

Université de Genève
Département de langue et de littérature allemandes
PD Dr. Julian Reidy

„[D]IE ALLES GIRREND-WEIBCHENHAFTE UNTER SICH LASSENDE

SACHLICHKEIT“: DIE MISOGYNIE(N) IN THOMAS MANNS *DOKTOR FAUSTUS*

(1947)

Mémoire de Master

Lilli Sallantaus
Rue de Montchoisy 11
1207 Genève
Matr.-Nr. 18-340-554
Tel.: +4177 463 23 42
E-Mail: lilli.sallantaus@etu.unige.ch
M. A. Langue, littérature et civilisation allemandes
Fachsemester: 3

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Misogynie als politisches Phänomen: Kate Mannes <i>Down Girl</i> (2017).....	9
3. Frauen sind nicht gleich Frauen: Zum Neuverständnis der Misogynie im <i>Doktor Faustus</i> (1947).....	14
3.1 Weibliche Normverletzungen.....	15
3.1.1 Clarissa Rodde: „die männliche Lüsternheit ermutigend“	16
3.1.2 Ines Institoris’ „Affenliebe“: Eine <i>verteufelte</i> Figur	22
3.1.3 Senatorin Rodde: „schämen [...] vorm Spiegel“	29
3.1.4 Das „Fräulein der besten Gesellschaftskreise“.....	34
3.2 Unterstützende Rollen der patriarchalen Gesellschaft: Der Haushalt von Else Schweigestill und weitere Fälle	39
3.3 „Rasse“ und „Klasse“: Kunigunde Rosenstiel am Grab des deutschen Tonsetzers und Esmeraldas „Akt der Liebe“	47
3.4 <i>Himpathy</i> erzeugen	55
4. Zusammenfassung.....	63
5. Literaturverzeichnis	68

1. Einleitung

Die Forschungsliteratur zu Thomas Manns umstrittenem Roman *Doktor Faustus* (1947), seinem „Parsifal“¹, in dem sich der Autor nicht zuletzt die unbescheidene, ja monumentale Aufgabe vornimmt, die verborgenen Gründe für die Emergenz des Nationalsozialismus künstlerisch zu erfassen – das Korpus dieser Forschungsliteratur also dürfte wohl bald schwindelerregende 100 000² Seiten umfassen (auch wenn Helmut Koopmann den Roman bereits 1989 als „ausinterpretiert“³ deklarierte). Eingedenk dessen überrascht es, dass bis heute nur wenige gendertheoretisch informierte Forschungsbeiträge zu diesem Roman existieren. Besonders verwunderlich erscheint dieses Defizit in der Forschung, bedenkt man neben der werk- und literaturgeschichtlichen Wichtigkeit des Romans die augenfällige und geradezu unheimliche Omnipräsenz ‚des‘ Weiblichen um den deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn, die sich von den ersten bis zu den letzten Seiten hindurchzieht und sich sowohl in den zahlreich zitierten kulturhistorisch signifikanten Texten, die sein Leben und Werk beeinflussen, als auch auf der Handlungsebene selbst manifestiert.

Schon früh in seiner Laufbahn etwa hört sich der deutsche Tonsetzer Vorlesungen des Privat-Dozenten Eberhard Schleppfuß an, in denen dieser lehrt, dass „wann nur immer von der Macht der Dämonen über das Menschenleben [...] die Rede war, das Geschlechtliche eine hervorstechende Rolle spielte. Wie hätte es auch anders sein können?“⁴ Ganz im Sinne dieser Worte fährt ein Studienkollege fort: „Das Dämonische, das heißt doch auf deutsch: die Triebe.“⁵ Wenn sich also Leverkühn „im Zeichen weiblicher Machtfülle“⁶ – das heisst im Plot des Romans: unter dem Vorwand des Besuchs einer Aufführung der Oper *Salome* von

¹ Brieflich am 27.4.1943 an den Sohn Klaus Mann, einen Tag später an seine amerikanische Mäzenin Agnes E. Meyer. Vgl. Matthias Schulze: Wagner und Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, Vol. 13, S. 195-218, hier S. 200: „Die Bezüge liegen auf der Hand: ein spätes, schon altersmüdes Werk, in dem die frühere private Problematik [...] ins Überpersönliche, gar Politische gewendet wurde.“

² Im Jahr 2004 schätzt Hans Rudolf Vaget die Seitenanzahl der Forschungsliteratur auf 80 000 Seiten. Vgl. Hans Rudolf Vaget: Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Lichte unserer Erfahrung, in: Werner Röcke (Hgg.): Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge Band 3, Bern 2004, S. 11-44, hier S. 11.

³ Helmut Koopmann: *Doktor Faustus – Eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit?*, in: Thomas Mann Jahrbuch 1989, Vol. 2, S. 5-19, hier S. 5: „Der Roman wirkt ausinterpretiert, und das ‚beschämende Gefühl‘ einer unvermeidbaren ‚Verfehlung‘ muss eigentlich jeden Versuch lähmen, weiteres Licht in den seit langem so völlig ausgeleuchteten Roman zu bringen. [...] Alles ist gesagt, neue Erkenntnisse sind kaum mehr möglich.“

⁴ Thomas Mann: *Doktor Faustus* [1947], Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1, Bd. 10.2: *Kommentar*, hg. und textkritisch durchgesehen v. Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main, hier S. 154; im Folgenden mit Seitenangabe zitiert als Mann 1947/2007; Wimmer 1947/2007 (Kommentar).

⁵ Ebd. 1947/2007: S. 183-4.

⁶ Yahya Elsaghe: Krankheit und Matriarchat: Thomas Manns *Betrogene* im Kontext. Berlin 2010, hier S. 32.

Richard Strauss – bei einer namenlosen Prostituierten mutwillig mit Syphilis ansteckt, um sich anschliessend, ausschliesslich bei „übermächtigen Mutterfiguren“⁷ hausierend, in seinen eigenen musikalischen Werken, etwa in der Puppengroteske *Gesta romanorum* oder der Adaption von Shakespeare's *Love's Labour's Lost*, mit genau jener dämonischen Sexualität auseinanderzusetzen – wenn das also sozusagen die kausallogische Versuchsanordnung ist, auf welcher der Roman basiert – dann scheint ein tragendes Thema des Faustromans auf der Hand zu liegen: *das Geschlechtliche*, und damit immer auch „das“ Weibliche.

Dieses Thema der „Trieben“ und der „dämonischen Sexualität“ behandelt die Forschung zwar allemal, doch scheinen diese nachgerade androzentrisch zu nennenden Analysen fast immer den Tonsetzer Leverkühn oder gar den Autor selbst als ihren Ausgangs- und Bezugspunkt zu setzen. Dabei kommt den zahlreichen Frauenfiguren des Romans in den jeweiligen Analysen oftmals höchstens eine „unterstützende“ Rolle zu. Beispielhaft zeigt sich das etwa, wenn die nach einem giftigen Schmetterling „Esmeralda“ genannte Prostituierte schlicht als „die diabolische Vermittlerin seines [Leverkühns] Seelenverlustes“⁸ bezeichnet wird oder wenn die Kommentare des Erzählers zum Schicksal der durch sexuelle Nötigung zum Selbstmord getriebenen Clarissa Rodde als eine „bewegende Abbitte Thomas Manns an die tote Schwester“⁹ gedeutet werden. Die wohl prominenteste unter diese Kategorie fallende Interpretation stellt die noch im Jahr 2015 im *Thomas Mann Handbuch* von Hans Rudolf Vaget vertretene These eines im Roman angeblich sedimentierten „esoterische[n] Gnadendiskurs[es]“ dar, und zwar in Form einer behaupteten „geheime[n] Identität [...] des Genie-spendenden bösen Engels mit der anonymen, selbstlosen Förderin von Leverkühns Karriere, Frau von Tolnas mit der als Esmeralda designierten und in Leverkühns Musik verewigten Prostituierten.“¹⁰ Oder anders ausgedrückt: Am Grab des deutschen Tonsetzers stehe nach Vaget als Zeichen von doch noch gewährter „divine love“ und „grace“¹¹ die (dazu noch, wie zu zeigen sein wird, als Jüdin identifizierbare) ehemalige Prostituierte, die Leverkühn bis zu seinem Tod als geheime Mäzenin ihre ewige Dankbarkeit für den

⁷ Elsaghe 2010: S. 38.

⁸ Thomas Klugkist: Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns *Doktor Faustus* im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner Rezeption. Würzburg 2000, S. 61.

⁹ Eckart Goebel: Esmeralda: Deutsch-französische Verhältnisse in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Göttingen 2015, S. 205.

¹⁰ Hans Rudolf Vaget: Doktor Faustus, in: Andreas Blödorn & Friedhelm Marx (Hgg.): *Thomas Mann Handbuch*, Stuttgart 2015, S. 66-75, hier S. 74.

¹¹ Hans Rudolf Vaget: „German“ Music and German Catastrophe: A Re-Reading of Doktor Faustus, in: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hgg.): *A Companion to the Works of Thomas Mann*, Rochester und New York 2004, S. 221-244, hier S. 229.

bezahlten One-Night-Stand (!) gezeigt haben soll. Wie in der vorliegenden Arbeit noch detailliert dargelegt werden soll, erkennen solche Analysen immer wieder nicht nur die äusserst vielfältige, akribische misogyne Appellstruktur des Textes, sondern sie reproduzieren sie sogar nochmals, indem die misogynen Stellen des Textes mit teilweise bis ins Absurde reichenden Bedeutungen aufgeladen werden.

Die grosse Ausnahme in der Forschung stellen die gendertheoretisch-informierten Analysen von Yahya Elsaghe dar. Elsaghe postuliert eine Umkehrung der Geschlechterrollen im Spätwerk Manns und führt diese vor allem auf Manns bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) zu Tage tretende und durch die bittere Kriegsniederlage verschärfte antirepublikanische Tendenzen sowie die Rezeption des Schweizer Hobbyanthropologen und Geschichtsphilosophen Johann Jakob Bachofen zurück. Was Mann und andere Wertkonservative seiner Zeit an Bachofens Theorien fasziniert haben muss, ist nach Elsaghe einerseits „die Darstellungsweise von Geschlechterdifferenz und Sexualität als etwas historisch Wandelbares, andererseits die (fragwürdige) Methode, nach den Anhaltspunkten und Indizien solcher Fungibilität in vergangenen Zeiten, in Kulten und Religionen sowie Mythen und Märchen zu suchen.“¹²

Bachofen befasste sich vor allem mit der Ur- und Frühgeschichte, „die in drei Stufen verlaufen sein soll (und dabei nur auf deren letzter historische Zeiten überhaupt erst berührt): vom ‚tellurisch‘-dunklen oder ‚chthonisch‘-, ‚aphroditischen‘ ‚Hetärismus‘ über das ‚lunarisch‘-, ‚junonische‘ ‚Mutterrecht‘ zum ‚solarisch‘-, ‚apollinischen‘ Vaterrecht.“¹³ Oder anders gesagt soll das Patriarchat „das Ende oder Resultat einer Entwicklung sein, die aus dem ‚chthonischen‘ Dunkel des Hetärismus über das Mutterrecht in die ‚solarische‘ Helle des Vaterrechts führte“¹⁴. Vor allem die Vorstellung eines „zyklischen Geschichtsmodell[s]“ war es nach Elsaghe, wodurch die Theorien Bachofens zur „Pro- oder Diagnose“ gerieten, „entweder zu einer ‚Prophetie‘ vom ‚Ende der [Entwicklung]‘ oder dann zu einer Analyse

¹² Elsaghe 2010: S. 243.

¹³ Yahya Elsaghe: Die „Principe[ssa] X“ und „diese Frauen –!“: Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*, in: Thomas Mann Jahrbuch, Vol. 22 2009, S. 175-193, hier S. 176; Elsaghe schreibt an anderer Stelle: „Licht und Sehen ordnet Bachofen regelmäßig dem olympisch-solarischen Vaterrecht oder der ‚Paternität‘ zu. Dunkel und Blindheit hingegen stehen für die primitivste Stufe, den ‚chthonischen‘ Hetärismus“. Yahya Elsaghe: *Die vertauschten Köpfe* und Thomas Manns politische Bachofen-Rezeption, in: Ulrich Boss/Yahya Elsaghe/Florian Heiniger (Hgg.): Matriarchsaktionen. Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Basel 2018, S. 221-245, hier S. 236.

¹⁴ Ebd. 2012: S. 125.

bereits gegenwärtiger Zustände“¹⁵. Dieser „fatalistischen Zeitalterlehre“ hat Bachtolz zudem

eine Kulturgeographie eingeschrieben: Das Patriarchat soll eine Kulturleistung der abendländischen Zivilisation sein. Nur „[d]er reinere Geist des Okzidents“ habe die gynaikokratischen Zustände zu überwinden vermocht. Die Differenz von Okzident und Orient beruht also auf der Fortschrittlichkeit des einen und auf der Stagnation des anderen. Der Code, der die eurasischen Landmasse so durchzieht, zerlegt diese nur einerseits nach einem stereotypen Schema, andererseits aber eben auch in der geschlechterpolitisch originellen Weise, dass die Differenzierung in Widerspruch zu den bis heute herrschenden Klischees gerät: Hier „Europa“ als die altbekannt „aufgeweckte Provinz [...] Asiens“, aber auch als nicht einfach nur „männliche“, sondern als Zone, in der es „die“ Frau zu unterwerfen gelang; dort das eigentliche „Asien“ als ein Raum, wo die gynaikokratische Macht ungebrochen blieb.¹⁶

Kurzum waren es „drei Aspekte, die es in den Zwanzigerjahren nahelegten, Bachtolzs Kulturtheorie auf die eigene Gegenwart sozusagen loszulassen: „race“, „class“ und „gender““¹⁷. In seiner Analyse erkennt Elsaghe:

Wie scharfsinnig er [Mann] diese Verwendbarkeit Bachtolzs wahr- und aufgenommen hat, zeigt sich an der [...] Novelle [...] *Mario und der Zauberer*. Der italienische Faschismus erscheint dort als Regression in eine prä- oder postpatriarchale Gesellschaft: Daher die Macht einer Grand Hôtel-Potentantin, der Principessa X.; die Penetranz „diese[r] Frauen –! überhaupt“; die Orientalisierung der Mode, des Landes oder selbst des Klimas; der frei erfundene Name des Orts, Torre di Venere, der diesen als alten Kultort *der* hetärischen Göttin schlechthin ausweist.¹⁸

Dieselben auf Bachtolz zurückführbaren Indizien „hetärischer“ Rückschlagsbewegungen finden sich nach Elsaghe denn auch, wenngleich „vereinzelt und gleichsam erratisch“¹⁹ in Manns „Deutschland-Roman“ *Doktor Faustus* (1947). Allerdings zielen diese „hetärischen“ Rückschlagsbewegungen nicht etwa, wie man auch angesichts der einschlägigen politischen Positionsbezüge Manns erwarten könnte, auf den deutschen Faschismus, sondern, wie Elsaghe belegt, insbesondere auf die Weimarer Republik. Sie gehören somit „in den Umkreis der republikfeindlichen „Reaktion“, der auch von Thomas Mann so genannten „Konservativen Revolution““²⁰. Ein generelles *mundus inversus* hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse herrsche in dieser literarisch dargestellten Epoche, dort „wimmelt es fast schon von Frauen, die „männliche“ Rollen usurpieren. Der Roman ist voll von

¹⁵ Ebd. 2009: S. 176-7.

¹⁶ Ebd. 2012: S. 126.

¹⁷ Ebd. 2009: S. 177.

¹⁸ Ebd. 2018: S. 223.

¹⁹ Ebd. 2010 S. 263.

²⁰ Ebd. 2010: S. 7.

ökonomisch selbständigen Witwen [...], vor allem aber von dominanten ‚Matrone[n]‘ und übermächtigen Mutterfiguren.“²¹

Wenn Elsaghe nun von einer „Umkehrung der Geschlechterrollen“ im *Doktor Faustus* spricht, von „dominanten Matrone[n]“ und „schwachen, verzweigten und erbärmlichen“²² Männerfiguren, dann ist das überzeugend und richtig in dem spezifischen von Bachofen entlehnten geschichtsphilosophischen Rahmen, den er untersucht und den er sowohl als Quelle wie auch als eine Art Appellstruktur des Textes entblösst. Gleichzeitig greift diese Diagnose Elsaghes auf der gendertheoretischen Ebene jedoch zu kurz und kann sogar irreführend sein, missdeutet man die Verkehrung der Geschlechterhierarchien als eine auch ausserhalb dieses diskursanalytischen Rahmens gültige gendertheoretische Analyse des Romans. Denn wie die vorliegende Arbeit als eine Ergänzung zu Elsaghes Forschungsarbeit argumentiert, gibt es im *Doktor Faustus* jenseits der von Bachofen adaptierten Indizien auf Gynaikokratie und Hetärismus und hinter dieser Appellstruktur weder ein Matriarchat noch eine sonstige genuine Vertauschung der traditionellen Geschlechterrollen. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Im *Doktor Faustus* wird, der Lächerlichkeit des männlichen Figurenpersonals zum Trotz, penetrant die Erhaltung von patriarchalen Machtstrukturen sowohl auf der erzähltechnischen als auch auf der Handlungsebene gefördert. Das Instrument hierzu ist eine durchdringende, penetrante, diverse Formen annehmende Misogynie, die in dieser Arbeit gemäss der neusten gendertheoretischen Forschung im Sinne von Kate Manne bahnbrechendem Werk *Down Girl* (2017) als politisches Phänomen mit einer normkontrollierenden Funktion verstanden wird:

[M]isogyny is a system that serves to enforce and police gendered norms and expectations to which groups of girls and women are subject under historically patriarchal orders, given the intersection between patriarchal forces with other systemic forms of domination and disadvantage, oppression and vulnerability.²³

Der Vorteil der Methode Manne liegt dabei vor allem in der Klarheit ihres Modells, das im Folgenden noch detailliert erläutert werden soll, sowie in der Erkenntnis, dass das Phänomen Misogynie nicht auf einer individuellen Täter-Ebene verständlich wird – sozusagen als psychopathologischer Befund –, sondern als struktureller Mechanismus gedeutet werden muss. Auf der Grundlage von zwei einfachen Kategorien stellt Manne fest: Die meisten Fälle von Misogynie resultieren entweder daraus, dass Frauen von ihnen moralisch erwartete feminin-konnotierte Leistungen nicht erfüllen oder aber daraus, dass sie eine Teilhabe an

²¹ Ebd. 2010: S. 39.

²² Ebd. 2010: S. 40.

²³ Kate Manne: *Down Girl: The Logic of Misogyny*. New York 2017, hier: S. 1.

maskulin-konnotierten Privilegien anstreben. Für diese Normverletzungen werden sie bestraft, sei es von Männern oder von Frauen, die einer Überschreitung bezüglich dieser zwei internalisierten Kategorien kritisch entgegnen. Damit einhergehend entwickelt Manne den Begriff der *Himpathy*, wenn sie über eine Sympathielenkung zugunsten von privilegierten Männern und einem Sympathieverlust weg von – insbesondere aufgrund von ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ – benachteiligten Frauen spricht, denen trotz ihrer Opferrolle das sogenannte *moral spotlight* entzogen wird. Anders gesagt geht es darum, dass Frauen die Annahme der von ihnen erwarteten Leistungen, wie Sympathie, Fürsorge, Aufmerksamkeit etc., oft verweigert wird.

