicht mehr los, inspiriert ihn und liegt seinem Werk in der Klang-Chiffre heaees zu Grunde. Das erste Mal zeigt sich dies bezeichnender Weise in einem der von Leverkühn komponierten Brentano-Gesänge, „*Oh lieb Mädel, wie schlecht bist du*“. In diesem Gedicht Brentanos heißt es:

Als du mir einst gegeben
Zur Nacht den kühlen Trank
Vergiftetest du mein Leben,
Da war meine Seele so krank so krank,
O lieb Mädel, wie schlecht bist du! [...]
Es hat sich an der Wunde
Die Schlange fest gesaugt,
hat mit dem giftgen Munde
Den Tod in mich gehaucht!
O lieb Mädel, wie schlecht bist du!²⁰⁸

Brentanos Gedicht klingt wie eine Beschreibung von Adrians Liebesnacht, einer Nacht mit einer Femme fatale und steht hier gleichzeitig für die Romantik. Die Welt des *Doktor Faustus* ist die des Mythos, der dunklen Romantik, der rauschhaften dionysischen Musik. In dieses Reich gelangt Adrian durch die Infizierung mit der lebenslangen Krankheit und den späteren Pakt mit dem Teufel.

Auch in diesem Roman findet sich der Gegensatz von Vernunft und Romantik, allerdings ist der Humanismus hier bereits persifliert. Im Gegensatz zu Settembrini, der noch als ernstzunehmender Redner auf dem Zauberberg auftritt, kann Zeitblom als Parodie gesehen werden. Der besorgte und dem Humanismus streng verschriebene Gymnasialprofessor erzählt die tragische Geschichte Adrians, ja Deutschlands und soll als heiteres Gegengewicht zum schwer verdaulichen Inhalt stehen.

Umso stärker treten aber das Dionysische und das Dämonische in den Vordergrund. Ein längeres Zitat Thomas Manns aus *Deutschland und die Deutschen* soll zeigen, wie der Autor die deutsche Kultur sah. Auf eine Beschreibung Lübecks als dämonisch wirkende Stadt folgt folgende Aussage:

²⁰⁸ Brentano: Gedichte.1923.S.104.

Ich weiß selbst nicht, warum ich heute und hier diese frühen Erinnerungen beschwöre.

Ist es, weil ich ‚Deutschland‘ zuerst, visuell und seelisch, in Gestalt dieses wunderlich-ehrwürdigen Stadtbildes erlebte und weil mir daran liegt, eine geheime Verbindung des deutschen Gemütes mit dem Dämonischen zu suggerieren, die allerdings eine Sache meiner inneren Erfahrung, aber nicht leicht zu vertreten ist? Unser größtes Gedicht, Goethe’s ‚Faust‘, hat zum Helden den Menschen an der Grenzscheide von Mittelalter und Humanismus, den Gottesmenschen, der sich aus vermessenem Erkenntnistriebe der Magie, dem Teufel ergibt. Wo der Hochmut des Intellektes sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel. Und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel, will mir als eine sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündnis mit ihm, die Teufelsverschreibung, um unter Drangabe des Seelenheils für eine Frist alle Schätze und Macht der Welt zu gewinnen, als etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Naheliegendes.²⁰⁹