In der vorliegenden Arbeit soll anhand von *close readings* die Nutzbarkeit der Misogynie-Analyse Mannes zum neuen Erkenntnisgewinn bezüglich literarischer Texte unter Beweis gestellt werden. Dabei soll erstens gezeigt werden, dass im *Doktor Faustus* die gesamte Familie Rodde sowie eine namenlose Nebenfigur (das ‚Fräulein der besten Gesellschaftskreise‘) normverletzende Frauenfiguren darstellen und innerhalb der Diegese wie auch auf der narratologischen Analyseebene entsprechend perfiden Bestrafungen unterliegen. Diese Figuren stehen bezeichnenderweise am Ende nicht am Grab des deutschen Tonsetzers. Zweitens demonstriert die Arbeit, dass insbesondere die langjährige Beherbergerin Leverkühns, Else Schweigestill, eine zentrale Funktion als ‚normkonforme‘ Frauenfigur übernimmt und darüber hinaus eine Bestrafungsfunktion gegenüber Normverletzerinnen zu Tage legt. Drittens wird gezeigt, dass die Faktoren ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ es den aufopferungsvollsten Dienerinnen Leverkühns, Kunigunde Rosenstiel und Esmeralda nicht erlauben, die Sympathielenkung auf ihre Schicksale zu richten. Viertens wird in der Arbeit die Sympathie(Himpathy)lenkung des Romans sowie der bisherigen Forschung zusammenfassend reflektiert. Aus dem Misogynie-Verständnis der vorliegenden Arbeit folgt, dass sie in ihrer (gesellschafts-)politischen Analyse über die These Elsaghe hinaus geht und die Funktion der Misogynie über die antirepublikanische Tendenz hinaus kritisch mit dem Nationalsozialismus in Verbindung sieht. Ein Roman, der die Gründe des deutschen Nationalsozialismus zu erkunden versucht und dabei auffällig stark auf den Geschlechterrollen in der Zeit der Weimarer Republik insistiert, postuliert gleichsam eine Schuldzuweisung in diese Richtung – und zwar spezifisch in Richtung der umtriebigen, normbrüchigen Frauen. Insofern ‚treiben‘ nicht etwa die ‚schwachen‘ Männerfiguren ‚die Übermächtigkeit der Frauen‘ ‚ins Profil‘²⁴, sondern umgekehrt: Die Schwäche der Männer

²⁴ Ebd. 2010: S. 40.

– wo sie nicht misogyne Täter sind – ist vielmehr als eine Folge der behaupteten unberechenbaren und wilden Sexualität der Frauenfiguren zu lesen.

Anders gesagt ähnelt die retrospektiv im Exil konstruierte Diagnose Manns über den Aufstieg des Nationalsozialismus in der Weimarer Republik der von Francis Fukuyama formulierten Analyse 70 Jahre später:

When a stable, shared moral horizon disappears and is replaced by a cacophony of competing value systems, the vast majority of people do not rejoice at their newfound freedom of choice. Rather, they feel an intense insecurity and alienation because they do not know who their true self is. This crisis of identity leads in the opposite direction from expressive individualism, to the search for a common identity that will rebind the individual to a social group and reestablish a clear moral horizon. This psychological fact lays the groundwork for nationalism.²⁵

Diese zutiefst widersprüchliche und brandaktuelle Analyse Fukuyamas, die in ihren Grundzügen, wie noch genauer zu zeigen sein wird, im *Doktor Faustus* bereits antizipiert wird, reduziert einerseits den Kampf von unterdrückten Gruppen für ihre Rechte auf eine „crisis of identity“ der Gemeinschaft und stellt zugleich die Legitimierung dieses Kampfs im Namen eines angeblich bereits verwirklichten Universalismus in Frage. Andererseits wird diese behauptete „Identitätspolitik“ für „schuldig“ am erneuten Aufstieg des Nationalismus erklärt, also am Aufkommen eines Protests gegen die (implizit als ungebührlich markierte) Einflussnahme gerade dieser unterdrückten Gruppen.

Diese Überlegungen helfen letztlich, die wichtigste Erkenntnis der vorliegenden Arbeit zu verdeutlichen: die Erkenntnis, dass die Misogynie als politisches Phänomen, als Lob- und Bestrafungsmechanismus, der Einschliessungen und Ausschliessungen begründen kann, verschiedene Formen annimmt und dabei die (gesellschafts-)politische Funktion erfüllt, eine patriarchale Gesellschaftsordnung zu erhalten und zu befördern, aber eben auch, wie Fukuyamas Kritik an „Identitätspolitik“, der Schuldabwehr dienen kann. Sogar die aufmerksamsten Leser und Leserinnen tun sich, wie die Arbeit zeigen wird, bis heute schwer mit der Tatsache, dass *Doktor Faustus* ganz wesentlich auch ein Vehikel solcher Misogynie ist.

²⁵ Francis Fukuyama: Identity. Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition, London 2018.

2. Misogynie als politisches Phänomen: Kate Manne's *Down Girl* (2017)

Die Bedeutung von Misogynie scheint in den gängigen Wörterbuchdefinitionen allgemein auf der Hand zu liegen: Aus dem Griechischen *misos* „Hass“ und *gyne* „Frau“ übersetzt, handelt es sich buchstäblich um den Hass auf Frauen. Das *Oxford Dictionary of Gender Studies* definiert das Phänomen wie folgt:

The contempt for or dislike of women. Practices that denigrate women are misogynistic. Patriarchal cultures are misogynistic in that they constrain women because they regard them as lesser beings than men. Cultural practices which indicate misogyny include making women eat after men have eaten, not allowing them access to education or resources, and confining them to particular spaces. Such practices are culturally unacceptable in equal societies.²⁶

Im Kern dieser gängigen Definition, die die Philosophin Kate Manne als „naive Konzeption“ von Misogynie bezeichnet, stehen zwei Annahmen. Erstens, dass in patriarchalen Kulturen Frauen als minderwertige, irgendwie defizitäre Wesen im Vergleich zu Männern betrachtet werden. Und zweitens besagt diese Definition von Misogynie (aus der ersten Prämissen kausal ableitbar), dass Misogynie in patriarchalen Gesellschaften oder Kulturen eine emotionale und psychische Basis hat, also aus negativen Gefühlen, wie Hass, Ablehnung und Ekel hervorgeht, die von Männern empfunden werden und sich gegen Frauen *im Allgemeinen* richten, das heißt: gegen jegliche Frauen, nur weil sie Frauen sind. Demnach werden misogynie Einstellungen durch die blosse „Repräsentation“ oder physische Gegenwart individueller Frauen oder Gruppen von Frauen hervorgerufen; es sind dann keine weiteren zugeschriebenen Eigenschaften oder Handlungen vonnöten, um die misogynen Hassempfindungen manifest werden zu lassen.

Diese gängige Definition erachtet Manne als ungenügend und gar problematisch. Denn sie mache Misogynie einerseits zu einem individuellen und psychologischen Problem, andererseits zu einem marginalen, pathologischen Phänomen, indem sie die nur schwer durchschaubaren Ursachen und Gründe eines Individuums für seinen Hass, im Grunde Phobien, in den Vordergrund des Interesses rückt. Besonders stossend sei an dieser „naiven“ Misogynie-Definition, dass sie das Phänomen in letzter Konsequenz epistemisch unzugänglich für die Betroffenen, also für Frauen, mache. „this notion of misogyny would be *silencing* for its victims.“²⁷ Zurecht stellt sie die Frage:

[W]hy would any given man in a typical patriarchal setting have a problem with women universally, or even generally, regardless of their relations? On the contrary, we would

²⁶ Gabriele Griffin: A Dictionary of Gender Studies, Online version 2017: www.oxfordreference.com.

²⁷ Manne 2017: S. 44. Keine Hervorhebungen im Original.

expect the last enlightened man to be well-pleased with some women, that is those who amicably serve his interests.²⁸

Als anschauliches Beispiel führt Manne in ihrem Buch die sogenannten *Isla-Vista-killings* an, den 2014 stattgefundenen Amoklauf des 22-jährigen Elliot Rodger, der in Santa Barbara scheinbar willkürlich sechs Frauen und sich selbst tötete. Aus einem hinterlassenen Manifest geht eindeutig hervor, dass der Attentäter es bei der Massentötung auf Frauen abgesehen hatte – mit der Begründung, dass diese ihm keine Aufmerksamkeit geschenkt hatten, sich aber stattdessen in seinen Worten für *obnoxious brutes* interessierten, was er den von ihm begehrten Frauen übel nahm. Die Bestrafung Rodgers, so Manne, betraf zwar Frauen allgemein, indem diese willkürlich auf geschlechtlicher Basis ausgesucht wurden, sein Hass hingegen richtete sich gegen *bestimmte Frauen*, nämlich diejenigen, die ihm etwas nicht gegeben hatten, was sie ihm aus seiner Sicht offenbar *schuldeten*: Liebe, Bewunderung oder Sex etwa.

Ausgehend von diesen Überlegungen definiert Manne Misogynie als primär *politisches Phänomen*, wobei sie den Fokus von der Täter-Ebene insbesondere auf die Frage verschiebt, was Misogynie mit Frauen macht:

I argue that we should think of *misogyny as serving to uphold patriarchal order*, understood as one strand among various similar systems of domination (including racisms, xenophobia, classism, ageism, ableism, homophobia, transphobia, and so on). Misogyny does this by visiting *hostile or adverse social consequences* on a *certain* (more or less circumscribed) class of girls or women to *enforce and police social norms* that are gendered either in theory (i.e., content) or practice (i.e., norm enforcement mechanisms).²⁹

In ihrer Definition geht es Manne also weder um einzelne psychisch gestörte Individuen und einzelne Frauenhasser noch um eine denkbare patriarchale Gesellschaft, die Frauen *per se* als minderwertig betrachtet, – im Sinne der ‚naiven Konzeption‘ von Misogynie. Im Zentrum steht die Verteidigung der sozialen Normen einer patriarchalen Gesellschaft. Daran wird auch ersichtlich, dass nicht alle Frauen gleichermassen von einer so verstandenen Misogynie betroffen sind, sondern *Normbrecherinnen*, diejenigen Frauen also, die nicht im Einklang mit dem Erhalt einer patriarchalen Ordnung agieren. Misogynie, so Manne, sollte auf ihrer allgemeinsten Ebene als das Strafverfolgungsverfahren einer patriarchalen Ordnung verstanden werden, der die Funktion der Kontrolle und Überwachung zukommt.³⁰

Diese Definition erlaubt es Manne, den Fall eines Elliot Rodger als ein strukturelles, politisches Phänomen zu betrachten: als den Fall eines Mannes, der in einer Gesellschaft

²⁸ Manne 2017: S. 47.

²⁹ Manne 2017: S. 13. Keine Hervorhebungen im Original.

³⁰ Vgl. Manne 2017: S. 63.

aufwuchs, die ihm eine bestimmte privilegierte Position mit gewissen ‚Leistungen‘ von Frauen versprach. Diese Dynamik, die sie in der von ihr vor allem untersuchten weissen heteropatriarchalen Ordnung vorfindet, nennt sie *economy of moral goods*.³¹ Dieses Modell ermöglicht es einerseits viele unterschiedliche Formen ressentimentgeladenen Handelns und Sprechens als im Kern misogyn zu begreifen, andererseits konkrete Prognosen darüber anzustellen, unter welchen Bedingungen es besonders wahrscheinlich ist, dass soziale Kontrolle durch Misogynie ausgeübt wird. Dabei postuliert Manne, dass es bestimmte feminin-konnotierte *Leistungen* und *Güter* gibt, die zu geben Frauen unter patriarchalen Normen *moralisch* verpflichtet sind (*hers to give*). Hierzu gehören etwa die von Elliot Rodger antizipierten *Leistungen* Liebe, Sex und Bewunderung, sowie diverse soziale, häusliche, reproduktive und emotionale Aufgaben, die mit Pflege, Trost oder dem Haushalt assoziiert sind. Dem allen stellt Manne maskulin-konnotierte Vorteile und Privilegien gegenüber (*his for the taking*): Macht, Prestige, Geld, öffentliche Anerkennung, Ehre usw. Anhand dieser einfachen Kategorien stellt Manne fest, dass beinahe alle von ihr untersuchten Beispiele von Misogynie unter eine der folgenden zwei Kategorien fallen:

- 1) ‚Sie‘ ist verpflichtet, feminin-konnotierte Leistungen jemand anderem, zumeist ‚ihm‘ zu *geben*, der ihr sozial gleichwertig oder der insofern bessergestellt ist, als ihm das implizite ‚Recht‘ zukommt, die besagten sozialen Güter von ‚ihr‘ zu verlangen.
- 2) Sie wird daran gehindert, maskulin-konnotierte Leistungen zu *nehmen*, insofern als diese, dominanten Männern vorbehalten sind und vorbehalten bleiben sollen.³²

In einer patriarchalen Ordnung existierten also bestimmte gegenderte Rollen, in welche die für sie jeweils vorgesehenen Mitglieder der Gesellschaft sozusagen hineinsozialisiert werden und für deren Erfüllung sie anerkannt werden. Für eine Frau beinhalten diese Rollenerwartungen das *Geben* diverser sozialer und emotionaler *Leistungen*, Erwartungen, die in gleicher Weise an einen Mann nicht gestellt werden. Vielmehr zielt die Sozialisierung des Mannes in der patriarchalen Ideologie auf das *Annehmen* dieser *Leistungen* sowie weitere Privilegien, die auf gesellschaftliche Macht hinauslaufen. Dass Frauen im Zweifelsfall nicht nur die männlich-konnotierten Privilegien, sondern auch das *Annehmen* der feminin-kodierten Leistungen verweigert wird, demonstriert Manne mit dem Begriff *Himpathy*, womit sie das Phänomen von Sympathielenkung weg von weiblichen Opfern (z.

³¹ Vgl. Manne 2017: S. 22.

³² Vgl. Manne 2017: S. 129-30.

B. von Sexualstraftaten) hin zu hyperprivilegierten männlichen Tätern bezeichnet. Als Geberin von weiblich-kodierten Leistungen sei es für sie aus dieser Logik heraus nicht erbracht, Sympathien auf sich zu lenken und im *moral spotlight* eines Narrativs zu stehen.³³ Die Misogynie, so Manne, unterwirft Frauen somit einer *Tyrannie der Verletzbarkeit*

by pointing to any and every (supposedly) more vulnerable (supposed) person or creature in her vicinity to whom she might (again supposedly) do better, and requiring her to care for them, or else risk being judged callous, even monstrous. Meanwhile, her male counterpart may proceed to pursue his own “personal projects”, as the English moral philosopher Bernard Williams called them (1981), with relative impunity. She is, in view of this, subject to undue moral burdens.³⁴

Das Modell prognostiziert und erklärt somit auch, dass und weshalb dominante Frauen in der Gesellschaft besser toleriert werden, wenn sie im Interesse patriarchaler Werte handeln, so etwa in Mannes Beispiel konservative Politikerinnen, die ein klassisches, heteronormatives Familienbild vertreten.³⁵ Das bedeutet, dass „women who are fully paid-up members in the club of femininity are no less prone to enforce such norms, at least in certain contexts.“³⁶

Eine weitere einleuchtende Beobachtung macht Manne in diesem Zusammenhang mit Bezug auf das oben zitierte gängige Verständnis von Frauen als – im Vergleich zu Männern – „minderwertigen“ Wesen. Das Problem sei nicht, dass Frauen entmenschlicht, dass ihnen keine Humanität zugestanden werde, sondern dass „weibliche“ Humanität eben in subalterner Weise auf die Erfüllung „männlicher“ Bedürfnisse geeicht sein müsse – und sanktioniert werde, wenn dies nicht oder nicht in ausreichendem Mass der Fall ist. Das zeigt laut Manne etwa die Argumentation Elliot Rodgers zur „Rechtfertigung“ seiner Blutat. Manne argumentiert:

Women embroiled in the giver/taker dynamic [...] are human *givers* as well as human beings. Her humanity may hence be held to be owed to other human beings, and her value contingent on her giving moral goods to them: life, love, pleasure, nurture, sustenance, and comfort, being some such. This helps to explain why she is often understood perfectly well to have a mind of her own, yet punished in brutal and inhumane ways when that mind appears to be oriented to the wrong things, in the wrong ways, to the wrong people – including herself and other women.³⁷

Bei einem Verständnis von Misogynie als politisches Phänomen wird die entmenschlichende These in Mannes Logik allerdings ohnehin überflüssig. Denn die psychologische Seite lässt sich hierbei als Ergebnis der internalisierten patriarchalen Ideologie mit den dazugehörigen

³³ Vgl. Manne 2017: S. 220.

³⁴ Manne 2017: S. 28.

³⁵ Vgl. Manne 2017: S. 115.

³⁶ Manne 2017: S. 146-7.

³⁷ Manne 2017: S. 22-3.

moralisch-sozialen Merkmalen verstehen.³⁸ Elliot Rodgers Wut, die aus der Verweigerung der Frauen resultierte, ihm das zu geben, was sie ihm aus seiner Sicht ‚schuldeten‘ legitimierte in seiner Sicht seine Tat. Dabei kann eine solche aus der Verweigerung feminin konnotierter Güter erwachsende Bestrafung auch weniger gewaltsame Formen annehmen:

Girls and women may be down-ranked or deprived relative to more or less anything that people typically value – material goods, social status, moral reputation, and intellectual credentials, among other realms of human achievement, esteem, pride, and so on. This may happen in numerous ways: condescending, mansplaining, moralizing, blaming, punishing, silencing, lampooning, satirizing, sexualizing, belittling, caricaturizing, exploiting, erasing, and evincing pointed indifference.³⁹

An dieser Stelle sei noch ein letzter, aber nicht weniger zentraler Aspekt von Mannes Misogynie-Analyse eingeführt: Soziale Klasse; soziopolitischer Hintergrund, Hautfarbe, sexuelle Orientierung oder Geschlechtsidentität sind Faktoren, die bestimmte Frauen verletzlicher für verschiedene Formen von Gewalt machen und zusätzlichen Sympathieverlust erzeugen, sobald sie eine Opferrolle beanspruchen. Als Beispiel für eine solche Kumulation von Diskriminierungsfaktoren, die Kimberlé Crenshaw mit dem eingängigen Begriff der Intersektionalität bezeichnet, nennt Manne den Fall eines weissen US-amerikanischen Polizisten, der gezielt mehrere Sexualstraftaten an schwarzen, vorbestraften Prostituierten ausübt: Dies deshalb, weil er aus Erfahrung relativ sicher sein konnte, dass er erstens nicht angezeigt werden würde und dass es zweitens den Frauen aufgrund ihrer schwachen sozialen Stellung an Glaubwürdigkeit fehle. Es zeigte sich, dass nach seiner Schuldigsprechung die öffentlichen Sympathien weitgehend auf seiner Seite blieben.⁴⁰ Auf solche Verbrechen und ihre Verfolgung richteten sich die öffentliche Aufmerksamkeit und das Interesse weisser Feministinnen nach Manne viel zu selten.

Nach dieser Einführung in Kate Mannes Konzeption von Misogynie lässt sich festhalten, dass sie ein wesentliches Umdenken gegenüber der gängigen, auch in den *Gender Studies* verinnerlichten Definition, darstellt. Indem Manne die Funktionsweise konkreter Mechanismen der Viktimisierung in den Vordergrund ihrer Analyse stellt definiert sie Misogynie vor allem als (gesellschafts-)politisches Phänomen, das der Wahrung patriarchaler Normen dient. Diese Normen erzeugen eine Art Ökonomie sozialer und moralischer Güter, in der Frauen als *Geberinnen* feminin-konnotierter *Leistungen* emotionaler und sozialer Art figurieren, während Männer in der Position der *Nehmer*

³⁸ Vgl. Manne 2017: S. 157. Für die vollständige Argumentation Mannes, warum die ‚Humanitätsthese‘ irreführend ist, siehe Mannes Kapitel *Humanizing Hatred*: S. 133-176.

³⁹ Manne 2017: S. 30.

⁴⁰ Vgl. Manne 2017: S. 209f.

maskulin-konnotierter Privilegien in Form von Macht und Geld und anderem mehr zu stehen kommen. In ihrer Analyse belegt sie, dass die meisten Fälle von Misogynie aus Verletzungen dieser Kategorien, beziehungsweise der an sie geknüpften Rollenerwartungen hervorgehen. Hierbei geht es um Frauen, die entweder eine von ihnen *moralisch* erwartete Leistung (meist gegenüber einem Mann) nicht erbringen, oder aber Zugang zu maskulin-konnotierten Privilegien verlangen. Diese Analyse ermöglicht es Manne einerseits, den Fokus von leicht pathologisier- und marginalisierbaren Einzeltätern wegzusteuern, anderseits kann sie so die Misogynie als wenig mysteriöses, vielmehr institutionell, kommunikativ, politisch etc. manifestes, also als epistemologisch zugängliches Phänomen betrachten, das eine signifikante Erscheinungsform patriarchaler Ideologie ist. An zentraler Stelle sind dabei die feindlichen Reaktionen, denen Frauen unterschiedlicher sozialer Schichten ausgesetzt sind, sobald sie von diesen Normen abweichen.⁴¹

„Dass in der *Betrogenen* Misogynie und Gynophobie in derselben ideologischen Formation auftreten wie im *Doktor Faustus*“⁴², etwa als „Symbiosen von Misogynie und Antirepublikanismus“⁴³ à la Bachofen, zeigt Elsaghe. Was jedoch in der Forschung bislang fehlt, ist eine umfassende Analyse der verschiedenen Formen, die Misogynie in der fiktionalen Welt des *Doktor Faustus* annimmt – also in der Diegese eines Romans, der immerhin die Motivationen und Perversionen, die zu Deutschlands Untergang führten, darzulegen versucht. Um diese, wie die vorliegende Arbeit argumentiert, umfangreichen, fein abgestuften misogynen Darstellungsstrategien erkenntlich zu machen, bietet die Methode Kate Manne als erste systematische, in monographischer Dimension geäusserte Analyse der analytischen Philosophie, eine exzellente Grundlage. Um den Fokus auf den aufgeführten neuen Erkenntnissen über die Erscheinungsformen der Misogynie zu behalten, und deren Nutzbarkeit für literarische Texte zu untersuchen, sei in dieser Arbeit darauf verzichtet, weitere feministische Werke als methodische Grundlage zu verwenden.

3. Frauen sind nicht gleich Frauen: Zum Neuverständnis der Misogynie im *Doktor Faustus* (1947)

Mit bemerkenswerter Leichtigkeit und Deutlichkeit rufe ich mir noch heute das Bild eines hageren gallischen Weibes zurück, auf einer Anhöhe stehend, die unsere Batterie umfuhr, und an deren Fuß die Reste eines zerschossenen Dorfes qualmten. ‚Ich bin die Letzte!‘ rief

⁴¹ Vgl. Manne 2017: S. 21-2.

⁴² Elsaghe 2010: S. 306.

⁴³ Ebd. 2010: S. 315.

sie mit tragischer Gebärde, wie sie einer deutschen Frau nicht gegeben gewesen wäre, uns zu. „Je suis la dernière!“ Und mit gehobenen Fäusten den Fluch über unsere Köpfe hinaus schleudernd, wiederholte sie dreimal: „Méchants! Méchants! Méchants!“ Wir sahen woanders hin; wir mußten siegen, und dies war das harte Handwerk des Sieges. Daß ich mich elend fühlte auf meinem Braunen, von bösem Husten und Gliederreissen geplagt infolge nassen Nächtigens unter Zeltbahn, gereichte mir zu einer gewissen Beruhigung.⁴⁴

So berichtet der Erzähler Zeitblom über seine Zeit als Soldat im Ersten Weltkrieg. Wie Elsaghe einräumt, wird hier „der ‚Erbfeind‘ synekdochal oder fast schon allegorisch in Gestalt ‚eines [...] Weibes‘ repräsentiert“, wobei das nicht mehr wie etwa noch in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* „auf eine ‚Kastration‘ oder Verharmlosung ‚des‘ Feinds hinauswill. Ganz im Gegenteil nimmt das ‚gallische[] Weib[]‘ hier ‚mit erhobenen Fäusten‘ seinerseits unheimliche und bedrohliche Züge an, wie sie für gewisse Frauenfiguren gerade auch des Spätwerks charakteristisch sind.“⁴⁵

Dieser Analyse ist zuzustimmen. Die Stelle des Romans demonstriert aber gerade auch, wie grotesk – und somit der Kritik ausgesetzt⁴⁶ – eine literarisch dargestellte Umkehrung der Geschlechterhierarchien sein kann und unterstreicht deshalb nochmals die scheinbare Undurchschaubarkeit und Subtilität der die im Folgenden noch zu zeigenden Misogynie. Denn die Beschreibung der Begegnung einer Truppe von Soldaten mit *einer* ‚bedrohlichen‘, unbewaffneten „hageren“ Frau, zeugt zugleich von einer augenscheinlichen *Umkehrung* jeglicher *Realitäten* des Kriegs und seiner *Machtverhältnisse*, der Realitäten eines Kriegs, in dem Tausende von (französischen) Zivilistinnen von (deutschen) Soldaten vergewaltigt und ermordet wurden. Wohl aus diesem Grund sind diese Zeilen als die einzige Stelle des Romans zu lesen, wo tatsächlich von einer Umkehrung der Geschlechterhierarchie die Rede sein kann. Wie die folgenden Kapitel anhand aller zentralen Frauenfiguren des Romans demonstrieren, wird im *Doktor Faustus* grundsätzlich eine andere Dynamik wirksam.

3.1 Weibliche Normverletzungen

Die folgenden Unterkapitel befassen sich zunächst mit denjenigen Frauenfiguren des Romans, die gemäss der These der vorliegenden Arbeit, die von ihnen moralisch erwarteten

⁴⁴ Mann 1947/2007: S. 451.

⁴⁵ Elsaghe 2010: S. 44-5.

⁴⁶ Mann vertrat vehement die Auffassung, er als Schriftsteller sei unpolitisch. Wie noch am Text gezeigt und diskutiert werden soll, besteht Manns Vorgehen darin, dem Gesagten immer wieder eine harmlose Bedeutsamkeit zu geben.

feminin-konnotierten Leistungen nicht erfüllen oder maskulin-konnotiertes Verhalten an den Tag legen. Für diese Normverletzungen erliegen sie diversen misogynen Sanktionen.

3.1.1 Clarissa Rodde: „die männliche Lüsternheit ermutigend“

Zur Rekapitulation: Die erfolglose Schauspielerin Clarissa Rodde, die neben der Prostituierten ‚Esmeralda‘, der „Zeichnerin“⁴⁷ Marie Godeau und der „Romandichterin“⁴⁸ Jeanette Scheurl zu den wenigen berufstätigen Frauenfiguren des Romans zählt, wird von einem ehemaligen namenlosen Liebhaber sexuell genötigt. Er droht ihr, sie mit der Information zu kompromittieren, dass er sie entjungfert hat, und macht sie sich so gefügig. Diese Nötigung führt dazu, dass der ihr „erlösende menschliche und bürgerliche Aussichten eröffne[nde]“⁴⁹ aus Straßburg stammende Henri die Absichten einer Verlobung und somit ihrer ‚Rettung‘ zurücknimmt, worauf sie sich in Pfeiffering bei ihrer Mutter mit Gift das Leben nimmt.

Was die Forschung bisher an dieser Nebenhandlung des Romans interessiert hat, sind – neben den biographischen Anspielungen auf Thomas Manns jüngere Schwester Carla⁵⁰ – vor allem zwei Aspekte: das Faust-Motiv des „mephistophelischen Verführer[s]“⁵¹ sowie die deutsch-französischen Beziehungen⁵², die durch die Figur des willensschwachen elsässischen ‚Familiensöhnchens‘ Henri thematisiert werden. Was an diesen Schwerpunktsetzungen auffällt, ist einerseits die völlige Abwesenheit der ‚weiblichen‘ Perspektive, andererseits und damit zusammenhängend die weitgehende Ausblendung der ‚männlichen‘ Schuld am Tod Clarissas; so wird diese Schuld gleichsam zu einem Intertextualitätsphänomen recodiert, auf das *Mythische*, *Typische* bzw. auf das *Nationale* verschoben, kurzum, die der Clarissa-Handlung inhärente geschlechtsspezifische Gewaltförmigkeit rückt in den Hintergrund. Oder nochmals anders ausgedrückt: Bestimmte den Text grundierende fragwürdige Suggestionen werden bis in die neueste Forschung einfach übernommen oder jedenfalls nicht hinterfragt: So ist es im Roman beispielsweise

⁴⁷ Mann 1947/2007: S. 608.

⁴⁸ Ebd. 1947/2007: S. 294.

⁴⁹ Ebd. 1947/2007: S. 552.

⁵⁰ Thomas Manns Schwester Carla folgte einer Schauspielerinnenkarriere und nahm sich nach einer Liebesenttäuschung in der Wohnung ihrer Mutter mit Gift das Leben. Vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk. Frankfurt am Main 1999: S. 69; Friedrich Wambsganz: Thomas Manns Doktor Faustus. Das fehlgeleitete deutsche Genie 2002: S. 86.

⁵¹ Wambsganz 2002: S. 87; Eckart Goebel: Esmeralda: Deutsch-französische Verhältnisse in Thomas Manns „Doktor Faustus“ 2015: S. 197f.

⁵² Vgl. Goebel 2015: 197f.; Wambsganz 2002: S. 87.

kein spezifisches männliches Subjekt, sondern eine anonyme „Karikatur des Teufels“⁵³, die die „Spröde“ „im Weinrausch“⁵⁴ entjungfert, und es ist nicht das männliche Individuum Henri, sondern ‚der Franzose‘ schlechthin beziehungsweise ein „Vertreter einer moralisch zurückgebliebenen Klasse“⁵⁵, der den bürgerlichen Retter verkörpert, sich dann aber als „mattes Familiensöhnchen“⁵⁶ entpuppt. Als ausgesprochen problematisch erweisen sich auch die Versuche, die ‚unangenehmen‘ Stellen des Texts mit Thomas Manns eigener Biografie zu begründen. Das tut etwa Eckart Goebel noch in seiner Publikation aus dem Jahr 2015, indem er die höchst widersprüchliche Aussage Zeitbloms, der Selbstmord sei eine „im Grunde nicht zu tadelnde[] Schreckenstat“⁵⁷ kurzerhand als „späte und bewegende Abbitte Thomas Manns an die tote Schwester“⁵⁸ deutet. Derart einseitige und simplizistische biografische Analysen verharmlosen, ja verschweigen die Tatsache, dass Clarissa Rodde *innerhalb der Diegese* zum Opfer misogyner Gewalt wird, die zu ihrem Tod führt. Die Mechanismen dieser Gewalt verweisen auf patriarchale Strukturen, auf die Kontroll- und Sanktionierungsfunktion des sozialen Phänomens der Misogynie – und nicht einfach auf eine Anekdote aus dem Leben des empirischen Autors.

Tatsächlich reichen die Spuren der obigen Aussage Zeitbloms bis zur Einführung der Figur Clarissas zurück: Dass Clarissa Rodde sich mit dem Gift das Leben nehmen wird, das sie in der Höhlung eines totenkopfförmigen bronzenen Briefbeschwerers aufbewahrt, wird den Leserinnen und Lesern direkt bei ihrem ersten Auftritt im Roman verraten.⁵⁹ Das vorgreifende, geradezu brechtianische, also die Spannung und Tragik eindämmende Erzählen begründet der Erzähler Zeitblom in Aussagen wie der Folgenden:

Dies ist kein Roman, bei dessen Komposition der Autor die Herzen seiner Personen dem Leser indirekt, durch szenische Darstellung erschließt. Als biographischer Erzähler steht es mir durchaus zu, die Dinge unmittelbar bei Namen zu nennen und einfach seelische Tatsachen zu konstatieren, welche auf die von mir darzustellende Lebenshandlung von Einfluß gewesen sind.⁶⁰

Bedenkt man jedoch, dass Zeitblom nicht etwa mit derselben *Unmittelbarkeit* das Schicksal von Ines Institutris und Rudi Schwerdtfeger verdeutlicht, dass er nicht nur bei der Einführung dieser Figuren, sondern bis zum Mord an Schwerdtfeger mit schlichten Andeutungen von

⁵³ Goebel 2015: S. 200.

⁵⁴ Mann 1947/2007: S. 552.

⁵⁵ Goebel 2015: S. 205.

⁵⁶ Mann 1947/2007: S. 557.

⁵⁷ Ebd. 1947/2007: S. 550.

⁵⁸ Goebel 2015: 205.

⁵⁹ Mann 1947/2007: S. 287.

⁶⁰ Ebd. 1947/2007: S. 430.

„einer tragischen Tat“⁶¹ spricht, und die Leserinnen bzw. Leser erst über dreihundertfünfzig Seiten später, gegen Ende des Romans, den Schuss in der Straßenbahn quasi ‚miterleben‘ – bedenkt man all das, so ergibt sich doch ein anderes, wohl kalkuiertes Bild der Sympathielenkung, und dies nicht zuletzt zugunsten des Mordopfers Schwerdtfeger, wie an anderer Stelle der Arbeit noch diskutiert werden soll. Denn der Spannungseffekt der raunend angekündigten, aber erst nach langem *foreshadowing* erzählten ‚tragischen Tat‘, – und überhaupt die dem ästhetischen Grundbegriff ‚Tragik‘ inhärente, durch eine unverschuldeten *hamartia* erzeugte Ausweglosigkeit – der Nimbus dieser Inszenierungsstrategien bleibt durch dieses erzählerische Arrangement Schwerdtfeger vorbehalten. Die Schicksale von Ines und Clarissa dagegen sind immer schon mehr oder weniger explizit vorgezeichnet und vorweggenommen und werden somit nachgerade banalisiert, dem Bereich des im Wortsinn Tragischen enthoben. Oder anders gesagt: Dass der ‚nicht zu tadelnde‘ Selbstmord von Clarissa nicht als tragische Überraschung, sondern vielmehr als ‚eine seelische Tatsache‘ präsentiert wird, lädt die Leserinnen und Leser psychologisch dazu ein, ihr Handeln gesamthaft unter der Prämisse dieses *Outcomes* zu beurteilen. Der totenkopfförmige bronzene Briefbeschwerer mit dem Gift sowie Clarissas sonstige ‚Neigung zum Skurril-Makabren‘ fungieren in gewisser Weise als Symbole ihrer Demütigung: das, was einst ‚die ihr huldigende Herrenwelt [belustigte]‘⁶², stellt nach der sexuellen Nötigung einen Ausweg in Form des konkreten Selbstmords dar.

Was das Schicksal Clarissas nach Zeitbloms Einschätzung verursacht, sei der Mangel an Talent: „es fehle ihr an der primitiven Grundlage alles dramatischen Künstlertums“⁶³. Dieser Mangel führe dazu, dass sie kompensatorisch ‚Bühne und Leben nicht wohl auseinander‘ zu halten weiß:

Der leiblich-persönliche Charakter dieser Kunst verführte sie zu einer Aufmachung ihrer zivilen Person mit Gesichtskosmetik, gepolsterten Frisuren und über-dekorativen Hüten, – einer völlig unnötigen und mißverständlichen Selbstinszenierung, die auf den freundschaftlich Empfindenden peinlich, auf den Bürger herausfordernd und auf die männliche Lüsternheit ermutigend wirkte, – ganz irrtümlich und gegen jede Absicht; denn Clarissa war das spöttisch-abweisendste, kühteste, keuscheste, nobelste Geschöpf, – mochte auch dieser Harnisch ironischen Hochmuts ein Schutzgebilde sein gegen Begehrungen ihrer Weiblichkeit, die sie nun doch wieder zur rechten Schwester Inessens Institoris, der Geliebten – oder *ci devant*-Geliebten Rudi Schwerdtfegers machten.⁶⁴

⁶¹ Ebd. 1947/2007: S. 287.

⁶² Ebd. 1947/2007: S. 287.

⁶³ Ebd. 1947/2007: S. 415.

⁶⁴ Ebd. 1947/2007: S. 551.

Was Goebel hier irritierenderweise schlicht eine „scharfsinnige Beobachtung im *Lebensabriß* [1930] und im Roman“⁶⁵ nennt, ist in Wirklichkeit ein klassischer Fall von *victim blaming*: eine Täter-Opfer-Umkehr, welche die Schuld an einem Missstand oder Verbrechen bei dessen Opfer selbst lokalisiert, in diesem Fall bei Clarissa aufgrund ihrer „mißverständlichen Selbstinszenierung“, die zu einem scheinbar „natürlichen Verlust der Hemmungen“ bei den Männern führe, also die Übergriffe geradezu „herausforder[e]“ oder „ermutig[e]“. Äusserst fragwürdig ist dabei die „Gewissheit“ Zeitbloms, was Clarissas „Absicht[en]“, was also ihre Keuschheit und ihre „Begehrungen der Weiblichkeit“ betrifft: Das beginnt schon damit, dass diese Gewissheit nur vermeintlich ratifiziert ist durch seinen privilegierten Beobachterstatus als Familienfreund, während er doch Clarissa zwischen dem Beginn ihrer Theaterkarriere und ihrem Tod nicht einmal sieht. Dabei unterstreicht seine abwechselnde Betonung ihrer Sexualität, („ihre Erfolge mehr persönlicher, das heißt: erotischer, als künstlerischer Natur“⁶⁶) und ihrer Jungfräulichkeit eine Vorstellung, dass sie mit den Männern *spiele*, das Theatralische also auch auf diesen Bereich ihres Lebens ausweite, und, so die Suggestion, die unvermeidlichen Konsequenzen solch „sexuell konnotierter Spielerei“ nicht verstehe oder eben fahrlässig in Kauf nehme.

Die Ambivalenz in der Schilderung Clarissas reicht dabei bis auf die grammatische Ebene: Ob die oben zitierten „Begehrungen ihrer Weiblichkeit“ sich auf ihre „übertriebene Libido“ beziehen und somit als *genitivus subiectivus* zu lesen sind, oder aber im Sinne eines *genitivus obiectivus*, das Begehren „der Herrenwelt“ sich auf *ihre* „Weiblichkeit“ richtet, lässt der Text offen. Diese Genitivambivalenz hat die bisherige Forschung jedoch entweder ignoriert, oder sie hat sich schlicht für die erste Lesart entschieden, ohne diese bis zur letzten Konsequenz zu reflektieren. Ein Beispiel dafür bieten folgende Ausführungen Thomas Klugkists:

Was insbesondere Ines und Clarissa miteinander verbindet, sie zu individuellen Variationen eines einzigen Themas macht, ist ihre gemeinsame Opposition gegen die *historisch* wachsenden dionysischen Kräfte, der aussichtslose Versuch, sie in einer apollinischen *Scheinwelt* einzudämmen: mit dem unvermeidlichen Ergebnis, sie erst durch diese Unterdrückung ganz zu entfesseln.⁶⁷

In Klugkists Analyse führen dann die „Begehrungen ihrer Weiblichkeit“ (*genitivus subiectivus*) „mitsamt ihrer resultierenden Todessehnsucht“ dazu, dass „die überaus „gespannte“ Clarissa in einem unbedachten Moment ihre lang bewährte Fähigkeit, sich den

⁶⁵ Goebel 2015: S. 199.

⁶⁶ Mann 1947/2007: S. 504.

⁶⁷ Klugkist 2000: S. 223-4.

Verlockungen ihrer alles andere als künstlerischen, nämlich erotischen Erfolge zu entziehen [verliert].“⁶⁸

Dieser „unbedachte Moment“ soll nun der ungewollte One-Night-Stand mit dem mit einem „pseudo-dämonische[n] Spitzbart“ ausgestatteten namenlosen „Kriminalverteidiger“, sein, den Clarissa selbst für nicht „würdig“ als „Bezwinger ihrer Magdschaft“⁶⁹ erachtet:

[s]einer Routine erlag eines Abends nach dem Spiel, wahrscheinlich *im Weinrausch*, die stachlichte, im Grunde aber unerfahrene und Spröde, – zu ihrem *größten Zorn*, ihrer *stürmischen Selbstverachtung*; denn der Verführer hatte ihre Sinne zwar einen Augenblick hinzunehmen gewußt, aber sie empfand nichts für ihn außer *Haß*, den sein Triumph ihr erregte, und der eine gewisse Verwunderung ihres Herzens einschloß darüber, daß er sie, Clarissa Rodde, zu *Falle* zu bringen verstanden hatte. Durchaus, und mit *Hohn* dazu, *verweigerte sie sich seitdem seiner Begierde*, – in *Ängsten* nur immer, er möchte unter die Leute bringen, daß sie seine Geliebte gewesen, womit, als *Druckmittel*, der Mensch ihr damals schon drohte.⁷⁰

Dass der Geschlechtsakt als eine *Falle* bezeichnet wird, sie unter dem Einfluss von Alkohol handelt und unter *Zorn*, *stürmischer Selbstverachtung* und *Angstzuständen* leidet und dabei noch *Haß* und *Hohn* für „den Liebhaber“ empfindet sowie eine *Erpressung befürchtet*, zeugt unmissverständlich davon, dass sie die Nacht mit ihm als eine Gewalttat empfindet. In diesem Sinne ist die sexuelle Begegnung nachgerade als Bestrafung für Clarissas eigenes Handeln lesbar: Ihre Selbstinszenierung und das kokette Spiel mit den Männern führen in der Logik der Diegese dazu, dass sie ihre eigene Sexualität nicht unter Kontrolle hat (oder aber „zu gut“ unter Kontrolle hat und kokett als Mittel der Verführung einsetzt) und es so mit dem ihr widerwärtigsten Mann „einfach passieren“ kann.