Altertümlichkeit und Mythos zeigen sich im *Doktor Faustus* durch die Alchemie des Mittelalters, den teuflischen Pakt und die Dämonie der Geschlechtlichkeit. Die Musik ist nicht mehr nur die Vertonung des Einbruchs einer Leidenschaft, sie rückt in den Mittelpunkt und wird zum todbringenden Rausch, dem sich Adrian verschrieben hat. Thomas Mann beschreibt den Teufelspakt als etwas zu tiefst Deutsches, es braucht die Dämonie zur Erlangung von Genie. Besonders ist hier, dass nicht nur der Teufel auftritt, sondern die Frau als Quelle des Dämonischen fungiert. Der Teufel tritt nicht als Pudel auf, sondern in Form seines verführerischsten Werkzeugs, der Weiblichkeit. Hetaera Esmeralda ist nur insoweit eine Femme fatale, als sie Leverkühn das fatale Gift injiziert und seine Geschlechtlichkeit wachruft. Dadurch ist der Pakt mit dem Satan bereits geschlossen. Die Begegnung mit ihm findet später als fiebrige Wahnvorstellung Adrians statt. Der Teufel bezeichnet sich als Freund Esmeraldas und erklärt dem Komponisten die Bedingungen zu dem Vertrag, den er in jener Nacht längst abgeschlossen hat. Er bekommt durch das ihm verabreichte Gift Genialität und Inspiration auf Zeit. Das Gift steht für die Geschlechtlichkeit, für die Krankheit und diese

Krankheit, und nun gar anstößige, diskrete, geheime Krankheit, schafft einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt, zum Lebensdurchschnitt, stimmt aufsässig und ironisch gegen die bürgerliche Ordnung und läßt ihren Mann Schutz suchen beim freien Geist, bei Büchern, beim Gedanken.²¹⁰

²⁰⁹ Mann, Thomas: Deutschland und die Deutschen. 1960.S.47.

²¹⁰ DF. S.339.

Sein keusches, rationales Denken brachte ihm nicht die nötige Inspiration. Das verdrängte Dionysische musste zum Ausbruch kommen. *„So richteten wir’s dir mit Fleiß, daß du uns in die Arme liefst, will sagen: meiner Kleinen, der Esmeralda, und daß du dir’s holtest, die Illumination, das Aphrodisiacum des Hirns, nach dem es dich mit Leib und Seel und Geist so gar verzweifelt verlangte.“*²¹¹

Er erhält also künstlerische Brillanz begrenzt auf vierundzwanzig Jahre. Die Bedingung dafür ist die Entsagung jeglicher Liebe. Die Antwort Adrians bringt nochmals den Ursprung des Pakts zum Ausdruck.

Will der Teufel die Lust prohibieren? [...] Was ich mir zugezogen, und weswegen du willst, ich sei dir versprochen, – was ist denn die Quelle davon, sag, als die Liebe, wenn auch die von dir mit Zulassung Gottes vergiftete? [...] Und aus dem Brande zurück ins Eis. Es ist augenscheinlich die Hölle im Voraus, die ihr mir schon auf Erden bereitet.²¹²

Kaum mit der Geschlechtlichkeit in Berührung gekommen, wird er zu deren Verdrängung gezwungen. Dies soll seine künstlerische Tätigkeit anheizen und zu genialen Werken führen. Hier liest man nicht mehr nur Thomas Manns Interpretation von Nietzsches Biographie zwischen den Zeilen, sondern auch seine eigene. Auch eine im Vorfeld getätigte Aussage Leverkühns verweist auf das Leben des Autors. *„Aber man muß zugeben, daß die Domestizierung des Naturbösen, des Geschlechts durch die christliche Ehe ein gescheiter Notbehelf war.“*²¹³

Adrian Leverkühn allerdings wird auch eine Ehe nicht gewährt, er muss einsam und durch seine fortschreitende Krankheit verrückt geworden zu Grunde gehen. Zuvor allerdings kann er die revolutionäre Musik komponieren, die er sich erträumt hatte.

Thomas Manns letzter Roman umfasst als Mammut-Werk das kulturelle Umfeld und die geistige Welt des Autors. Der Pakt mit dem Teufel steht einerseits als Metapher für den Nationalsozialismus, andererseits als Ausdruck der in dieser Arbeit beschriebenen Macht des Geschlechtlichen. Leverkühn kann nur durch die dionysischen, abgründigen Kräfte zu Genialität gelangen. Als Krankheit schlummern sie in ihm und verschaffen

²¹¹ DF, S.362.