Das alles ignoriert neben Klugkist auch Goebel, wenn er behauptet, Clarissa werde „für die diabolische Verführung anfällig“⁷¹, nachdem ihr „der Durchbruch“ in der Theaterwelt misslinge. Dabei erkennt er „eine spiegelnde Parallele“⁷² zum faustischen Schicksal Adrian Leverkühns, der ebenfalls vor Esmeralda kein Weib „berührt“ hatte, woraufhin sein einmaliges erotisches Erlebnis dann zu einer fatalen Lebenswende führte. Tatsächlich ist es durchaus plausibel, eine homologe Gestaltung der beiden Figurenentwicklungen zu konstatieren. Goebel versäumt es aber, sich kritisch mit den wesentlichen Unterschieden zwischen diesen Konstellationen auseinander zu setzen. Denn

⁶⁸ Ebd. 2000: S. 225.

⁶⁹ Mann 1947/2007: S. 552

⁷⁰ Ebd. 1947/2007: S. 552. Keine Hervorhebung im Original.

⁷¹ Goebel 2015: S. 199.

⁷² Ebd. 2015: S. 201.

Leverkühn hat Sex mit einer Prostituierten und wird dadurch ‚nobilitiert‘, Clarissa hat widerwillig, eigentlich ohne *consent*, einen One-Night-Stand mit einem Mann, vor dem sie sich ekelt und der sie daraufhin erpresst und in den Selbstmord treibt. Als weitaus zutreffendere Parallele liesse sich in diesem Fall der von Kate Manne erwähnte US-amerikanische Polizist nennen, der aufgrund der schwachen Rechtslage und des opferseitig supplierbaren Glaubwürdigkeitsdefizits schwarze Prostituierte vergewaltigte, denn genau so handelt der rechtskundige „Lump“⁷³, der exakt weiß, er muss nur die Gerüchte über die Affäre in die Wege leiten, und Clarissas Ruf ist zerstört, was er dann auch tatsächlich mit einem anonymen Brief an Henris Familie erreicht.

Bemerkenswerterweise wird Clarissa genau an dieser Stelle des Romans nicht nur sexuell *erpresst*, wie es der Text ausdrückt, sie wird sexuell *genötigt*, sogar *vergewaltigt*:

Henris Angehörige, Henri selbst würden von seinem Verhältnis zu ihr erfahren, wenn sie ihm nicht neuerdings zu Willen war. [...] Er machte gar kein Hehl daraus, daß sie, indem sie sich ihm jetzt überließ, nur für den Augenblick, nur fürs Nächste Ruhe gewann, die Reise nach Straßburg, die Verlobung erkaufte. Freigeben würde er sie nie, sie immer wieder, nach seinem Belieben, anhalten, sich ihm für sein Schweigen erkenntlich zu erweisen, das er brechen würde, sobald sie sich der Erkenntlichkeit weigerte.⁷⁴

Während Klugkist die Vergewaltigung durchaus erkennt oder zumindest den Begriff verwendet, scheint er ihn so stark mit metaphysischer Bedeutsamkeit aufzuladen, dass für ihn ‚Trieb‘ und Vergewaltigung eins werden: Clarissa füge sich „um Zeit zu gewinnen, noch einmal dem Erpresser, öffnet ihm die Grenzen ihres Leibes und erträgt noch einmal die Vergewaltigung ihres Körpers, nur um ihn dann [...] desto entschiedener allem Leiden in der Vielheit zu entziehen.“⁷⁵ So gewinnt sie im Tod „endlich Freiheit von aller Entwürdigung durch den Trieb“⁷⁶. Diese Analyse hypostasiert abermals den unpersönlichen, höchstens wieder auf das Opfer Clarissa bezogenen, ‚Trieb‘, die *dionysischen Kräfte* und deren ‚Entfesselung‘ – gerade auch beim eigentlichen Opfer – zu den Schuldigen für den Selbstmord. Dabei trifft hier (genauso wie im Fall der Senatorin, wie noch zu zeigen sein wird) zu, dass Clarissa weder Gerechtigkeit noch Rache plant, sie versucht nicht ‚die Augen der Welt zu zerstören‘, wie Manne Erik Eriksons These über die Scham zitiert.⁷⁷ Stattdessen richtet sich die destruktive Kraft der misogynen Beschämung gemäß Mannes Definition gegen sich selbst:

⁷³ Mann 1947/2007: S. 554.

⁷⁴ Ebd. 1947/2007: S. 554-5.

⁷⁵ Klugkist 2000: S. 226.

⁷⁶ Ebd. 2000: S. 226.

⁷⁷ Manne 2017: S. 120f.

For, the shame felt by the victims of misogyny (among other forms of oppression) seems to me to differ in precisely this dimension from that of at least the most entitled perpetrators. The former is the ordinary shame of those who weren't counting on *not* being made to feel it (or at least, not via this form of humiliation). And it will tend to manifest itself in a disposition to try to hide or flee from exposure, rather than wanting to "destroy the eyes" of others. It is the latter, entitled sense of shame that results in such proclivities for destruction. And it will often be provoked by the prospect or advent of social humiliation.⁷⁸

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse scheint es fragwürdig Clarissa Rodde eine „dominante“ Frauenfigur zu nennen oder sie in ein entsprechendes Paradigma einzuordnen. Tatsächlich ist im Roman eine andere Dynamik wirksam: Sie passt sich der moralisch erwarteten Rolle einer Geberin feminin-konnotierter Leistungen nicht an und zeigt eine gewisse Stärke in ihrem offenen Trotz gegen diese, wodurch ihr Handeln in einen männlich-konnotierten Verhaltensbereich übergeht. Die daraufhin wirksam werdenden subtilen Bestrafungsmechanismen reichen über die bereits genannten hinaus und zeigen sich etwa darin, dass die an Schwerdtfeger gesprochenen „Imperative[] und Dressurinterjektionen“⁷⁹ „Rudolf, hopp!“ „Na hopp!“⁸⁰ in „der frechen Grausamkeit dieses und jenes Spielleiters“ als „Tempo, Tempo!“⁸¹ widerhallen oder in ihrer Infantilisierung, wenn die Kritik des Mentors bei ihr zu einer „Tränenkrise“ und „Verzweiflungsausbrüche[n]“ führt. In dieser Nebenhandlung mit Zeitblom, dem namenlosen Verführer und Henri müsste vielmehr von dominanten Männerfiguren die Rede sein, die verschiedene Formen misogyner Gewalt ausüben.

3.1.2 Ines Institoris' „Affenliebe“: Eine *verteufelte* Figur

Für die von Elsaghe beobachtete Vertauschung der Geschlechterrollen im *Doktor Faustus* gibt die Figur von Ines Institoris (ehem. Rodde) ein zentrales Beispiel ab. Oder genauer: Sie ist ein Beispiel dafür, wie eine Frau „[d]ie Position eines Mannes usurpiert“⁸². In einem ihrer Gedichte nämlich versetzt „sie ihr ‚lyrisches Ich‘ ganz explizit an die Stelle eines ‚Manns‘“ und „[phantasiert] in einer ziemlich durchsichtigen Schachtsymbolik [...] diesen Mann als Penetrator der (grammatisch) weiblichen Seele“.⁸³ Auch „verhält sich [Ines] ganz genau wie die Isolde der Oper beziehungsweise des höfischen Romans“, die in einer der Abendgesellschaften auszugsweise von der Sopranistin Tanja Orlanda vorgeführt wird, denn

⁷⁸ Ebd. 2017: S. 121.

⁷⁹ Elsaghe 2010: S. 41.

⁸⁰ Mann 1947/2007: S. 423.

⁸¹ Ebd. 1947/2007: S. 503.

⁸² Elsaghe 2010: S. 32.

⁸³ Ebd. 2010: S. 32.

sie „wendet sich ja ihrerseits, kaum daß sie mit Institoris zum „Pärchen“ bestimmt ist, „sofort einem anderen“ zu.“⁸⁴ Als weitere Beweise für ihre ‚weibliche‘ Dominanz nennt Elsaghe die „wiederholte[n] Epithet[a]“ bezüglich der Körpergrösse des Ehemanns Helmut Institoris sowie die Tatsache, dass Ines aufgrund der „von niemande[m] hoch veranschlagten Liebkosungen ihres Gatten“⁸⁵ ihre Kinder „abgewandten Gesichtes von ihm empf[ängt]“⁸⁶ und ihrem Liebhaber Schwerdtfeger letztlich mit einer „[p]halli[schen] Faustfeuerwaffe“⁸⁷ „[s]exualsymbolisch[] [d]eutbar[] [...] beinahe buchstäblich ‚ins Auge‘“⁸⁸ schießt. Diese Analyse vernachlässt jedoch zentrale Aspekte der Figur: Gerade, *weil* Ines mit ihrer sexuellen Unkonventionalität eine männliche Position usurpiert, nach Kate Manne gesprochen also in einen männlichen Verhaltensbereich eindringt und es dabei oder deswegen versäumt, feminin-konnotierte Leistungen zu erbringen, vor allem eine gute Mutter für ihre Kinder zu sein, gerade *deshalb* also gehört es auch zur Logik der Diegese, dass sie in misogyner Weise ‚bestraft‘ wird.

Dass dabei der von Elsaghe postulierte Tausch der Geschlechterrollen ohne die geschichtsphilosophische Vorlage Bachofens nicht unproblematisch ist, demonstriert die von Elsaghe ebenfalls als Indiz ‚weiblicher‘ Dominanz zitierte Selbstaussage Schwerdtfegers, in der er „sich“ und „seinen „Körper““ bewußt als „Opfer“⁸⁹ der verkehrten Geschlechterrollen wahrnimmt und dies Adrian Leverkühn gegenüber äussert:

Es habe sein Mißliches, ja Degradierendes, wenn die Leidenschaft, eine geradezu verzweifelte Leidenschaft, auf Seiten der Frau sei, während der Mann nur Kavalierspflichten erfülle. Es verkehre irgendwie das *Besitzverhältnis* und führe zu einem unerfreulichen Übergewicht der Frau in der Liebe, so, daß er sagen müsse, Ines gehe mit seiner Person, seinem Körper um, wie eigentlich und *richtigerweise* der Mann umgehe mit dem einer Frau.⁹⁰

Diese Zeilen bringen in gewisser Weise die gesamte Problematik der (misogynen) Geschlechterverhältnisse des Romans zum Ausdruck. Zwar wird hier eine Verkehrung der Geschlechterrollen beklagt, wie Elsaghe konstatiert, aber behauptet wird zugleich auch ganz eindeutig der Gedanke eines ‚korrekten‘ *Besitzverhältnisses*: Die Frau als Besitz des Mannes, als Objekt des Begehrens, als passive ‚Quelle‘ von Liebe und Sex – ohne dabei eigene Bedürfnisse auszudrücken zu dürfen, wie es Ines tut. Ähnlich wie der *incel*-

⁸⁴ Ebd. 2010: S. 37-8.

⁸⁵ Mann 1947/2007: S. 482.

⁸⁶ Ebd. 1947/2007: S. 480; Vgl. Elsaghe 2014: S. 41.

⁸⁷ Elsaghe 2010: S. 298-9.

⁸⁸ Ebd. 2010: S. 298.

⁸⁹ Ebd. 2010: S. 31.

⁹⁰ Mann 1947/2007: S. 509. Keine Hervorhebung im Original.

Amokläufer Elliot Rodger äussert Schwerdtfeger hier sein ‚Recht‘, als Mann bestimmte Leistungen von einer Frau entgegenzunehmen, ihren Körper als seinen Besitz zu verstehen und dabei das ‚richtige‘ Mass an ‚Leidenschaft‘ zu determinieren. Die bisherige Forschung verkennt diese misogynen Dynamik in den vertauschten Geschlechterrollen und nimmt Schwerdtfeger, der im Unterschied zu Ines die narrative Deutungshoheit über das Verhältnis hat, unkritisch beim Wort.

Unbeachtet bleiben von der Forschung aus dieser Verkennung folgend denn auch die misogynen Bestrafungsmechanismen, die Ines erleidet, wie etwa, ihrer Mutter gleich, der rapide Verfall ihrer Schönheit:

Sie war es, die, indem sie zugleich die exemplarische Hausfrau und Mutter abgab, das Verhältnis dirigierte, manipulierte und verschleierte, ein tägliches Kunststück und ein Doppel Leben, das natürlich an ihren Nerven zehrte und zu ihrer höchsten Angst die prekäre Lieblichkeit ihrer Erscheinung bedrohte, – zum Beispiel, indem es die beiden Falten an der Nasenwurzel, zwischen ihren blonden Brauen, auf eine gewisse maniakalische Weise vertiefte.⁹¹

Die tiefen „maniakalischen“ Falten zwischen ihren Brauen erinnern im Kontext eines Faustromans unmittelbar an ein verzerrtes Teufelsgesicht, und das nicht zufällig. Auch sonst trägt die Figur von Ines Institoris (wie der namenlose Vergewaltiger ihrer Schwester) Züge des Teufels, gerade in Bezug auf ihre Mutterschaft. So schreibt Zeitblom: „Auch verübelte ich der Ines die rücksichtslose Gleichgültigkeit gegen ihre Kinder, die sie mit der Hingabe an diesen Unfug [Morphium] bewies, und die denn auch alle *Affenliebe* zu den weißen Luxusgeschöpfen als Lüge enthüllte.“⁹² Dass nach Hartmut Böhme in der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) „der Affe von allen Tiergestalten am häufigsten vorkommt – als dämonisches Tier, als Figur des Teufels und als redensartliche Wendung“⁹³ und dass die Redensart „to have a monkey on one’s back“ auch „drogenabhängig sein“, abhängig vom „Bösen“⁹⁴ bedeutet, hat die Forschung dennoch nicht dazu veranlasst, den Bogen zur *Affenliebe* der ihrerseits drogensüchtigen Ines zu schlagen. Dabei fungiert gerade die Figur des Affen in der Tradition als „hemmungslos Fressende[r] und Völlende[r]“⁹⁵, mit Hang zur „obszönen Sexualität“⁹⁶, und

so kann es im Faust-Buch nicht ausbleiben, daß der Teufel dem Faust, als zeitgemäße Form des hexenhaften „succubus“ und als frühe Form von Cybersex, eine Endlos-Reihe von

⁹¹ Ebd. 1947/2007: S. 481.

⁹² Ebd. 1947/2007: S. 561.

⁹³ Hartmut Böhme: Der Affe und die Magie in der „Historia von D. Johann Fausten“. In: (Hrsg. Werner Höcke) Thomas Mann Doktor Faustus 1947-1997. 2004, S. 109-144, hier S. 109.

⁹⁴ Ebd. 2004: S. 112.

⁹⁵ Ebd. 2004: S. 119.

⁹⁶ Ebd. 2004: S. 120.

Liebhaberinnen „alle Tag und Nacht“ unterschiebt, die ihn im Bann des Affen, d.h. in einer Art Zwangs-Promiskuität halten[...].⁹⁷

So gesehen stünde denn auch Schwerdtfeger „im Bann des Affen“ (und jenseits aller Eigenverantwortung), wenn er Adrian Leverkühn gegenüber zum Ausdruck bringt, „er habe gerade genug an ihr [Ines], übrigens auch genug von ihr und ihrer Umklammerung“⁹⁸ und dennoch nicht von ihr ‚loskommt‘, bis ihn Leverkühn in seinem Namen zu Marie Godeau sendet und Schwerdtfeger so endlich die Partnerin wechseln kann.

Auch sonst wimmelt es im Text bei genauem Hinsehen von Verweisen auf eine *Verteufelung* von Ines Institoris, so etwa die Parallelen zum mit dem Teufel in noch viel engerer Verbindung stehenden Romanfigur, Adrian Leverkühn. Nicht nur weiss der sich sonst für gesellschaftliches Leben wenig interessierende Leverkühn einerseits unerklärlicherweise bereits von Beginn der Affäre an, dass die Reaktion von Ines am Ende dieser Beziehung bedrohlich ausfallen wird, Leverkühn und Ines teilen zudem die teuflische *Kälte* ihres Lächelns Zeitblom gegenüber:

Es war bei dieser Gelegenheit, daß ich einem Blick seiner Augen begegnete, den ich früher nicht an ihm gekannt hatte [...]. Dieser Blick, der ihm nun eigentlich blieb, wenn man ihn auch nicht oft, nur von Zeit zu Zeit und manchmal ohne jeden besonderen Anlaß zu erfahren hatte, war in der Tat etwas Neues: stumm, verschleiert, distanzierend bis zum Beleidigenden, dabei sinnend und von kalter Traurigkeit, endete er mit einem nicht unfreundlichen, aber doch spöttischen Lächeln des verschlossenen Mundes und jenem Sich-anwenden, das nun wieder zu den altvertrauten Begegnungen gehörte.⁹⁹

So Zeitblom über Leverkühns verändertes Wesen nach dem Bordellbesuch. An anderer Stelle berichtet er von Ines: „eine gewisse boshafte Genugtuung [...] etwas wie Schadenfreude, die sich in einem gelegentlichen enigmatischen Lächeln verriet“¹⁰⁰, „einem Lächeln das mich an in seiner vertrackten und spitzbübischen Bosheit an das frühere erinnerte“¹⁰¹. Das kalte Lächeln kann dabei als etwas wie eine Vorstufe des „satanisch-höhnische[n] Gelächters“¹⁰² verstanden werden: „[G]erade im höllischen Gelächter [werden] das Wesen der Hölle und die Logik des Bösen sichtbar und beschreibbar [...], obwohl sich die Hölle dem sprachlichen Ausdruck entzieht.“¹⁰³ Nach Röcke „verweist [das satanische Gelächter] auf einen Abbruch jeglicher Form von Vergesellschaftung, auf Kälte

⁹⁷ Ebd. 2004: S. 121.

⁹⁸ Mann 1947/2007: S. 509.

⁹⁹ Ebd. 1947/2007: S. 237.

¹⁰⁰ Ebd. 1947/2007: S. 487.

¹⁰¹ Ebd. 1947/2007: S. 561.

¹⁰² Werner Röcke: Teufelsgelächter. Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der „Historia von D. Johann Fausten“ (1587) und in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: Werner Röcke (Hrsg.): Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997, 2004. S. 187-206, hier S. 191.

¹⁰³ Ebd. 2004: S. 187.

und Isolation, Zynismus und Negation jeder menschlichen Zuwendung.“¹⁰⁴ Genau diese Isolation und Marginalisierung trifft neben Leverkühn auch Ines, was sich etwa in dem oben zitierten Verhalten festmachen lässt. Dass dazu der Name ihres Mannes, *Institoris*, ausgerechnet auf den Inquisitor und Autor des *Hexenhammers*¹⁰⁵ Henricus *Institoris* zurückzuführen ist, lässt keine Zweifel mehr zu, wie die Figur Ines zu verstehen ist: Als eine Hexe und Succubus. Dabei entpuppen sich denn auch die Vorträge des Gelehrten Schleppfuß aus der Jugend Leverkühns und Zeitbloms als blosse Mittel zum Zweck:

Es galt aber der Begehrlichkeit des Fleisches im allgemeinen, die mit dem Weibe in eins zu setzen war, so daß auch die Fleischlichkeit des Mannes aufs Konto des Weibes kam. Daher das Wort: „Ich fand das Weib bitterer als den Tod, und selbst ein gutes Weib ist unterlegen der Begehrlichkeit des Fleisches.“ Man hätte fragen können: Der gute Mann etwa nicht? Und der heilige Mann etwa nicht ganz besonders? Ja, aber das war das Werk des Weibes, als welche die Repräsentantin sämtlicher Fleischlichkeit auf Erden war. 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 schlimm vertrautem Fuße zu stehen, des Umgangs mit ihnen, der Hexerei, nicht ganz besonders verdächtig sein sollen?¹⁰⁶

Was hier noch mit augenscheinlicher Skepsis und einer gewissen komisierenden Distanz dargelegt wird, tritt in der Figur der übersexualisierten, lüsternen, mit Teufelsmerkmalen ausgestatteten Ines ganz konkret zum Vorschein: „Das Weib ist unterlegen der Begehrlichkeit ihres Fleisches.“ Tatsächlich tritt in Schleppfuß’ Vorlesungen denn auch ein einschlägiges Beispiel eines „Jüngling[s] jener Epoche“ auf: „[G]anz ohne eigenes Verschulden, durch weibliche Hexerei hatte sie ihn getroffen, und schlechthin tragisch war das Mittel gewesen, durch das er ihrer wieder ledig geworden war“.¹⁰⁷ Die in einer ausserehelichen Affäre ihre Sexualität auslebende Ines wird hier also auf perfide Weise *verteufelt*, indem sie in der Diegese in eine äusserst frauenfeindliche Tradition von Hexen und Succubi eingebunden wird. Dabei erhält sie nicht wie Leverkühn, der *mit dem Teufel paktiert* haben soll (indem er mit einer Prostituierten schläf!), „nobilitierende benefits“ oder einen christushaften Habitus¹⁰⁸, sie „entwürdigt[]“¹⁰⁹ sich schlicht als Junkie-Mutter.

Dass schliesslich die Sexualität im Allgemeinen und die bürgerliche Ehe in diesem Roman, wie auch in anderen Werken Manns, eine schwierige Zeit durchmachen, ist nicht zu

¹⁰⁴ Ebd. 2004: S. 191.

¹⁰⁵ Vgl. Wimmer 1947/2007: S. 621.

¹⁰⁶ Mann 1947/2007: S. 156.

¹⁰⁷ Ebd. 1947/2007: S. 157.

¹⁰⁸ Vgl. Mann 1947/2007: S. 699-700: „Die Verfremdung, die diese partielle Bedeckung der Züge bewirkte, nahm man in den Kauf, weil der Bart es war, der, wohl zusammen mit einer wachsenden Neigung, den Kopf zur Schulter geneigt zu tragen, dem Antlitz etwas Vergeistigt-Leidendes, ja Christushaf tes verlieh.“

¹⁰⁹ Mann 1947/2007: S. 561.

bestreiten. Oft greifen diesbezügliche Analysen in der Forschung jedoch zu kurz. Hannelore Mundt etwa untersucht weibliche Identitäten in der Gesamtproduktion Manns (lässt dabei jedoch unergründlicherweise *Doktor Faustus* aus) und argumentiert, dass „Mann’s early works attest to a remarkable sensitivity to women’s oppression in patriarchal society“¹¹⁰. *Buddenbrooks* (1901) etwa

begs the question why critical, intelligent women like Tony do not leave their repressive surroundings. The novel suggests that Tony in particular and bourgeois women in general who are afraid to lose their social position and identity are extremely limited in forging their own destinies. Barred from higher education and any active participation in the bourgeois mercantile world of the mid nineteenth century, wives and daughters were induced to center their lives around domestic and family issues. *Buddenbrooks* expresses sympathy for women like Tony.¹¹¹

Die „Sensibilität für Unterdrückung“ sowie die Tatsache, dass Mann durch Frauenfiguren seine eigene Sexualität behandelt und camouflagiert habe, sieht Mundt als Gegenkräfte der beziehungsweise als eine Art Sühne für die frauenfeindlichen Stellen im Gesamtwerk, die allerdings von der bisherigen Forschung nicht systematisch analysiert wurden. Diese Erkenntnis Mundts zitiert auch Herbert Lehnert und fährt fort: „a call [for sexual freedom] can be heard in all of Mann’s work.“¹¹²

Ob die Sympathie für Tony jedoch tatsächlich aus Emanzipationssehnsüchten resultiert, ist fragwürdig. Denn Tony zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass sie wie keine andere Figur für die Familienreputation kämpft. Was Mundt nicht beachtet, sind die Charakteristika der Ehepartner Tonys: Ihre erste Ehe schliesst sie mit dem „jüdischen Betrüger“ Grünlich, die zweite mit dem als Münchener ebenfalls quasi „ausländischen“ und somit suspekten Permaneder.¹¹³ Dabei ist es Tonys grösster Wunsch, die Familie gerade mit einer guten – einer stabilen und lukrativen – Ehe zu unterstützen. Die im Kern antisemitische „Kritik“ des Romans richtet sich hierbei also eher auf die Elterngeneration, die die Zeichen der Zeit, insbesondere das Aufstreben (und die Gefahr) skrupelloser, jüdischer Spekulanten nicht erkennt. Auch im *Doktor Faustus* scheinen nicht die Institution der bürgerlichen Ehe an sich oder die mangelnden Möglichkeiten der Selbstentfaltung für die Frauen das Problem zu sein. Im Gegenteil geht es (konträr zu Lehnerts Analyse) immer wieder um die „perfide und unkontrollierbare“ Sexualität der Frauen, die Komplikationen sowohl bei der Wahl des

¹¹⁰ Hannelore Mundt: Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann’s Work, In: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hrsg.): A Companion to the Works of Thomas Mann, Rochester und New York 2004, S. 271-295, hier S. 272.

¹¹¹ Ebd. 2004: S. 278.

¹¹² Herbert Lehnert: Introduction. In: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hrsg.): A Companion to the Works of Thomas Mann. Rochester und New York 2004, S. 1-28, hier S. 24.

¹¹³ Siehe hierzu Yahya Elsaghe: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das „Deutsche“, München 2000.

Ehemanns als auch für die Ehe selbst mit ihren feminin-konnotierten Aufgaben mit sich bringt, wie die bisherigen drei Kapitel demonstriert haben. Tony dagegen, die auch ihre zweite Ehe nur eingeht, um ihre Familie zu entlasten, darf gerade deshalb im *moral spotlight* stehen, weil sie ihre Ehen (mit den ‚Betrügern‘) eben nicht aus sexuellen Bedürfnissen eingeht, diese vielmehr hintanstellt, um in aufopferungsvoller Hingabe zur Familie vermeintlich ökonomisch und biologisch ‚fruchtbare‘ Bindungen einzugehen. Ines Institoris und Clarissa Rodde, die die Institution der bürgerlichen Ehe eher als ‚Polster‘ gegen das Leben und für ihre sexuellen Affären missbrauchen, ‚verdienen‘ diese Opferposition dagegen nicht.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht gerade, wie Ines mit den oben diskutierten misogynen Mitteln das *moral spotlight* entzogen wird. Zwar ist Mundt durchaus zuzustimmen, wenn sie schreibt, dass Thomas Mann in gewisser Weise die herrschenden Verhältnisse in ihrer misogynen Gewaltförmigkeit durchschaut: dass also etwa die Heirat für die Rodde-Schwestern der einzige Weg in ein gesichertes Leben ist. Ein Ruf nach sexueller und gesellschaftlicher Befreiung geht aber keineswegs notwendigerweise aus dieser Einsicht hervor. Denn die misogynen Bestrafungsmechanismen, die im Text zur Entfaltung kommen, zeigen ja gerade, dass die Sympathielenkung hier nicht zugunsten von Ines, dem Opfer der herrschenden Verhältnisse, funktioniert. Im Gegenteil: Sie wird gerade als (hyper-)sexuelles Wesen, das nicht einmal zur Mutterliebe fähig ist, mit diversen Darstellungsstrategien in die Motivtradition von lüsternen Dämoninnen integriert und so entsteht aus ihrer Mutterschaft denn auch nur eine zukünftige Generation von „auf traurige Art von sich eingenommene[n] Schattenpflänzchen“¹¹⁴. Gleichzeitig sei es aber „sehr begreiflich“, dass „ein Umschau haltender Mann sich in ihr schweres Haar, ihre kleinen, Grübchen bildenden Hände, ihre vornehm auf sich haltende Jugend verliebt hatte“¹¹⁵ – kurz in ihr Aussehen und ihre sexuelle Anziehungskraft. Dabei zeigt sich die Doppelbödigkeit der Erwartungen: ‚Sie‘ soll gleichzeitig sexy und unterwürfig sein, attraktiv und gefügig, aber doch nur unter den vom ‚Mann‘ gesetzten Bedingungen. Diese Absurdität zeigt sich insbesondere auch in der Figur von Clarissa, die gemäß Zeitblom in Wahrheit ‚keusch‘ sei und der es ‚im Primitiven‘ fehle (sodass sie zur Schauspielkunst unfähig ist), die aber gleichzeitig in den Fängen ihrer sexuellen Triebhaftigkeit stecken soll.

¹¹⁴ Mann 1947/2007: S. 479.

¹¹⁵ Ebd. 1947/2007: S. 419.

Als Opfer, kommt schliesslich der Liebhaber Schwerdtfeger im *moral spotlight* zu stehen, der von Ines' Besitzverlangen ‚einfach nicht loskommt‘ und am Ende von ihr – und hier dann allerdings ohne jegliche autobiographischen Bezüge zu Thomas Manns Schwestern – in der Straßenbahn ermordet wird. Es lässt sich abermals die Frage stellen, inwieweit hier von einer Vertauschung der Geschlechterrollen die Rede sein kann und nicht etwa von einer Machtdemonstration der misogynen Kontrollmechanismen zur Erhaltung von patriarchalen Geschlechterverhältnissen.

3.1.3 Senatorin Rodde: „schämen [...] vorm Spiegel“

Erst durch Elsaghe hat die biografische Fixiertheit der Forschung¹¹⁶ mit Bezug auf Leverkühns Münchener Zeit bei Senatorin Rodde eine Alternative ins Blickfeld genommen: Elsaghe macht nämlich in der Raumästhetik der Münchener Wohnung auf die dort zur Darstellung kommende „sehr spezifische[] Kulturgeographie“¹¹⁷ im Sinne Bachofens aufmerksam. Konkret ist die Rede von „ein[em] Gemälde, das [...] dreifach beschwert wird“¹¹⁸: „[D]as Goldene Horn mit dem Blick auf Galata“¹¹⁹, ein Schauplatz „an der Grenze von Orient und Okzident“¹²⁰. Der ‚Orient‘ stehe hierbei nach dem geschichtsphilosophischen Modell Bachofens für „einen Raum weiblicher Macht über den Mann“¹²¹, – einen Raum, der in Bayern zu beginnen scheint, und in dem Leverkühn die Vertonung von Shakespeares *Love's Labour's Lost* mit den dazugehörigen „dämonisch‘ übermächtigen Frauenfiguren“¹²² beginnt.

Trotz dieser Erkenntnisse begnügt sich Elsaghe aber damit, die Senatorswitwe mit den restlichen dominanten Frauenfiguren in einen Topf zu werfen: Die nach dem Tod ihres Gatten in die süddeutsche Grossstadt umgesiedelte „Senatorswitwe aus Bremen“¹²³ zähle zu den zahlreichen „Matronen“¹²⁴ und Witwen des Romans, bei denen der Tonsetzer Adrian Leverkühn Unterkunft findet. Als weitere Beispiele „dominante[r] ‚Matrone[n]‘“ und

¹¹⁶ Vgl. Hermann Kurzke: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, 1999: S. 69; Elsaghe 2014: S. 273f. Thomas Manns Mutter Julia Mann wohnte nach dem Tod ihres Mannes mit ihren zwei Töchtern (und einem Sohn), wie die fiktionale Senatorin in der Rambergstraße.

¹¹⁷ Elsaghe 2010: S. 276.

¹¹⁸ Ebd. 2010: S. 274.

¹¹⁹ Mann 1947/2007: S. 285.

¹²⁰ Elsaghe 2010: S. 275.

¹²¹ Ebd. 2010: S. 275.

¹²² Ebd. 2010: S. 276.

¹²³ Mann 1947/2007: S. 285.

¹²⁴ Vgl. Elsaghe 2010: S. 272.

„übermächtige[r] Mutterfiguren“¹²⁵ nennt Elsaghe Else Schweigestill, deren „Dauerquartier“ „in der seltsamsten Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung“¹²⁶ zu Leverkühns Verhältnissen bei seiner Mutter Elsbeth Leverkühn steht, die italienische Signora Manardi, sowie die eine „unsichtbare Figur“¹²⁷ bleibende Verehrerin der Musik Leverkühns, Madame de Tolna.¹²⁸ Die Dominanz und ‚Mütterlichkeit‘ dieser Frauen macht sie jedoch nur augenscheinlich zu einer heterogenen Gruppe. Wie im Folgenden gezeigt wird, unterscheidet sich die aus Bremen stammende Senatorswitwe von den anderen Beherbergerinnen in einer entscheidenden Hinsicht: Sie offenbart Bedürfnisse und scheitert gleichzeitig oder genau deshalb daran, so die Suggestion des Texts, die moralisch von ihr erwartete Leistung als sorgende Mutter zu erfüllen. Für diese misogynen Normverletzungen, die jeweils in die zwei von Manne diesbezüglich aufgestellten Kategorien fallen, wird Senatorin Rodde sowohl durch narratologische Kniffe als auch innerhalb der Diegese selbst bestraft.

Wie direkt nach der Beschreibung des bürgerlichen Interieurs der Münchner Wohnung zu lesen ist, sind nach dem Tod ihres Mannes im Innersten der „bei stark herabgesetzten Verhältnissen“ lebenden Senatorswitwe „Wünsche einer unerschöpflichen und wahrscheinlich nie recht befriedigten Lebenslust [...] frei geworden“¹²⁹. Genau die Befriedigung dieser Lebenslust ist es, die die Senatorin „bestimmt“, nach München zu ziehen, wo sie sich von einer „stubenreine[n] Bohème“ bei ihren Abendgesellschaften unterhalten lässt, die sie „so wollte sie es wahrhaben, im Interesse ihrer Töchter [gibt], vorwiegend aber doch, wie ziemlich deutlich war, um selbst zu genießen und sich den Hof machen zu lassen“.¹³⁰ Dass die *Lebenslust* der Senatorin sich nicht auf sozialkonforme Weise manifestiert, belegen die direkt im Anschluss an die soeben zitierten Stellen folgenden von Zeitblom beobachteten „kalt mißbilligende[n] Blicke“ ihrer zwei Töchter, „die alle Reizbarkeit erwachsener Kinder gegen das *Unerledigt-Menschliche* im Wesen der Mutter erkennen ließen.“¹³¹ Bemerkenswerterweise teilen die sonst in ihren Lebenseinstellungen völlig gegensätzlichen Töchter diese Einstellung der Mutter gegenüber. Für Clarissa, die bohemehafte Jüngere, ist „die Entwurzelung aus dem Bürgerlichen bewußt, gewollt und

¹²⁵ Ebd. 2010: S. 38.

¹²⁶ Mann 1947/2007: S. 44.

¹²⁷ Ebd. 1947/2007: S. 566.

¹²⁸ Vgl. Elsaghe 2010: S. 38.

¹²⁹ Mann 1947/2007: S. 286.

¹³⁰ Ebd. 1947/2007: S. 286. Keine Hervorhebung im Original.

¹³¹ Ebd. 1947/2007: S. 286-7. Keine Hervorhebung im Original.

betont“¹³², Ines hingegen ist stark „rückwärtsgewandt mit Betonung zum Alten, Väterlichen, Bürgerlich-Strengen und Würdigen.“¹³³ Dennoch geben beide Töchter in seltener Einigkeit zu erkennen (das behauptet zumindest der Erzähler Zeitblom auf der Grundlage ihrer von ihm beobachteten Reaktionen), dass in dem Verlangen der Mutter, sich in Gesellschaft zu amüsieren, etwas höchst Verwerfliches liegt. Versucht man Zeitbloms Formulierung umzudrehen, so wäre *das Erledigt-Menschliche*, also das domestiziert *Menschliche*, das Konforme, Abgetane, Fixierte und somit für eine Witwe von sozialem Rang *Akzeptable* in einer Abwesenheit oder Stillstellung der ausgedrückten Bedürfnisse zu finden. Tatsächlich suggeriert der Text also ein moralisches *Downgrade* der Senatorin, die „ein Leben lang als gefeiertes Mitglied einer patrizischen Gesellschaft repräsentiert“¹³⁴ hat, das heisst weiterhin in derselben Logik, bislang feminin-konnotierte *Leistungen* erbracht hat, ohne ihren eigenen Bedürfnissen Ausdruck zu geben.

Die Bestrafung Senatorin Roddes für ihre Lebenslust nimmt dabei verschiedene Formen an. Vor allem sind es aber ihre Bedürfnisse und der im Grunde harmlose Flirt gerade als *ältere Frau*, die als etwas Lächerliches und gar Groteskes dargestellt werden. Am prägnantesten zeigt sich das in der herabsetzenden Beurteilung ihres Aussehens. Zu dem Zeitpunkt, als Leverkühn bei ihr einzieht, vor dem Beginn seiner Italien-Reise im Sommer 1911, ist Senatorin Roddes „braune[s], zierlich gekräuselte[s] Haar nur wenig ergraut“, sie ist „von damenhafter Haltung, elfenbeinfarbenem Teint“, und besitzt „angenehme[], ziemlich wohlerhaltene[] Gesichtszüge[]“¹³⁵. Wenige Jahre später, im Frühjahr 1915, verweist der Erzähler auf ihre „absinkende[] Schönheit“¹³⁶ im Zusammenhang mit der Vermählung Ines Roddes mit Professor Helmut Institoris. Kurz nach diesem Ereignis berichtet Zeitblom von einer Entscheidung der Senatorin:

Ja, wie um sich selbst und anderen zu beweisen, daß ihre Gesellschaftsfreudigkeit, die lustigen Abende in ihrem Salon wirklich nur den Glücksaussichten, der Unterkunft ihrer Töchter gedient hatten, legte sie nun entschiedene Abdankungswünsche, die Neigung an den Tag, sich von der Welt zurückzuziehen, empfing nicht mehr und löste schon etwa ein Jahr nach Ines' Verehelichung ihren Hausstand in der Rambergstraße auf, um ihr Witwenleben auf einen ganz anderen Fuß zu stellen, auf einen ländlichen: Sie zog nach Pfeiffering, wo sie, fast ohne daß Adrian es merkte, [...] Wohnung nahm[.]¹³⁷

¹³² Ebd. 1947/2007: S. 287.

¹³³ Ebd. 1947/2007: S. 287-8.

¹³⁴ Ebd. 1947/2007: S. 286.

¹³⁵ Ebd. 1947/2007: S. 286.

¹³⁶ Ebd. 1947/2007: S. 471.

¹³⁷ Ebd. 1947/2007: S. 473.

Die Gründe für diesen Umzug verdeutlicht nach ihrer Ankunft in Pfeiffering wieder nicht die Senatorin selbst, sondern die dortige ‚Matrone‘ Else Schweigestill, allerdings „*in wunderlicher Klarsicht*“¹³⁸, Adrian Leverkühn gegenüber:

[W]ann die Backen magern und der Hals sich mergelt und es auch mit die Zähn‘ nix mehr ist beim Lachen, da schämen und grämen sie sich vorm Spiegel und lassen sich nimmer sehn vor die Leut‘, und haben einen Trieb, wie die leidende Kreatur, zum sich verstecken.¹³⁹

Innerhalb weniger Jahre verwandelt sich die zunächst reizvoll alternde Senatorin also in eine ‚leidende Kreatur‘, die durch den Alterungsprozess so gezeichnet ist, dass sie sich vor der Welt zu verstecken versucht. An die Stelle ihrer skandalösen *Lebenslust*, ihrer Freude an Geselligkeit, ist das Bedürfnis getreten, sich vor den Blicken der Welt zu verstecken. Nicht alle Frauen jedoch altern auf diese Weise, lehrt Schweigestill: Andere Frauen „werden bloß recht statiös und schelmisch auf die Läng“¹⁴⁰ und „was sie *früher* so angestellt ham, das lassen s‘ recht pikant und recht zum Vermuten durchblicken durch ihre derzeitige *Würde*, – die Männer charmirt das oft mehr als man denken sollt.“¹⁴¹ Eingeschrieben in diesen Sätzen ist die Suggestion, dass die Senatorin sich selbst durch ihr Handeln zum würdelosen Altern, sowohl äusserlich als auch innerlich verdammt hat, und somit ihr anfangs noch würdevoller Alterungsprozess unter bürgerlich-patriarchalen Vorzeichen verdientmassen abbrach. Mehr noch zeugen diese Sätze Else Schweigestills von der Erbärmlichkeit der Senatorin, die offenbar nicht verstanden hat, dass die Männer bei älteren Frauen von *Würde* charmirt werden, oder wieder anders gesagt: Dem kokett-verspielten Unterdrücken der eigenen Bedürfnisse. Auch hier zeigt sich also die Ambivalenz der an Frauen gerichteten Erwartungen.

Was die Senatorswitwe schliesslich zum Verlassen des gesamten gesellschaftlichen Lebens führt, das sie bislang offensichtlich genossen hat, ist gemäss der ‚Klarsicht‘ Else Schweigestills *die eigene Scham*. In diesem Fall richtet sich die Scham nach aussen: Das innere Schamgefühl ratifiziert sich ‚von aussen‘ in den mitleidigen Blicken anderer Menschen, durch die der Verlust der Würde, die ihr als Frau nach dem Tod ihres Gatten und den somit herabgesetzten Verhältnissen noch geblieben war, offenbar wurde. Eher als von neutraler *Scham* sollte hier deshalb von *Beschämung* oder *shaming* die Rede sein, wie bereits

¹³⁸ Ebd. 1947/2007: S. 473. Keine Hervorhebung im Original.