²¹² DF, S.365.

²¹³ DF, S.273.

ihm geistige Höhepunkte. Die Romantik und ihre Welt des Mittelalters, des Mythos, der Leidenschaft gewinnt die Überhand, der Humanismus kann nur mehr zusehen und ist zu einer teilweise komischen Figur verkommen.

6. Fazit

Diese Arbeit will zeigen, dass, obwohl die Sekundärliteratur zum Werk Thomas Manns größtenteils auf männliche Figuren fokussiert ist, Weiblichkeit eine bedeutende Rolle spielt und das Motiv der dämonisierten, weiblichen Sexualität immer wiederkehrt.

Im ersten Teil wurden Faktoren beschrieben, die Thomas Mann beeinflusst und geprägt haben könnten. Das Bild der fatalen Frau war zu seiner Zeit ein sehr populäres und sowohl in den Werken der Schriftsteller als auch in der Philosophie und Wissenschaft präsent. Thomas Mann hat sich intensiv mit seinen Zeitgenossen auseinandergesetzt und es ist sehr wahrscheinlich, dass ihn das geistig-kulturelle Umfeld geprägt hat. Besonders im Frühwerk, in *Luischen*, zeigt sich ein bewusstes Einverständnis mit seinen Zeitgenossen, wenn er die Novelle als seiner momentanen Einstellung entsprechend darstellt. 1897 schreibt er in einem Brief an Grautoff von „*einer sonderbaren und häßlichen Geschichte, wie sie meiner jetzigen Welt- und Menschenanschauung entspricht.*“²¹⁴

Als weiteren Grund für das Auftauchen von verhängnisvollen Frauengestalten kann man die verdrängte Homosexualität Thomas Manns sehen. Er hat diese in seinen Werken verarbeitet und sich der Frau als Repräsentantin der Geschlechtlichkeit bedient. Die Analyse der weiblichen Charaktere zeigt, dass Thomas Manns Frauenfiguren sehr wohl von Bedeutung für die Handlung sind und nicht nur nebensächliche Randfiguren. Die *Femme fatales*, die in seinen Werken auftreten, unterscheiden sich allerdings vom allgemeinen Bild. Sie repräsentieren die oben genannten Faktoren und geben dem Typus eine eigene Note. Am besten zeigt sich dies in Gerda von Rinnlingen, Gerda Buddenbrook und Clawdia Chauchat. Sie tragen Attribute der klassischen *Femme fatale* und der Dekadenz in sich, entgegen der Vorbilder Nana und Lulu kommen sie aber aus dem bürgerlichen Milieu. Weiters treten ihre weiblichen Reize in den Hintergrund. Clawdia Chauchat und Gerda von Rinnlingen werden als regelrecht unfeminin beschrieben. Ihr Mangel an weiblicher Sinnlichkeit und die Beschreibung ihrer maskulinen Erscheinung gehen über das kokette, verspielt burschikose Verhalten einer Lulu hinaus. Die Umkehr der traditionellen Rollenbilder, die das Übermächtigungs-motiv mit sich bringt, wird hier besonders stark gezeichnet und

²¹⁴ B I. S.95.

unterstreicht die Funktion der Frau als Maske für den männlichen Geliebten. „*War sie nicht Frau und er Mann*“, fragt sich schon der aus der Bahn geworfene Friedemann.

Interessant ist, dass Thomas Mann bis auf die an Nietzsches Erlebnis angelehnte Hetaera immer im bürgerlichen Milieu bleibt. So ist Amra keine Prostituierte, sondern eine Dame der angesehenen Gesellschaft und in eben dieser vollzieht sich auch die demütigende Zurschaustellung ihres Mannes, die mit dessen Tod endet. Ihre Erscheinung ist aber nicht maskulin, sondern sie entspricht durch ihre Sinnlichkeit einer verführerischen Frau. *Luischen* ist daher am stärksten an die Vorbilder der Jahrhundertwende angelehnt und nicht umsonst hat die Erzählung Heinrich Mann imponiert, erinnert sie doch stark an das Schicksal seines Professor Unrats. Amra entspricht durch ihre Erscheinung und aktive Boshaftigkeit am meisten den Vorstellungen einer Femme fatale.