¹³⁹ Ebd. 1947/2007: S. 474; Die Gründe dafür, dass gerade Else Schweigestill diese Erklärung liefert werden noch detailliert diskutiert.

¹⁴⁰ Ebd. 1947/2007: S. 473.

¹⁴¹ Ebd. 1947/2007: S. 474. Keine Hervorhebung im Original.

im Fall Clarissa Rodde demonstriert wurde. In den Worten Kate Mannes: „[S]haming has social meaning“.¹⁴²

Der zweite wesentliche Punkt ist, wie oben bereits angedeutet, dass die Senatorin nicht nur männlich-konnotierte Privilegien anstrebt, die ihr nicht zustehen, sondern gleichzeitig auch als Geberin feminin-konnotierter Leistungen scheitert, dies insbesondere in der wohl wichtigsten stereotyp ‚weiblichen‘ Aufgabe: in der Rolle als Mutter. Von ihren Töchtern wird sich Clarissa nach einer erfolglosen Schauspielerinnenkarriere das Leben nehmen; Ines wird zur Mörderin Rudolf Schwerdtfegers. Wenn also die Senatorin während der Kriegsjahre wenigstens „eine praktische Rechtfertigung und *scheinbar* etwas wie *sorgende Vorsätzlichkeit*“¹⁴³ gewinnt, indem sie ihren Töchtern und Bekannten Lebensmittelpakete sendet, dann wird bereits deutlich, dass alles an ihrem nun plötzlich so mütterlichen, normkonform ‚weiblichen‘ Getue in Wahrheit schlicht *fake* („*scheinbar*“) und vorgespielt ist. Doch suggeriert der Text nicht nur, dass die Senatorin ihre eigenen, für ihr Alter ohnehin unangebrachten Bedürfnisse vor diejenigen ihrer Töchter stellt, er postuliert auch eine subtile Schuldzuweisung für das Schicksal beider Frauen:

Wie früher schon angedeutet, harmonisierten beide Schwestern Rodde, Clarissa sowohl wie Ines, nicht sonderlich mit ihrer Mutter, der Senatorin, und gaben nicht selten zu erkennen, daß ihnen die zahme, leicht lüsterne Halb-Bohème ihres Salons, ihres entwurzelten, wenn auch mit Resten patrizischer Bürgerlichkeit möblierten Daseins auf die Nerven ging. Beide strebten in verschiedenen Richtungen aus dem hybriden Zustande fort: die stolze Clarissa hinaus in ein entschiedenes Künstlertum, zu dem es ihr doch, wie ihr Meister nach einiger Zeit hatte feststellen müssen, an der rechten Blutsberufung fehlte; die fein-melancholische und von Grund aus lebensängstliche Ines dagegen zurück in das Obdach, den seelischen Schutz gesicherten Bürgerstandes, wozu der Weg eine respektable, womöglich aus Liebe, sonst aber in Gottes Namen auch ohne Liebe geschlossene Heirat war. Ines beschritt, natürlich mit der herzlich sentimentalen Zustimmung ihrer Mutter, diesen Weg – und scheiterte auf ihm ebenso, wie ihre Schwester auf dem ihren.¹⁴⁴

Die in die Irre führenden Lebenswege beider Töchter lassen sich nach Zeitbloms Angabe also auf ihre Bestrebungen zurückführen, einem von der Mutter allererst kreierten ‚hybriden Zustand‘ auszubrechen, mit dem Resultat, dass beide erst recht unglücklich werden: Ines, indem sie eine gutbürgerliche ‚overcorrection‘ begeht, und Clarissa, weil sie sich vollends in einem Bohémienne-Lebensentwurf verliert. Dabei werden beide Schwestern, nicht nur Ines, auf die sich die Phrase im obigen Zitat bezieht, auch noch *herzlich sentimental* von der Mutter unterstützt. Denn aus der gleichen Sentimentalität heraus fordert die Mutter wohl auch den theatralischen Mentor Clarissas auf, ihre, seiner Meinung nach aussichtslose

¹⁴² Manne 2017: S. 121.

¹⁴³ Mann 1947/2007: S. 475. Keine Hervorhebung im Original.

¹⁴⁴ Mann 1947/2007: S. 416.

Ausbildung abzuschliessen und eine „Anfängerstellung“¹⁴⁵ für sie zu finden, was zu einer erfolglosen, unglücklichen Zeit an Provinztheatern und schliesslich zum Selbstmord führt – so der Vorwurf des Texts. Anstatt ‚eine richtige Mutter‘ für ihre Töchter zu sein, travestiert die Senatorin diese Rolle flirhaft mit Rudolf Schwerdtfeger, dem Schwarm ihrer Tochter, wobei „besonders oft im Umgang mit ihm das zierlich girrende Lachen laut“¹⁴⁶ wird. In der Einsamkeit Pfeifferings weiss sie es dann allerdings schon besser, und hält in der Gegenwart Leverkühns „beim Lachen die Lippen über einer Lücke in ihren Vorderzähnen geschlossen“¹⁴⁷.

3.1.4 Das „Fräulein der besten Gesellschaftskreise“

Das letzte Beispiel für die ‚weiblichen‘ Normverletzungen, die innerhalb der Diegese auf misogyne Weise bestraft werden, figuriert in einer Nebenhandlung oder eher Anekdote, die die Wirtin Else Schweigestill Adrian Leverkühn und Rüdiger Schildknapp bei ihrem ersten Besuch in Pfeiffering erzählt. Dabei geht es um eine ehemalige Mieterin, ein gewisses „Fräulein der besten Gesellschaftskreise [...], die hier ihr Kind zur Welt gebracht habe“.¹⁴⁸ Der Vater des Kindes – der Chauffeur ihres Vaters – „habe es dem Fräulein bis zur Selbstvergessenheit angetan“¹⁴⁹, sodass es, wie Elsaghe schreibt, „halb gegen den Willen des Begehrten, weit über die Klassengrenze hinweg und hinab [...] in einer Art von rein sexueller Obsession“¹⁵⁰ zu einer Verführung durch die Frau (und einer entsprechenden ‚Objektivierung‘ des begehrten Manns) gekommen sei. Nach Elsaghe „weist diese Nebengeschichte des *Doktor Faustus* in nuce alle Grundzüge der *Betrogenen* [1953] auf, soweit sie direkt die Geschlechterrollen und deren Verkehrung betreffen (und übrigens auch das nur für die Frau tödlich schlimme Ende)“.¹⁵¹ Zwar erkennt Elsaghe die misogyne Tendenz in der Hypersexualisierung ‚des Fräuleins‘, aber es gibt noch weiterreichende misogyne Züge in der Diegese.

¹⁴⁵ Ebd. 1947/2007: S. 415.

¹⁴⁶ Ebd. 1947/2007: S. 472.

¹⁴⁷ Ebd. 1947/2007: S. 503.

¹⁴⁸ Mann 1947/2007: S. 304.

¹⁴⁹ Ebd. 1947/2007: S. 304.

¹⁵⁰ Elsaghe 2010: S. 31.

¹⁵¹ Über die Beziehung von Ken Keaton und Rosalie von Tümmler in *die Betrogene* schreibt Elsaghe weiter: „Obwohl Ken Keaton im Vergleich mit Thomas Manns früheren Amerikanern also sehr erheblich aufgewertet ist, bleibt er der deutschen Aristokratin, die ihn begehrt, an sozialem und symbolischen Kapital selbstverständlich weit unterlegen.“ Ebd. 2010: S. 31.

Bemerkenswert sind vor allem die (von Zeitblom wiedergegebenen) Aussagen Else Schweigestills, in denen die Herabsetzung und Infantilisierung des ‚Fräuleins‘ bis zur Idiotisierung reicht und die auf die totale Demütigung abzielen, auf den penetranten Entzug des *moral spotlight* – schliesslich sei die verstorbene junge Mutter ja „immer [...]“ bereit gewesen, es mit dem Tode zu büßen“, denn „*es* sei stärker gewesen, als sie“¹⁵².

So „habe sich [„das Fräulein“] ganz richtig vor ihren Eltern am Boden gewunden, flehend und schluchzend unter ihren verfluchenden Fäusten, und sei schließlich gleichzeitig mit ihrer Mutter ohnmächtig geworden.“¹⁵³ Eingetroffen in Pfeiffering sei „ein armes Ding, das immer den Mund offengehalten habe bei emporgezogenen Augenbrauen“ und auch „nach der Entbindung, habe [sie] [...] nie darauf verzichtet, den Mund offenzuhalten und die Brauen emporzuziehen“¹⁵⁴. Ihr

Kind sei zu den Grauen Fräulein in Bamberg gekommen, aber die Mutter sei fortan auch nur noch ein graues Fräulein gewesen: mit einem Kanarienvogel und einer Schildkröte, die ihr die Eltern aus Barmherzigkeit geschenkt, sei sie in ihrer Stube an Auszehrung dahingekümmert, wozu wohl der Keim schon immer in ihr gelegen habe. Schließlich habe man sie noch nach Davos geschickt, aber das scheine ihr den Rest gegeben zu haben, denn dort sei sie beinahe sofort gestorben, - nach Wunsch und Willen; und wenn sie recht gehabt habe mit ihrer Meinung, daß mit der Bereitschaft zum Tode alles im voraus beglichen sei, dann sei sie quitt gewesen und habe das Ihre dahin gehabt. Man besuchte den Kuhstall, sah bei den Rössern ein und tat einen Blick in den Schweinekoben, während die Wirtin von dem Fräulein erzählte, das sie beherbergt.¹⁵⁵

Ihr stupider Gesichtsausdruck, das Pochen auf ihre „Bereitschaft“, „die Tat“ mit dem Tod zu *begleichen*, das abrupte Ende der Erzählung, sowie die Tatsache, dass die Anekdote buchstäblich inmitten von Kuh- und Schweinemist erzählt wird, zeugen von einer grotesken Herabsetzung, ja beinahe von etwas wie einer perversen Gleichgültigkeit, wenn nicht Genugtuung des Erzählers (und Else Schweigestills¹⁵⁶) an ihrem Schicksal. Der Tod als gerechtfertigte Konsequenz für ihre „sexuelle Lüsternheit“ wird in keiner Weise hinterfragt oder auch nur bedauert, angeblich nicht einmal von der Verstorbenen selbst. Dazu kommt, dass an keiner Stelle erwähnt wird, was das namenlose ‚Fräulein‘ eigentlich selbst wünschte (ausser den Geschlechtsverkehr mit ihrem Tod zu begleichen), warum genau sie schluchzte und flehte, ob sie das Kind behalten, den jungen Mann heiraten wollte, ob es ihr recht war, „unter dem Vorwande der Blutarmut“¹⁵⁷ nach Pfeiffering zu reisen – all das bleibt im Text

¹⁵² Mann 1947/2007: S. 305. Keine Hervorhebung im Original.

¹⁵³ Ebd. 1947/2007: S. 305.

¹⁵⁴ Ebd. 1947/2007: S. 305.

¹⁵⁵ Ebd. 1947/2007: S. 306.

¹⁵⁶ Dazu mehr im folgenden Kapitel. Bemerkenswert ist für den Moment jedenfalls gerade auch die Komplizität Else Schweigestills in der herabsetzenden Beurteilung des ‚Fräuleins‘.

¹⁵⁷ Ebd. 1947/2007: S. 305.

eine Leerstelle. Das entspricht exakt jener androzentrischen Epistemologie, die Zeitblom an anderer Stelle postuliert: „,[S]o schwer [fällt] es von Natur wegen einem Manne [...], sich in die Seele und Sinn einer Frau zu versetzen, die für ein Individuum seines Geschlechtes entbrannt ist.“¹⁵⁸

Erzählt wird diese Anekdote von Zeitblom allerdings sozusagen aus dritter Hand, denn es ist ja Else Schweigestill, die sie dem Erzähler kundgibt, ähnlich wie sie zuvor schon im Fall der Senatorin gegenüber Adrian auf ihre ‚derbe‘ Weise die Dinge „in wundersamer Klarsicht“ auf den Punkt gebracht haben soll. Gerade die Tatsache jedoch, dass die Anekdote eigentlich von Else Schweigestill, einer ‚ländlich-naiven‘ *Frauenfigur* stammt, erklärt wohl, dass hier so unmittelbar boshafte über ‚das Fräulein‘ geurteilt wird. Denn dank diesem *backup* Schweigestills, dank der Tatsache also, dass Zeitblom gar nicht persönlich dabei war und augenscheinlich schlicht ‚die Fakten wiedergibt‘, noch dazu ratifiziert durch eine Frau, dank dieser narrativen Versuchsanordnung also wird die Herabsetzung des ‚Fräuleins‘ beispielsweise durch die Kuhstallassoziationen allererst legitimiert. Dabei bieten die von Zeitblom in indirekter Rede wiedergegebenen Aussagen Schweigestills neben den herabsetzenden Stellen (ähnlich der Genitiv-Ambivalenz in Bezug auf Clarissa) auch für ihre Figur (und für Thomas Mann) ein *backup*: ein vermeintliches rezeptionsästhetisches Angebot, das Ganze im Sinne Hannelore Mundts als Gesellschaftskritik *zugunsten* des „armen Dings“ zu lesen. So gibt Zeitblom die Worte Schweigestills wieder:

Verständnis habe da eben nicht obgewaltet, weder ländliches noch künstlerisches, sondern nur wilde stadtbürgerliche Angst um die Gesellschaftsehre [...]. Und als der kleine hohe Beamte sich schon zum Gehen gewandt hatte, sei er noch einmal umgekehrt und habe ihr, Tränen hinter seinen goldgerahmten Gläsern, nochmals die Hand gedrückt mit den Worten: „Ich danke Ihnen, liebe Frau, für Ihr wohltuendes Verständnis!“ Er habe aber damit das Verständnis gemeint für die tief gebeugten Eltern, nicht das für das Fräulein.¹⁵⁹

Dass es jedoch nicht aufgeht, die Schuld für ‚das Schicksal‘ der jungen Mutter allein auf die bürgerliche Angst der Eltern zu schieben wurde bereits oben demonstriert. Denn indem Schweigestill und Zeitblom selbst die Anekdote über ‚das Fräulein‘ auf äusserst abwertende Weise wiedergeben, machen sie sich zu Komplizen der hier angeblich kritisierten Eltern, die ihr Kind und Enkelkind aus den Augen schaffen und kein Verständnis zeigen. Insofern suggeriert der Text durch alle zu Wort kommenden Figuren, dass das ausgesprochen brutale Sterben der von einem ‚Mann aus dem Volk‘ geschwängerten jungen Frau, eine angemessene ‚Strafe‘ für ihre ‚Tat‘ sei. Der Androzentrismus, ja die Misogynie und

¹⁵⁸ Ebd. 1947/2007: S. 431.

¹⁵⁹ Ebd. 1947/2007: S. 305.

Doppelmoral des Romans konkretisieren sich, denkt man wiederholt an Leverkühn und die Prostituierte – die ebenfalls namenlose, nach einem giftigen Schmetterling benannte ‚Esmeralda‘ – oder aber an Zeitblom selbst, der ebenfalls „vom Apfel gekostet hatte und damals sieben oder acht Monate lang Beziehungen zu einem *Mädchen aus dem Volk, einer Kiferstochter*, unterhielt“, dieses Verhältnis aber dann abbrach, „da der *Bildungstiefstand des Dinges* [ihn] *ennuyierte*.“¹⁶⁰ Hält man sich diese abwegige Doppelmoral vor Augen, wird glasklar, wie das System der maskulin-konnotierten ‚Privilegien‘ und feminin-konnotierten Leistungen funktioniert und was es bedeutet.

All das belegt wiederholt, dass es hier weder um eine Kritik „wilde[r] stadtürgerliche[r] Angst um die Gesellschaftsehre“ noch um einen Aufruf zu sexueller Befreiung oder eine empathische Sensibilisierung für die untergeordnete Stellung der Frau in Manns Zeit geht, wie Mundt argumentiert, wenn sie schreibt, dass „Mann does not focus on women whom society marginalizes and alienates for violating the prevailing sexual mores. Instead Mann shows women who chose an existence within bourgeois society and have to pay with a sexually unfulfilled life.“¹⁶¹ Zwar enthält der Romantext, wie gezeigt, eine Appellstruktur, die eine solche empathische Lesart erlaubt – aber nur um den Preis interpretatorischer Gewalt, denn hinter der Oberflächenstruktur solcher Sympathienlenkung in Richtung des ‚Fräuleins‘ wird ebendiese Figur zum Objekt misogyner Sanktionen. Dieser Mechanismus greift nicht nur in *Doktor Faustus*, weshalb etwa auch Mundts Konklusion aus einer sonst sehr zutreffenden Analyse bezüglich *Joseph und seine Brüder* (1933-1943) viel zu kurz greift,

From a feminist perspective, meshing a misogynist biblical narrative about a woman’s revenge for sexual oppression and a nationalistic, racist rhetoric is problematic. When Mann reinscribes the image of the sex-driven, irrational, cunning, and destructive biblical woman, he not only complies with the misogynist tenets of the original source. By dwelling on her irrationality and her devious power to instigate, he even exaggerates the negative aspects of Mut’s character. Neither the biblical source nor the plot of *Joseph und seine Brüder* warrant such negative depiction. Autobiographical impulses are most likely contributing factors in this shift toward a dominantly negative portrayal of Mut. With his portrayal of Mut’s yearning and silent suffering Mann revives both his compassion for suffering and sexually frustrated women of the early 1900s and his own story about tormenting desires.¹⁶²

Mundt erkennt also an dieser Stelle die Misogynie in der Darstellung der Figur Muts, verzichtet aber darauf, sich damit weiter auseinanderzusetzen und zieht stattdessen den argumentativen Bogen wieder in die Zeit der *Buddenbrooks*, um dann auch hier und

¹⁶⁰ Ebd. 1947/2007: S. 215. Keine Hervorhebungen im Original.

¹⁶¹ Mundt 2004: 278.

¹⁶² Ebd. 2004: S. 290.

insgesamt den im Kern misogynen Darstellungsstrategien Manns einen solidarischen, emanzipatorischen Mehrwert abzugewinnen – sie nimmt also gleichsam die oberflächlich entsprechend lesbare Appellstruktur der Texte für bare Münze, statt sie als Verblendungszusammenhang zu dekonstruieren, der die misogynen Zuspitzungen nur dürfing eskamotiert. Es ist, kurzum, unverständlich, von Manns angeblich identifikatorischer *compassion* für sexuell frustrierte Frauenfiugren zu sprechen, deren Beschreibung sie bereits als *sex-driven, irrational* und *cunning*, also als misogyn durchseucht erkannt hatte. Ähnlich vereinfachend geht Herbert Lehnert vor, der im letzten Satz seines Aufsatzes *Betrayed or not Betrayed: A Testament?* schreibt: „Mann’s ironic language is still needed in this century, which sees modernity being threatened by fundamentalisms that are determined as past ideologies“¹⁶³ und dabei verkennt, dass gerade auch das, was er als ironische Sprache Manns in *Die Betrogene*, oder auch im *Doktor Faustus* bezeichnet, „his multifaceted language of several truths existing side by side“¹⁶⁴, selbst eine Art Fundamentalismus beinhaltet: Die Misogynie.

Abermals zeigt also der Text durch diese Anekdote, die wohl doch mehr als nur eine anekdotische Nebenhandlung bildet, dass die aktive Sexualität ‚der Frau‘ etwas Unkontrollierbares, ja Dämonisches hat, dass dieses Verhalten nicht in den moralisch erwarteten Bereich feminin-konnotierter Aufgaben und Leistungen gehört und deshalb im Sinne der patriarchalen Normkontrolle bestraft werden muss. Von den bisher diskutierten vier Frauenfiguren sterben ‚das Fräulein‘ und Clarissa mehr oder weniger gezwungenermassen durch die eigene Hand oder zumindest an ‚Lebensmüdigkeit‘, Ines begeht einen Mord und die Senatorin verabschiedet sich aus dem gesellschaftlichen Leben und lebt ‚versteckt‘ auf dem Land bei Else Schweigestill, wie ja bereits ‚das Fräulein‘ vor ihrem Tod. Bemerkenswerterweise sind das die einzigen Frauenfiguren im Roman, die ‚ein schlimmes Ende‘ erleben. Wie im folgenden Teil der Arbeit gezeigt werden soll, gibt es im Roman auch Frauenfiguren, die sich durch eine Abwesenheit von sexuellen Bedürfnissen auszeichnen und die patriarchale Ordnung unterstützen, indem sie ihre feminin-konnotierten Aufgaben erfüllen. Ihnen sind die ‚happy endings‘ vorbehalten.