Auch Gerda von Rinnlingen kann noch relativ eindeutig als fatale Verführerin betrachtet werden, da sie den kleinen Friedemann durch ihre rücksichtslose Überlegenheit zu Grunde richtet. In dieser Erzählung klingt bereits das später immer wieder kehrende Motiv des Einbruchs der Leidenschaft in ein geregeltes Leben an. *Der kleine Herr Friedemann* ist dafür ein Paradebeispiel, da sein Lebensgerüst und seine ihn schützende Ordnung durch Gerdas Erscheinen zum Einsturz gebracht werden. Er hatte den Frauen abgeschworen und sich ein geregeltes Leben geschaffen, das durch die Leidenschaft zu der faszinierenden Frau zerbricht und sogar zu seinem Tod führt. Thomas Mann sah diese Novelle nicht umsonst als Beginn seines literarischen Könnens. In dem oben genannten Brief an Otto Grautoff heißt es:

Seit einiger Zeit ist es mir, als hätte ich die Ellenbogen frei bekommen, als hätte ich Mittel und Wege gefunden, mich auszusprechen, auszudrücken, mich künstlerisch auszuleben, und 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, [...] – vom mir zu geben.²¹⁵

Die Männer in Thomas Manns Werk verdrängen immer wieder bewusst oder unbewusst ihre Geschlechtlichkeit. Wie sich am stärksten im *Zauberberg* zeigt, lässt sich diese aber nicht unterdrücken und bricht irgendwann auf die Protagonisten herein. Bei

²¹⁵ B I. S.95.

Castorp führt dies allerdings nicht mehr zum sofortigen Tod, sondern zu einer Art Selbsterkenntnis. Auch Clawdia Chauchat trägt wie beschrieben die Attribute einer Femme fatale in sich, sie entspricht aber noch extremer als Gerda der Femme fatale Thomas Manns. Sie wird sehr maskulin beschrieben und man kann hier kaum mehr von weiblicher Sinnlichkeit reden. Im *Zauberberg* spricht Thomas Mann auch aus, was eigentlich hinter der Weiblichkeit steht, nämlich die verdrängte Homosexualität Hans Castorps. Chauchat wird, zusätzlich zu ihrer maskulinen Optik, eindeutig dominanter und erfahrener dargestellt als Castorp. Sie repräsentiert das verdrängte Begehren und wird dadurch zu einer schicksalshaften Figur im Leben des jungen Mannes.

Als Ausnahme zur bürgerlichen Variante der Femme fatale Thomas Manns ist Hetaera Esmeralda zu nennen, da sie außerhalb der Gesellschaft steht. Sie entspricht durch ihre Rolle als Verführerin und Prostituierte zwar dem Stereotyp der dämonisierten Weiblichkeit, durch ihr Verhalten widerspricht sie allerdings dem üblichen Muster. Sie warnt Leverkühn vor ihrer Krankheit und auch von Verführung kann nicht gesprochen werden. Der Musiker reist ihr wie besessen nach und infiziert sich freiwillig mit der Krankheit. Dennoch kommt im *Doktor Faustus* die Idee einer verderblichen Geschlechtlichkeit, als deren Ursprung die Frau gesehen wird, am stärksten zum Ausdruck. Hetaera wird als Werkzeug des Teufels beschrieben und misogynen Theorien füllen die Reden des Theologen. Typisch für Thomas Mann ist auch hier wieder der Einbruch der Leidenschaft in das asketische und vom Geist dominierte Leben Adrian Leverkühns. Allerdings muss er diese sofort wieder verdrängen um die Genialität zu erlangen, die ihm der Teufel verspricht. Es dominiert das von Nietzsches Biographie inspirierte Motiv der Krankheit. Schon im *Zauberberg* ist sie das Produkt der verdrängten Leidenschaft und stark mit Sexualität verbunden. Die Krankheit unterscheidet die Protagonisten vom Durchschnitt und verhilft ihnen zu Erkenntnis und Inspiration. Im *Doktor Faustus* ist diese Idee am stärksten vertreten. Nietzsches Philosophie und Leben vermischen sich hier mit dem Mythos. Dieser manifestiert sich in der Vorstellung von Dämonen und Hexen und somit in einem typischen Bereich der Femme fatale, der schon in der Theorie behandelt wurde, dem urbösen, ewig Weiblichen.