¹⁶³ Herbert Lehnert: *Betrayed or Not Betrayed: A Testament?* In: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hrsg.): *A Companion to the Works of Thomas Mann*. Rochester und New York 2004, S. 297-306, hier S. 304.

¹⁶⁴ Ebd. 2004: S. 304.

3.2 Unterstützende Rollen der patriarchalen Gesellschaft: Der Haushalt von Else Schweigestill und weitere Fälle

Nachdem in den vorigen Unterkapiteln die misogynen Bestrafungsmechanismen für normverletzendes ‚weibliches‘ Verhalten im Vordergrund standen, soll im Folgenden nun die ‚Kehrseite‘ gezeigt werden: Frauenfiguren, die mit ihrem Verhalten die Normen der patriarchalen Gesellschaft unterstützen. Dabei kann an Else Schweigestill, der mit „wunderlicher Klarsicht“ gesegneten Beherbergerin sowohl Senatorin Roddes als auch des namenlosen ‚Fräuleins‘, einerseits gezeigt werden, dass diese gemäss Elsaghe „übermächtige[] Mutterfigur[]“¹⁶⁵ des Romans ihre Macht oder Dominanz bei genauer Lektüre erstens ausschliesslich im häuslichen Bereich, innerhalb ihrer eigenen vier Wände, und zweitens in Bezug auf die normverletzenden *Frauenfiguren* ausübt. Andererseits zeigt sich in diesem Zusammenhang, dass die in der jüngeren Forschung seit Elsaghe etablierte Sichtweise, der Roman sei von mächtigen Frauenfiguren (im Sinne Johann Jakob Bachofens) bevölkert, auch hier nur begrenzt zutrifft.

Wie bereits diskutiert, ist Else Schweigestill eine Figur, deren herabsetzende Beurteilung sowohl der Senatorin als auch des ‚Fräuleins‘ vom Erzähler affirmativ übernommen wird. Allein das macht sie bereits zu einer Komplizin der misogynen Bestrafung, die der Senatorin und dem ‚Fräulein‘ zuteil wird: Vermeintlich fürsorglich, zuverlässig und ‚verständnisvoll‘, entblössen ihre Aussagen, dass die Funktion dieser Figur hinsichtlich ihrer weiblichen Untermieterinnen einzig darin liegt, sich unter dem Vorwand ihrer ‚ländlichen Naivität‘ und eigenen *weiblicher* ‚Klarsicht‘ auf äusserst heimtückische Weise über diese zu äussern. Und dennoch ist Else Schweigestill tatsächlich eine äusserst fürsorgliche und pflegende Mutterfigur – Adrian Leverkühn gegenüber. Die Behandlung, die sie ihm angedeihen lässt, und die Äusserungen, die sie über ihn tätigt, stehen in grosser Distanz zu der Art und Weise, wie sie ihre weiblichen Gäste beurteilt. Als Leverkühn in Pfeiffering einzieht,

begannen die Verabredungen für des Gastes Bedienung und Lebensordnung, die dann in der Abtsstube drunten, diesem charaktervoll altväterischen Raum, von dem Adrian längst innerlich Besitz ergriffen hatte, fortgesetzt und festgelegt wurden: der große Krug heißen Wassers am Morgen, der starke Kaffee im Schlafzimmer, die Stunde der Mahlzeiten, – Adrian sollte sie nicht mit der Familie nehmen, man hatte das nicht erwartet, auch lagen für ihn die Zeiten zu früh; um ein einhalb und acht Uhr sollte ihm einzeln aufgedeckt sein, am besten im großen Zimmer vorn (dem Bauernsaal mit der Nike und dem Tafelklavier), meinte Frau Schweigestill, das ihm ohnehin auch nach Bedarf zur Verfügung stehe. Und sie versprach leichte Kost, Milch, Eier, geröstetes Brot, Gemüsesuppen, ein gutes rohes

¹⁶⁵ Elsaghe 2010: S. 38.

Beefsteak mit Spinat zu Mittag und hintendrein eine handliche Omelette mit Apfel-Marmelade darin, kurz Dinge, die nährten und dabei einem heiklichen Magen genehm seien wie also dem seinen. [...] Nacht, Finsternis, überhaupt kein Licht in die Augen, das sei ja das Rechte, solang die Misere daure, und dazu recht starken Tee, recht sauer von viel Zitrone. Frau Schweigestill war nicht unbekannt mit der Migräne, – will sagen: sie selbst hatte sie nie gekannt, wohl aber hatte ihr Max in früheren Jahren periodisch daran gelitten; mit der Zeit habe das Übel bei ihm sich verloren.¹⁶⁶

In welcher Weise genau Else Schweigestill ein „eindringlich[es] Beispiel[]“¹⁶⁷ für matriarchale Übermächtigkeit und Dominanz sein soll, scheint angesichts solcher Formulierungen erklärbungsbedürftig, denn der Text zeigt sie doch ziemlich eindeutig als eine unterwürfige Dienerin Leverkühns, der seinerseits von dem *altväterischen Raum* in Pfeiffering „längst innerlich Besitz ergriffen“ hat. Dass zudem die „Ersetzung des Augen durch den ‚primitiven‘ Geruchssinn gar nicht so unwichtig ist“, wie Elsaghe hinsichtlich des Ehemanns Max Schweigestill schreibt, der sich „kein einziges Mal blicken“ lässt und dessen „Pfeifenrauch [man] nur *riechen*“¹⁶⁸ kann, ist sicher richtig und kann vor dem Hintergrund Bachofen’scher Primitivierungsphantasmen interpretiert werden. Gleichzeitig besitzt jedoch auch Else Schweigestill bemerkenswerterweise einen besonderen Sinn dafür, diverse schmerzhafte Zustände sowohl bei Leverkühn als auch bei ihrem Mann Max zu erkennen und zu behandeln: „Aha, Migräne habe er manchmal, und zwar recht schwer? Sie habe sich’s doch gleich gedacht!“¹⁶⁹ Dabei zeigt die oben zitierte Stelle gerade auch, dass dem „unsichtbaren Max“ die gleiche Fürsorglichkeit und Pflege Else Schweigestills zukommt wie Leverkühn, woraus sich folgern lässt, dass Max nicht etwa aus Angst vor seiner dominanten Frau ausser Sichtweite bleibt. Statt auf den Status einer „imperiosa coniux“¹⁷⁰ verweist somit wohl auch die „besitzergreifende“ Rede von *ihrem (meinem) Max* eher auf die für Else Schweigestill typische ländliche Unverblümtheit.

Auch sonst bleibt das Haus in Pfeiffering bis zum Ende ein Ort „aufrecht[er]“¹⁷¹ und „keusche[r]“ *weiblicher* Dienstfertigkeit gegenüber Adrian Leverkühn. Else Schweigestill, „den braunen, nur leicht mèlierten Scheitel glatt und fest angezogen, so daß man die weiße Kopfhaut sah, in ihrer gewürfelten Wirtschaftsschürze [...], mit kleinen, wohlgeformten und tüchtigen Hände[n], deren rechte den glatten Ehreif trug“, personifiziert mit ihrer unterwürfig-strenge (noch dazu an Adrians Mutter erinnernden) Erscheinung das Gegenteil der Senatorin, dieser Repräsentantin einer „halb-lüsternen Boheme“, die sich nach einem

¹⁶⁶ Mann 1947/2007: S. 373-4.

¹⁶⁷ Elsaghe 2010: S. 374.

¹⁶⁸ Ebd. 2010: S. 30.

¹⁶⁹ Mann 1947/2007: S. 374.

¹⁷⁰ Elsaghe 2010: S. 30.

¹⁷¹ Mann 1947/2007: S. 301, 518.

Flirt sehnt. Bemerkenswert ist auch an dieser Stelle wieder der erzähltechnische Kniff, mit dem es gelingt, sowohl die Haltung Schweigestills (im wörtlichen Sinne) als auch ihr Wesen (metaphorisch) als „aufrecht“ zu lesen: „Aufrecht [...], saß sie bei ihnen.“¹⁷² Dass der Erzähler an die Aufrichtigkeit ihrer Person glaubt, beweisen seine späteren Worte über die sogenannte „wunderliche Klarsicht“ hinsichtlich der Senatorin. Wenn schliesslich der bereits kranke Leverkühn am Ende des Romans während der von ihm einberufenen Versammlung der Freunde in Pfeiffering „vom Sessel hinab zu Boden“ fällt, war „Frau Schweigestill, die doch entfernter gestanden, [...] schneller bei ihm“ und „hob den Kopf des Bewußtlosen, und seinen Oberleib in mütterlichen Armen haltend, rief [...] zur Seite ins Zimmer hinein gegen die annoch Gaffenden: „Macht's, daß' weiter kommt's alle miteinand!“¹⁷³ Offensichtlich ersetzt die treue Wirtin Leverkühn sogar die eigene Mutter, „die und deren Fürsorglichkeit ihr fünfundvierzigjähriger Sohn buchstäblich mehr befürchtet als den Tod“¹⁷⁴: Als er, bereits geisteskrank, erfährt, dass die Mutter auf dem Weg nach Pfeiffering sei, versucht er sich nahe des Hauses im Klammerweiher zu ertränken.¹⁷⁵ Die, „auf *unmißverständlichen Eindrücken beruh[ende]*“ Analyse Zeitbloms lautet dabei,

[d]as Mütterliche [erfahre] solche tragische Heimkehr bei allem Jammer nicht ohne Genugtuung, nicht ohne Zufriedenheit [...]. Einer Mutter ist der Ikarusflug des Helden-Sohnes, das steile Mannesabenteuer des ihrer Hut Entwachsenen, im Grunde eine so sündliche wie unverständliche Verirrung, aus der sie auch immer das entfremdet-geistestrenge „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen!“ mit heimlicher Kränkung vernimmt, und den Gestürzten, Vernichteten, das „arme, liebe Kind“, nimmt sie, alles verzeihend, in ihren Schoß zurück, nicht anders meinend, als daß er besser getan hätte, sich nie daraus zu lösen.¹⁷⁶

Als ähnlich paradox wie die bereits gezeigte Doppelbödigkeit in den Erwartungen an Frauen, die gleichzeitig sexy und gefügig sein sollen, erweisen sich die Erwartungen an eine Mutter, eine Rolle, die gleichzeitig als ihre wichtigste angesehen wird. Im Roman ist „sie“ bald zu kalt und distanziert wie Ines Institoris, so dass aus den Kindern „traurige Schattenpflänzchen“ werden, bald lebt sie in einem „Hybridzustand“ wie Senatorin Rodde, deren Töchter in gegensätzlichen Extremen untergehen, oder aber „sie“ ist auf krankhafte Weise anhänglich, wie Elsbeth Leverkühn, was dazu führt, dass sich der „Helden-Sohn“ das Leben nehmen möchte und als das nicht gelingt, kommt es zu „ein[em] einmalige[n] Vorkommnis“¹⁷⁷: „einem von niemandem erwarteten Wutanfall“¹⁷⁸ gegen die Mutter.

¹⁷² Ebd. 1947/2007: S. 301-2.

¹⁷³ Ebd. 1947/2007: S. 729.

¹⁷⁴ Elsaghe 2010: S. 38.

¹⁷⁵ Vgl. Mann 1947/2007: S. 734.

¹⁷⁶ Ebd. 1947/2007: S. 733. Keine Hervorhebung im Original.

¹⁷⁷ Ebd. 1947/2007: S. 716.

¹⁷⁸ Ebd. 1947/2007: S. 717.

Inwieweit die angeblich übertrieben anhängliche und fürsorgliche Elsbeth Leverkühn, die ihren Sohn zwischen 1910 und 1930 kein einziges Mal sieht,¹⁷⁹ also tatsächlich eine übermächtige Mutterfigur ist, der sich Adrian aus Angst durch einen Selbstmordversuch zu entziehen versucht, und nicht schlicht unerfüllbaren misogynen Erwartungen unterliegt, sei dahingestellt.

Wie die Mutter Schweigestill, unterstützt auch die Tochter Clementine den Untermieter und Künstler bei seiner Arbeit: „Clementine Schweigestill [hatte] ihm öfters vorlesen müssen, und zwar Dinge, die dem freundlichen Landmädchen sonderbar genug – und auch wieder nicht unpassend vom Munde gingen.“¹⁸⁰ Dabei ist ihr Aussehen gerade nicht geeignet, beim Erzähler und Leverkühn etwa „Lüsternheit“ zu „erregen[]“:

In ihrer bäuerlich keuschen Tracht, die von geistlicher Überwachung zeugte, einem Habit aus olivgrünem Wollstoff, dessen hochgeschlossene, mit kleinen, dicht beieinanderstehenden Metallknöpfen besetzte, die jugendliche Büste verflachende Taille in spitzem Zipfel auf den weit angereihten und fußlangen Rock fiel, und zu dem sie als einzigen Schmuck unter der Halsrüsche eine Kette aus Silbermünzen trug, saß die braunäugige Maid bei dem Leidenden und las ihm mit litaneiender Schulmädchenbetonung aus Schriften vor, gegen die gewiß der Herr Pfarrer nichts einzuwenden gehabt hätte: der frühchristlichen und mittelalterlichen Visionsliteratur und Jenseitsspekulation.¹⁸¹

Von Kopf bis Fuss bedeckt, ihre Brüste zurückgebunden, liest die ‚keusche‘ Clementine „in einem rührend schwerfälligen und gespreizt hochdeutschen Volksschul-Tonfall“¹⁸² Texte, die Zeitblom als „ekstatisch[], das Gericht verkündend[], die Furcht vor ewiger Strafe pädagogisch schürend[]“¹⁸³ bezeichnet. So „rezitiert[]“ sie etwa gerade „die Entrückungen der Mechthild“¹⁸⁴, der christlichen Mystikerin Mechthild von Magdeburg, die eine brutale Kasteiung ihres eigenen Körpers betrieb, den sie als Feind und Mörder bezeichnete¹⁸⁵. Auch sonst kann man sich, übrigens nicht nur hier, sondern im gesamten Roman die Frage stellen, warum Leverkühn sich ausschliesslich von Literatur mit äusserst kontroversen und fragwürdigen, ja frauenfeindlichen Stellen inspirieren lässt. Dazu gehören die von Elsaghe behandelten diversen Opernzipate, aber auch das gesamte „frühchristliche[] und mittelalterliche[]“ Schrifttum, das stets erwähnt wird. Dabei laufen diese Verweise immer wieder auf das Gleiche hinaus: auf eine christlich fundierte Dämonisierung ‚des‘

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. 1947/2007: S. 284. Die Mutter küsst Adrian und drückt seinen Kopf an ihre Schulter zum Abschied. „Er sollte und wollte ihr nicht wiederkehren. Sie kam zu ihm.“

¹⁸⁰ Ebd. 1947/2007: S. 517.

¹⁸¹ Ebd. 1947/2007: S. 518.

¹⁸² Ebd. 1947/2007: S. 518.

¹⁸³ Ebd. 1947/2007: S. 518.

¹⁸⁴ Ebd. 1947/2007: S. 518.

¹⁸⁵ Vgl. Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit. Einsiedeln, Zürich, Köln 1955. Hier S. 56, 174.

Weiblichen, besonders prägnant etwa in der Figur der „große[n] Erzhure, d[es] Weib[s] auf dem Tiere, bei deren Schilderung der Nürnberger [Albrecht Dürer] sich heitererweise [!] geholfen hat, indem er die mitgebrachte Portraitstudie einer venezianischen Kurtisane dazu benutzte, bei Ezechiel [...] vorgezeichnet.“¹⁸⁶ Ganz in diesem Sinne lässt sich wohl nur schwer eine mit noch mehr patriarchalischem Hochmut aufgeladene Situation vorstellen, als die von zwei Männern, die beide bekanntlich selbst freie sexuelle Beziehungen pfleg(t)en – und sich nun von einer in der („geistlichen“) Unterdrückung ihrer Sexualität befangenen jungen Frau genau jene Texte vorlesen lassen, die diese Unterdrückung allererst in Form einer ‚Diskursbegründung‘ zu einem integralen Bestandteil der christlichen Religion machten. Zum Vorlesekörper gehören ausserdem und besonders perfiderweise Texte von Frauen, die diese Unterdrückungsmechanismen ‚erfolgreich‘ internalisiert und in einer selbstquälerischen ‚Trance‘ an ihrem Körper demonstriert haben. Else Schweigestill, „die sie [Clementine] allenfalls im Hause gebraucht hätte“, „nickte“ beim Anblick dieser kuriosen Vorlesesituation „den beiden“ männlichen Zuhörern „freundlich billigend zu und zog sich wieder zurück“¹⁸⁷, wo sie offensichtlich hingehört – weg aus der ‚altväterlichen‘ Abtsstube in den Bereich der Domestizität.

Was die Beispiele Else Schweigestills und ihrer Tochter sehr deutlich demonstrieren, ist ein von Kate Mann prägnant formuliertes Axiom: „[O]ne need not be a man to be a misogynist [...]: women can fit the description too.“¹⁸⁸ Denn genau wie die Definition Kate Mannes zutreffend aussagt, sollten im Zentrum jeder Analyse von Misogynie die sozialen und politischen Mechanismen stehen, die der Aufrechterhaltung der patriarchalen Ordnung mit ihren moralischen feminin-konnotierten Verpflichtungen und den maskulin-konnotierten Privilegien dienen. In diese Ordnung und die sie stützenden Verhaltensnormen werden natürlich sowohl Männer als auch Frauen sozialisiert. Dass dementsprechend Frauen, die sich an der Bestrafung vom normwidrigen Verhalten anderer Frauen beteiligen, von männlichen Machtinstanzen dabei moralisch gelobt werden, zeigt der Text par excellence: Else Schweigestill ist nicht nur eine aufopferungsvolle Dienerin ihres Mannes und Leverkühns ohne eigene zum Ausdruck gebrachte Bedürfnisse, sie ist zudem aktiv bestrebt, die ‚traditionellen‘ Geschlechterrollen beizubehalten, was sich dadurch zeigt, dass sie hinter einer Fassade von Barmherzigkeit misogyne Bestrafungen an Senatorin Rodde und dem schwangeren ‚Fräulein‘ ausübt und ihre Tochter ebenfalls auf eine ‚dienende‘ Funktion

¹⁸⁶ Mann 1947/2007: S. 519.

¹⁸⁷ Ebd. 1947/2007: S. 518.

¹⁸⁸ Manne 2017: S. 77.

einzuschwören scheint. Von Else Schweigestill also schliesslich als einer dominanten oder mächtigen Frauenfigur zu sprechen, trifft nur insofern zu, als diese Macht sich hinsichtlich der normverletzenden *Frauenfiguren* äussert. Was ihre Stellung in Bezug auf die *Männerfiguren* angeht, so ist Else Schweigestill eine ‚glückliche Dienerin‘ sowohl im Haushalt als auch des Patriarchats und kann schwerlich auch nur als mächtige ‚Matrone‘ im Sinne Bachofens, geschweige denn als genuin dominante Schreckengestalt gelesen werden. Ihre Dominanz entspringt allein aus dem Nutzen, den sie einerseits als Dienerin gegenüber von Leverkühn und ihrem Mann und andererseits als Sanktionsinstanz gegenüber von Normverletzerinnen im Patriarchat an den Tag legt.