Zusätzlich zur weiblichen Verführung tritt bei Thomas Mann die Musik als verhängnisvolle Leidenschaft auf. Sie ist in jedem der beschriebenen Werke präsent und

sei es nur im Hintergrund als Untermalung der fatalen Augenblicke im Leben der Protagonisten. In den Mittelpunkt rückt sie in *Buddenbrooks* und ganz besonders im *Doktor Faustus*. In Gerda von Buddenbrook findet sie ihre Verkörperung und wird zur schicksalsbestimmenden und abgründigen Macht.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Femme fatale im Werk Thomas Manns existiert. Der damalige Zeitgeist hat sich auch in seiner Arbeit niedergeschlagen und vermischt sich mit seinen zentralen Themen. Die verhängnisvollen Frauen erklimmen den Zauberberg ebenso wie das Anwesen der Buddenbrooks. Sie kommen aus dem Reich der Dekadenz, haben durchwegs blasse Haut, rotes Haar, einen eindringlichen Blick und wissen ihr männliches Gegenüber zu führen, häufig in den Untergang.

7. Sigelverzeichnis

Die in dieser Arbeit behandelten Werke Thomas Manns werden nach der großen kommentierten Frankfurter Ausgabe (siehe Bibliographie) zitiert.

Die Liste enthält die in den Fußnoten verwendeten Abkürzungen.

Romane und Erzählungen:

BB Buddenbrooks

DF Doktor Faustus

KF Der kleine Herr Friedemann

L Luischen

ZB Zauberberg

Briefe und Essays:

B I Briefe I: 1889-1913

B II Briefe II: 1914-1923

E I Essays I: 1893-1914

E VI Essays VI: 1945-1950

8. Bibliographie

Primärliteratur

1. Thomas Mann

Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Detering, Heinrich, Eckhard Heftrich, u.a. (Hg.). Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2001ff.:

Romane und Erzählungen:

- Buddenbrooks. Verfall einer Familie: Band 1.1: 2002.
- Der kleine Herr Friedemann: Frühe Erzählungen 1893-1912. Band 2.1: 2004.
- Der Zauberberg: Band 5.1: 2002.
- Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde: Band 10.1: 2007.
- Luischen: Frühe Erzählungen 1893-1912. Band 2.1: 2004.

Briefe und Essays:

- Briefe I: 1889-1913. Band 21: 2002.
- Briefe II: 1914-1923. Band 22: 2004.
- Essays I: 1893-1914. Band 14.1: 2002.
- Essays VI: 1945-1950. Band 19.1: 2009.

Mann, Thomas: Deutschland und die Deutschen. 1960:

Mann, Thomas: Deutschland und die Deutschen. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band XI (Reden und Aufsätze 3). Oldenburg: Fischer 1960.

Mann, Thomas: Leiden und Größe Richard Wagners. 1995:

Mann, Thomas: Leiden und Größe Richard Wagners. In: Thomas Mann. Essays. Kurzke, Hermann, Stephan Stachorski (Hg.). Frankfurt/M: Fischer 1995.

Mann, Thomas: Notizbücher. 1992:

Thomas Mann. Notizbücher 7-14. Wysling, Hans (Hg.). Frankfurt/M.: Fischer 1992.

Mann, Thomas: On Myself. 1996:

Mann, Thomas: On Myself. And other princeton lectures. Bade, James N. (Hg.). Frankfurt/M.: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1996.

Thomas, Mann: Tagebücher 1953-1955. 1995:

Thomas Mann. Tagebücher 1953-1955. Jens, Inge (Hg.). Fischer: Frankfurt am Main 1995.

Mann, Thomas: Wie stehen wir heute zu Richard Wagner?.1960:

Mann, Thomas: Wie stehen wir heute zu Richard Wagner? In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band X (Reden und Aufsätze 2). Oldenburg: Fischer 1960.

Mann, Thomas: Zu einem Kapitel aus ‚Buddenbrooks‘. 1960:

Mann, Thomas: Zu einem Kapitel aus ‚Buddenbrooks‘. In: Thomas Mann. Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band XI (Reden und Aufsätze 3). Oldenburg: Fischer 1960.

2. Andere Quellen

Brentano, Clemens: Gedichte. 1923:

Clemens Brentano. Gesammelte Werke. Band 1 (Gedichte und Erzählungen). Umelung, Heinz , Karl Viëtor (Hg.). Frankfurt/M.: Frankfurter Verlags-Anstalt 1923.

Huysmans, Joris Karl: Gegen den Strich. 1965:

Huysmans, Joris Karl: Gegen den Strich. Zürich: Manesse Verlag 1965.

Kramer, Heinrich: Hexenhammer. 2000:

Kramer (Institoris), Heinrich: Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum. München: dtv 2000.

Mérimée, Prosper : Carmen. 1955:

Mérimée, Prosper: Carmen. Wien : Verlag Kremayr & Scheriau 1955.

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. 1953:

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Stuttgart: Alfred Körner 1953.

Wedekind, Frank: Lulu. 1989:

Wedekind, Frank: Lulu. Stuttgart: Reclam 1989.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. 1917:

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien: Wilhelm Braumüller K.K. Universitätsverlagsbuchhandlung 1917.

Wilde, Oscar: Salome. 1990:

Wilde, Oscar: Salome. Stuttgart: Reclam 1990.

Zola, Emile: Nana. 1976:

Zola, Emile: Nana. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1976.

Sekundärliteratur

Blänsdorf, Jürgen: *Femme fatale*. 1999:

Blänsdorf, Jürgen: Begriff und Umfang des Themas *Femme fatale*. In: Blänsdorf, Jürgen (Hg.): *Die Femme fatale im Drama: Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*. Tübingen: Francke Verlag 1999. S.7-18.

Böhm, Karl Werner: *Selbstzucht*. 1991:

Böhm, Karl Werner: *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma der Homosexualität. Untersuchungen zu Frühwerk und Jugend*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1991.

Bork, Claudia: *Femme fatale*. 1992:

Bork, Claudia: *Femme fatale und Don Juan: Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführungsgestalt*. Hamburg: Von Bockel Verlag 1992.

Dedner, Burghard: *Entwürdigung*. 1992:

Dedner, Burghard: *Entwürdigung. Die Angst vor dem Gelächter in Thomas Manns Werk*. In: Härle, Gerhard (Hg.): „Heimsuchung und süßes Gift“. *Erotik und Poetik bei Thomas Mann*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992. S.87-102.

Dettmering, Peter: *Psychoanalyse*. 1969:

Dettmering, Peter: *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Wagner*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1969.

Diethel, Carol: *Nietzsche*. 2000:

Diethel, Carol: *Vergiss die Peitsche nicht. Nietzsche und die Frauen*. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000.

Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau*. 1996:

Dijkstra, Bram: *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. 1992:

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992.

Fritz, Horst: Dämonisierung des Erotischen. 1977:

Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle. In: Bauer, Roger u. a. (Hg.): Fin de Siècle. Die Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann Limburger Vereinsdruckerei 1977. S. 442-463.

Hermanns, Ulrike: Doktor Faustus. 1994:

Hermanns, Ulrike: Thomas Manns Roman Doktor Faustus im Lichte von Quellen und Kontexten. Frankfurt/M.: Peter Lang 1994.

Hilmes, Carola: Femme fatale. 1990:

Hilmes, Carola: Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.

Jendrieck, Helmut: Thomas Mann. 1977:

Jendrieck, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf: August Bagel Verlag 1977.

Kim, Youn-Ock: Frauenbild. 1997:

Kim, Youn-Ock: Das ‚weibliche‘ Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann. Frankfurt/M.: Peter Lang GmbH 1997.

Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. 1973:

Koppen, Erwin: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin: Walter de Gruyter 1973.

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. 1999:

Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: Verlag C.H. Beck 1999.

Meier, Ulrich: Verführerinnen. 1994:

Meier, Ulrich: Verführerinnen der Jahrhundertwende. Kunst – Literatur – Film. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Don Juan und Femme fatale. München: Fink 1994.S.155-163.

Neumeister, Erdmann: Erzählungen. 1972:

Neumeister, Erdmann: Thomas Manns Frühe Erzählungen. Bonn: Bouvier Verlag 1972.

Nitzschke, Bernd: Männerängste. 1980:

Nitzschke, Bernd: Männerängste, Männerwünsche. München: Matthes&Seitz Verlag 1980.

Rasch, Wolfdietrich: Literarische Décadence. 1986:

Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München: Beck 1986.

Reinke, Claudius: Musik als Schicksal. 2002:

Reinke, Claudius: Musik als Schicksal. Zur Rezeptions- und Interpretationsproblematik der Wagnerbetrachtung Thomas Manns. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2002.

Rudloff, Holger: Pelzdamen. 1994:

Rudloff, Holger: Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold Sacher-Masoch. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994.

Runge, Doris: Welch ein Weib!. 1998:

Runge, Doris: Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1998.

Saariluoma, Liisa: Nietzsche als Roman. 1996:

Saariluoma, Liisa: Nietzsche als Roman. Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.

Thomeier, Karin: Frauengestalten. 1989:

Thomeier, Karin: Das schöne Geschlecht. Frauengestalten in den Werken von Thomas Mann und Theodor Fontane. Kingston, Ontario: UMI Dissertation Services 1989.

Tillmann, Claus: Frauenbild. 1991:

Tillmann, Claus: Das Frauenbild bei Thomas Mann. Der Wille zum strengen Glück. Frauenfiguren im Werk Thomas Manns. Wuppertal: Verlag Holger Deimling 1991.

Vaget, Hans Rudlof: Thomas Mann. 1984:

Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler Verlag 1984.

Weinzierl, Ulrich: Luischen. 1991:

Weinzierl, Ulrich: Die „besorgniserregende Frau“. Anmerkungen zu Luischen, Thomas Manns „peinlichster Novelle“. In: Heftrich, Eckhard, Hans Wysling (Hg.): Thomas Mann Jahrbuch. Band 4. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt 1991.S.9-20.

Wich, Joachim: Groteske Verführung. 1976:

Wich, Joachim: Groteske Verkehrung des „Vergnügens am tragischen Gegenstand“. Thomas Manns Novelle Luischen als Beispiel. In: Kluckhohn, Richard, Erich Rothacker (Hg.): Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 50.Jahrgang. Stuttgart: Metzler 1976.S.213-237.

Wiegmann, Hermann: Erzählungen. 1992:

Wiegmann, Hermann: Die Erzählungen Thomas Manns. Interpretation und Realien. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1992.

Wimmer, Ruprecht: Doktor Faustus. 2007:

Wimmer, Ruprecht: Doktor Faustus. Kommentar. In: Detering, Heinrich u.a. (Hg.): Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 10,2. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2007.

Wolff, Hans Matthias: Thomas Mann. 1952:

Wolff, Hans Matthias: Thomas Mann. Werk und Bekenntnis. Berlin: Francke Verlag 1952.

Wysling, Hans: Der Zauberberg. 1990:

Wysling, Hans: Der Zauberberg. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Thomas-Mann-Handbuch. Regensburg: Alfred Kröner Verlag 2001.S.397-422.

Zerling, Clemens: Lexikon der Tiersymbolik. 2003:

Zerling, Clemens: Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie Religion Psychologie. München : Kösel-Verlag 2003.

9. Abstract

Als *Femme fatale* wird eine Frau bezeichnet, die durch ihre starke erotische Ausstrahlung und ihre Verführungskünste in der Lage ist, Männer in ihren Bann zu ziehen und zu Grunde zu richten.

Besonders in der Zeit des *Fin de siècle* wurde dieser Typus verstärkt thematisiert und von der Literatur rezipiert. Thomas Mann begann Ende des 19. Jahrhunderts zu schreiben, aus seinen Essays, Tagebüchern und Briefen geht hervor, dass er am geistig-kulturellen Leben regen Anteil nahm und für seine Werke daraus schöpfte. Mit dem Motiv der *Femme fatale* bringt man ihn aber wohl kaum auf den ersten Blick in Verbindung, da Erotik in der Literatur zu seinem Werk meist unter dem Gesichtspunkt der Homosexualität betrachtet wird. Die Frauen in seinen Werken finden größten Teils nur als Randfiguren Erwähnung.

Diese Arbeit versucht nun zu zeigen, dass der Typus der fatalen Verführerin sehr wohl bei Thomas Mann existiert, wenn auch in einer für ihn charakteristischen Form. Um ausgewählte weibliche Charaktere in seinen Werken auf dieses Motiv hin zu untersuchen, wird das diesbezüglich relevante geistige Umfeld des Autors dargestellt und auch auf Manns persönliches Verhältnis zur Sexualität eingegangen. Die Wissenschaft und Philosophie seiner Zeit lieferten den Nährboden für den Typus der gefährlichen Verführerin, wie er sich in den Werken der Autoren zeigt. Auf eine Definition der *Femme fatale* und eine Aufstellung einiger Charakteristika folgt schließlich die Analyse der Frauenfiguren in Manns Werk.

Es zeigt sich, auf welche Weise weibliche Charaktere wie Clawdia Chauchat oder Gerda von Rinnlingen an den Typus der *Femme fatale* anknüpfen. Thomas Mann hat sich vor allem des Motivs der verdrängten Sexualität, die für ihn ein lebenslanges Thema war, bedient und dieses in seinen Werken thematisiert. Auf seine Helden bricht leitmotivisch eine bannbrechende Leidenschaft herein, die ihr Leben aus den Fugen reißt und teilweise sogar zum Tod führt. Die Arbeit soll zeigen, dass auch bei Thomas Mann diese Macht der Erotik mit Weiblichkeit verbunden ist.

10. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Evita Nitsch

Geburtsdatum: 20.04.1985

E-Mail: Evita.Nitsch@gmx.at

Ausbildung

2004-2011 Studium Deutsch/Spanisch Lehramt

2003-2004 Studium der Rechtswissenschaft

1995-2003 Gymnasium Waidhofen/Thaya

Arbeitserfahrung

Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache bei Actilingua Wien (2006/2007)

Praktikum bei der spanischen Sprachschule „Taronja“ (Valencia) in der Administration und Organisation der Freizeitaktivitäten (Sommer 2008)

Daf-Praktikum an der Lomonossov Universität in Moskau (Sommersemester 2010)

Volontariat am österreichischen Kulturforum in Moskau (Sommersemester 2010)

Assistentin des Programmdirektors und Leiterin des Deutsch-Kurses im Austria Illinois Exchange Program (WU) (seit September 2010)