Eine weitere „Matrone“ neben Else Schweigestill und Elsbeth Leverkühn, der Elsaghe in seiner Analyse die meiste Aufmerksamkeit widmet, ist die italienische „Signora Manardi, von den Ihnen Nella genannt“¹⁸⁹, deren Bedienung und Verpflegung Adrian Leverkühn und Rüdiger Schildknapp in Palestrina vom Juni 1911 bis Herbst 1912 geniessen. Nach Elsaghe erinnern die Umstände an diesem „für seine [Leverkühns] Komposition [...]“ offenbar ungleich förderlichen Ort“ an Torre di Venere in *Mario und der Zauberer* und somit „an die vor- oder besser postpatriarchalen Verhältnisse“¹⁹⁰ dieser Erzählung, oder anders gesagt: an den Zustand der ‚Gynaikokratie‘ im Sinne Bachofens. Dabei hat die Forschung gerade erst durch Elsaghe die Schattierungen des Textes, die auf den von Mann benutzten Bachofen’schen Quellen beruhen ausführlich decodieren können. Durch die Linse dieser Quellenlage beobachtet Elsaghe „Indizien hetärischer Rückschlagsbewegungen“¹⁹¹ im *Doktor Faustus* gerade im Haushalt der Matrone Manardi in Italien und gelangt zu seiner These:

Das Deutsche Reich bleibt dank Leverkühns ‚philobatischer‘ Anwandlung so lang und so weit wie möglich von ‚Gynaikokratie‘ dissoziiert. [...] Sie wird in die Fremde projiziert, und zwar genau wie in *Mario und der Zauberer* nach Italien [...]. Nur ist es im *Doktor Faustus* nicht Deutschland schlechthin, das vom Übel wenigstens notdürftig dissoziiert wird; sondern es ist eben allein das deutsche *Kaiserreich*.¹⁹²

So scharfsichtig diese Analyse von Elsaghe ist, bietet sich doch auch eine andere Lesart des ‚italienischen Kapitels‘ an, ohne die Schablone von Bachofen. Diese Lesart, die im Folgenden begründet werden soll, zeigt, dass der Text, jenseits jeglicher beabsichtigter oder unbewusster Bemühungen des Autors um eine ‚bachofenianische‘ Stilisierung, in Signora Manardi eine Frauenfigur skizziert, die insofern homolog zur Figur Else Schweigestill ist,

¹⁸⁹ Mann 1947/2007: S. 309.

¹⁹⁰ Elsaghe 2010: S. 283.

¹⁹¹ Mann 1947/2007: S. 263.

¹⁹² Elsaghe 2010: S. 290.

als sie statt einer „dominante[n] Matrone“¹⁹³ schlicht eine „starke Dienerin“ des Patriarchats und der Domestizität ist.

Angefangen bei dem Namen *Manardi* bemerkt Elsaghe „eine Unstimmigkeit“¹⁹⁴. Sowohl der ältere Bruder Nellas Ercolano Manardi als auch der Vetter der verwitweten Signora Dario Manardi tragen diesen Namen. Das erklärt Elsaghe damit, dass bei dem Bruder Ercolano „der Name der verwitweten Schwester den Namen ihres und des Vaters eben auch ihrer beiden Brüder überschrieben hat“, anders gesagt, „die Mächtigkeit der Schwester, Mutter und Frau, den Namen des Vaters‘ verdrängt hat.“¹⁹⁵ Diese Lesart der übermächtigen Matrone unterstützte weiter die Tatsache, dass jener Vetter „mit seiner unscheinbaren und kränklichen Gattin [...] ihren eigenen Tisch [führten].“¹⁹⁶ Bei dieser Analyse vernachlässigt Elsaghe jedoch einige zentrale Indizien des Texts. Zunächst gehört der „fast palazzo- oder kastellartige[] Bau“ offensichtlich der Familie des verstorbenen Ehemanns und des Vetters, denn die Signora mit ihren Brüdern gehören einer „sonst ländlich schlichten und ungelehrten Familie“¹⁹⁷ an. Diese Konstellation, dass die ungebildete Familie einer Witwe einen Palast „übernimmt“, zeugt neben dem „Verfall insbesondere des Bildungsbürgertums“ vom Verfall der alten Aristokratie zugunsten des „einfachen Volkes“ in der Republik. Denn „der Advokat Ercolano Manardi“, der zwar „der Stolz der sonst ländlich schlichten und ungelehrten Familie“ ist, „übte allem Anschein nach seinen Beruf nicht mehr aus, sondern las nur noch die Zeitung.“¹⁹⁸ Trotzdem ist dieser *Stolz* der Familie auch deutlich ihr Oberhaupt, der die uneingeschränkte „Bewunderung“ seiner Schwester (und übrigens „aller Manardis“) geniesst, so etwa, wenn sie gegenüber dem jüngeren Bruder „begütigende[] Worte“ über die „Vollblütigkeit des Advokaten“ äussert, der „bei offener Tür in Unterhosen“¹⁹⁹ zu sitzen pflegt. Insofern suggeriert der Text, der von den Seinen „als eine Art Staatsmann“ bewunderte Ercolano Manardi sei eine Art „Parasit“, der es zwar trotz seiner einfachen ländlichen Herkunft zum Advokat gebracht hat, aber dann doch lieber das gute, sorglose (unverdiente) Herrenleben geniesst und den von der Schwester servierten „Landwein [...] unter Krächzen in großen Schlücken wie Wasser trank“²⁰⁰. Vor diesem Hintergrund schiene es logisch, dass der „meist kurz und mit Genugtuung l‘avvocato

¹⁹³ Ebd. 2010: S. 38.

¹⁹⁴ Ebd. 2010: S. 288.

¹⁹⁵ Ebd. 2010: S. 288.

¹⁹⁶ Mann 1947/2007: S. 312.

¹⁹⁷ Ebd. 1947/2007: S. 310.

¹⁹⁸ Ebd. 1947/2007: S. 310-1.

¹⁹⁹ Ebd. 1947/2007: S. 311.

²⁰⁰ Ebd. 1947/2007: S. 312.

genannt[e]“²⁰¹ ältere Bruder und „Stolz“ der verwitweten Nella diesen mit dem *Palazzo* assoziierten Namen selbst übernommen hätte, denn offensichtlich hat er die Stellung des ‚Herren im Haus‘ an der Stelle des kinderlosen, „graubärtige[n] am Stocke gehende[n]“ Vetters Dario Manardi (und des verstorbenen Manns der Nella) eingenommen. So gedeutet zeigt sich der Advokat nicht als unterwürfiges Opfer der dominanten Signora, wie ihn Elsaghe interpretiert, sondern als opportunistischer Schmarotzer, der gleichsam seine ‚patriarchale Dividende‘ geniesst, indem er sich von seiner Schwester bedienen lässt und ein Lotterleben führt. Er mag dabei als Schmarotzer lächerliche Züge aufweisen und nicht dem Ideal eines disziplinierten, aktiven und tätigen Manns entsprechen – aber die Übernahme des Namens und das untätige Dahinvegetieren sind jedenfalls nicht Indizien einer ‚gynaikokratischen‘ Dominanz der Schwester, sondern im Gegenteil einer privilegierten männlichen Anspruchshaltung.

Und auch wenn die Küche des Hauses „etwas entschieden Bedrohliches“²⁰² an sich haben mag, so ist sie der einzige Raum, wo die Signora „waltete“.²⁰³ Genauso wie Else Schweigestill bedient Signora Manardi ihre Gäste und Familie und ergeht sich „unermüdlich in Angeboten“: „Minestra, Singvögelchen mit Polenta, Scaloppini in Marsala, ein Hammelgericht oder Wildschwein mit süßer Zukost“ usw., und das „mit einer Freigebigkeit, die zu dem bescheidenen Pensionspreis in keinem Verhältnis stand“²⁰⁴ – nach Elsaghe „nicht mehr den Regeln von Warentausch und Geldwirtschaft“ gehorchend und als „quasi vorökonomische Nahrung“²⁰⁵, ‚primitive‘ Gastgeberin Hof haltend. Tatsächlich erweist sich auch bei Else Schweigestill „[d]e[r] Preis [...] Verköstigung und Bedienung eingeschlossen, als sehr mäßig.“²⁰⁶ Die Ähnlichkeit Signora Manardis mit Else Schweigestill ist weiter bei der Beschreibung ihres Aussehens evident:

[E]ine stattliche Matrone römischen Typs, mit gewölbter Oberlippe, – nicht sehr brünett, nur kastanienbraun die guten Augen und der silbrig durchwirkte, glatt und fest gezogene Scheitel, ländlich schlicht und tüchtig die ebenmäßig füllige Erscheinung, – oft sah man sie die kleinen, aber arbeitsgewohnten Hände mit dem doppelten Witwenreif an der rechten in die rüstigen, vom Schürzenbund fest umspannten Hüften stemmen.²⁰⁷

Nach Elsaghe beweist die Stelle, dass Signora Manardi „eine Wiedergängerin der ‚römischen Matrone‘“ ist, „in der Bachofen Reste der ‚hetärische[n] Königsfrau Asiens“

²⁰¹ Ebd. 1947/2007: S. 310.

²⁰² Elsaghe 2010: S. 285.

²⁰³ Mann 1947/2007: S. 309.

²⁰⁴ Ebd. 1947/2007: S. 312.

²⁰⁵ Elsaghe 2010: S. 284.

²⁰⁶ Mann 1947/2007: S. 370.

²⁰⁷ Ebd. 1947/2007: S. 309.

ausmachen zu können glaubte“²⁰⁸. Sie ist aber auch eine Frau, mit „guten Augen“, „tüchtig“ mit „arbeitsgewohnten Hände[n]“, Eigenschaften, die ihr älterer Bruder nicht hat. Auch wenn der Text also geschichts- und kulturphilosophische Verweise auf die Theorien von Bachtog enthält, ist Nella Manardi gleichzeitig doch eindeutig eine überzeugte Geberin feminin-konnotierter Leistungen, die nach dem Tod ihres Gatten nun ihren älteren Bruder den Ton angeben lässt und den „Helden-Sohn“ Adrian Leverkühn und dessen Entourage mit Hingabe bedient. Dass Signora Manardi und Else Schweigestill von dieser Bewirtschaftung nicht ökonomisch profitieren, spricht dabei gerade gegen ihre vermeintliche Dominanz und für eine misogyne Lesart nach Kate Manne: Die Bedienung und Verpflegung seien für ‚die Frau‘ eine Herzensaufgabe, die keiner adäquaten Bezahlung bedarf – eine Gesinnung, die teilweise heute noch in Diskussionen bezüglich weiblich dominierter Berufe im Bereich der sogenannten Carearbeit zutage tritt. Summa summarum sendet der Text also zutiefst widersprüchliche Signale bezüglich Signora Manardi: Neben den von Elsaghe ausgearbeiteten mit Bachtog lesbaren Stellen, die von ‚hetärischen‘ Zuständen, von Primitivierungen und Rückfällen in ‚präpatriarchale‘ Verhältnisse zeugen, personifiziert die Signora gleichzeitig eine treue Dienerin, unter deren Obhut Leverkühn, ähnlich wie bei Else Schweigestill, sehr produktiv arbeiten kann. Eine genaue Lektüre des Texts zeigt denn auch, dass nicht etwa die Signora als Wiedergängerin einer ‚asiatischen Königsfrau‘ im *Palazzo* waltet, sondern, in Entsprechung zur patriarchalen Norm, ihr älterer Bruder.

3.3 ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘: Kunigunde Rosenstiel am Grab des deutschen Tonsetzers und Esmeraldas ‚Akt der Liebe‘

Vor dem Hintergrund der ausführlichen Analysen Elsaghes sowohl zu den jüdischen Figuren als auch zum ‚Fremden‘ insgesamt im Gesamtwerk Manns könnte zunächst der Eindruck entstehen, es sei damit auch über den *Doktor Faustus* bereits alles in dieser Hinsicht Wichtiges gesagt. Nicht nur erkennt Elsaghe, dass „Leverkühn und Zeitblom [...] die Prostituierte [Esmeralda] immer wieder auf das ihrer Erscheinung, und zwar weit über die ‚bräunliche‘ [in Manns Gesamtwerk (homo-)erotisch besetzte, Anm. v. L. S.] Farbe hinaus [reduzieren]“; er hält zudem fest, dass neben den biografischen Ähnlichkeiten zu Nietzsches Bordellbesuchen auch „Zarathustras kolonialistische Verfremdung [...] der Prostitution [...] ein wesentliches Moment der Bordellszene im Doktor Faustus vor[gibt]“²⁰⁹ und durch die

²⁰⁸ Elsaghe 2010: S. 285.

²⁰⁹ Yahya Elsaghe: Die imaginäre Nation: Thomas Mann und das „Deutsche“. München 2000. S. 63.

Schauplätze „die Reichsgrenze wieder mit Sexual- und vor allem mit Infektionsängsten besetzt [wird].“²¹⁰ Auch die Wurstdarmfabrikantin²¹¹ und „letzte Jüdin“²¹² in Manns Oeuvre, Kunigunde Rosenstiel, liest Elsaghe mit grosser Luzidität: „Als einzige deutsche Jüdin des Gesamtwerks markiert sie der Erzähler explizit positiv, als ‚tüchtige‘ sowie ‚ernstlich hochzuachten[de]‘, sich ‚in Treuen bewährende‘ und kurzum ‚vortreffliche Person.‘²¹³ Und dennoch, trotz dieser „gewisse[n] Tendenz [...], die früheren, rein rassenbiologischen Wahrnehmungen jüdischer Körper und nicht zuletzt die damit zusammenhängenden Vertierungen zu überwinden“, fällt Thomas Mann bei der Darstellung dieser Figur unweigerlich auf sein „ältestes Steoreotypenregister zurück[.]“²¹⁴ All das zeugt neben Manns Tagebucheinträgen gemäss Elsaghe davon, „wie schwer es Thomas Mann fiel oder daß es ihm eigentlich unmöglich war, seine Vorstellungen von der grundsätzlichen Alterität der Juden als ‚Volk‘ und ‚Rasse‘ oder ‚Geblüt‘ wirklich loszuwerden.“²¹⁵

Auch wenn Elsaghe in all diesen Punkten zuzustimmen ist, muss an dieser Stelle doch noch von einem bislang unterbelichteten Aspekt der in *Doktor Faustus* aufgebotenen Strategien zur Darstellung ‚des‘ Jüdischen die Rede sein. Dass er bislang unterbelichtet geblieben ist, dürfte mit gewissen Stimmen in der Forschung zu tun haben, die seit 1948 eine ganz andere und enorm wirkmächtige Lesart des Romans am Leben halten, in welcher die Frage nach dem erzählerischen Umgang mit dem ‚Jüdischen‘ im Besonderen und dem ‚Alteritären‘ im Allgemeinen dezidiert und wohl nicht ganz zufällig in den Hintergrund rückt. Diese Lesart besagt, dass die Prostituierte ‚Esmeralda‘ und die geheimnisvolle Madame de Tolna, die unsichtbare Unterstützerin Leverkühns, de facto identische Figuren seien.²¹⁶ Man kann angesichts der Hartnäckigkeit, mit der diese These vertreten wird,

²¹⁰ Ebd. 2000: S. 66.

²¹¹ „Eine rüstige Geschäftsfrau auf derbem Gebiet (denn eine Wurstdarmfabrik hat entschieden etwas Derbes.“ Mann 1947/2007: S. 456.

²¹² Elsaghe schreibt über die „letzte Jüdin“: „Der leise Anachronismus, den Thomas Mann seiner letzten Jüdin also auf den Leib geschrieben hat, wenn nicht dem unheimlich Antizipativen ihres ‚knochige[n]‘ Körperbilds, so jedenfalls in Form ihrer Fleisch und Blut gewordenen Traurigkeit, spricht Bände. [...] Er reflektiert so gelesen ein Entsetzen vor den Konsequenzen, welche der deutsche und besonders der rassenbiologische Antisemitismus endlich haben sollte, an dessen Aufkommen freilich der frühe Thomas Mann gerade auch mit seinen literarischen Gestaltungen jüdischer Frauen sicherlich ganz unerheblich, aber eben doch partizipiert hatte.“ Elsaghe 2004: S. 223.

²¹³ Yahya Elsaghe: Thomas Mann und die kleinen Unterschiede: zur erzählerischen Imagination des Anderen. Böhlau 2004. S. 217.

²¹⁴ Ebd. 2004: S. 257.

²¹⁵ Ebd. 2004: S. 258.

²¹⁶ Vgl. Victor J. Oswald Jr.: Thomas Mann’s Doktor Faustus. The Enigma of Frau von Tolna. In: The Germanic Review 23, München 1948, S. 249-253; Thomas Schneider: Das literarische Porträt: Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns Doktor Faustus. Berlin 2005, hier S. 141.; Hans Rudolf Vaget 2004: S. 228; Hans Rudolf Vaget: Doktor Faustus. In: Andreas Blödorn & Friedhelm Marx (Hrsg.): Thomas Mann Handbuch. Stuttgart 2015, S. 66-75, hier S. 74.

nachgerade von einem Forschungsparadigma sprechen, das mit seinem apodiktischen Geltungsanspruch anders gelagerte Herangehensweisen an den Roman gleichsam a limine dubios erscheinen liess und lässt. So schreibt etwa Hans Rudolf Vaget in einer exemplarischen Formulierung, dass „it is left to the omniscient narrator, in the manner of the Wagnerian orchestra, to signal to the reader that Madame de Tolna is the former ‚Esmeralda‘.“²¹⁷ Die Grundlage für diese Interpretation - die von Vaget gar nicht als solche formuliert, sondern als unbestreitbare diegetische Tatsache dem „omnipresent narrator“ zugeschrieben wird – scheint neben ihrer „delikate[n] Gesundheit“²¹⁸ und dem Verweis auf die „[R]itterlich[keit]“²¹⁹ ihres Gatten das „Huldigungsgeschenk eines *Ringes*“²²⁰ von de Tolna an Leverkühn zu bilden. Dieser Ring nämlich ist mit einem „Wahrzeichen“ versehen, „das sich [...] als geflügelt-schlangenhaftes Ungeheuer bestimmen ließ, dessen hervorschließende Zunge die ausgebildete Gestalt eines Pfeiles hatte“²²¹ – und hier ergibt sich eine signifikante Parallelie zur ‚Esmeralda‘-Handlung. Denn tatsächlich spricht Zeitblom nach dem One-Night-Stand zwischen Leverkühn und ‚Esmeralda‘ davon, dass „Liebe und Gift hier einmal für immer zur furchtbaren Erfahrungseinheit wurden: der mythologischen Einheit, welche der *Pfeil* verkörpert.“²²² Während sich die bisherige Forschung jedoch auf diese auffällige Homologie versteifte, hat sie zahlreiche Hinweise auf eine motivisch viel engmaschiger gestaltete Verbindung ‚Esmeraldas‘ mit einer ganz anderen Figur vernachlässigt: Kunigunde Rosenstiel.

Wie Elsaghe schreibt, „sind die ‚Augen‘ Kunigunde Rosenstiels weder erwähnenswert ‚groß‘ noch erwähnenswert ‚blank‘ noch ‚schwarz‘ [...]. Aber Kunigunde Rosenstiels ‚Augen‘ sind auch nicht einfach ‚braun‘, noch sind sie einfach ‚traurig‘; sondern in der ‚Bräune‘ ihrer ‚Augen‘ ‚steht‘ ‚Trauer geschrieben‘.“²²³ Dieses Farbmotiv verbindet Rosenstiel mit ‚Esmeralda‘, bei der es sich um „eine Bräunliche“ handeln soll, „in spanischem Jäckchen, mit großem Mund, Stumpfnase und Mandelaugen.“²²⁴ Des Weiteren spricht Zeitblom von „dem *armen Gemüt der Dirne*“, worin „etwas den Gefühlen

²¹⁷ Vaget 2004: S. 228.

²¹⁸ Mann 1947/2007: S. 568.

²¹⁹ Ebd. 1947/2007: S. 567. T. J. Reed schreibt hierzu: „Oswald missed only the clue to how Esmeralda escaped from prostitution, the adjective *ritterlich* in the description of Madame de Tolna's husband.“ T. J. Reed: Thomas Mann: The Uses of Tradition. Oxford, New York 1973/1996, S. 392.

²²⁰ Mann 1947/2007: S. 569.

²²¹ Mann 1947/2007: S. 570.

²²² Ebd. 1947/2007: S. 225.

²²³ Die aufgezählten Eigenschaften seien aufgrund des Gesamtwerks von deutschen Juden und Jüdinnen zu erwarten. Die Veränderung der Augen sieht Elsaghe als eine Veränderung der rassenbiologischen Wahrnehmung. Elsaghe 2004: S.222.

²²⁴ Mann 1947/2007: S. 209.

geantwortet, die ihr der Jüngling entgegenbrachte.“²²⁵ Über Kunigunde Rosenstiel sagt der Erzähler in auffallend ähnlicher Weise:

[A]ber gleichzeitig wohl auch hat er [ein der breiten Masse gänzlich verborgener esoterischer Früh-Ruhm] einen Widerschein in bescheiden-tieferen Gegenden, *im bedürftigen Gemüt armer Seelen*, die sich durch irgend eine als „höheres Streben“ verkleidete Einsamkeits- und Leidenssensibilität von der Masse sondern und in einer Verehrung, welcher noch voller Raritätswert zukommt, Glück finden.²²⁶

Der aber wohl bemerkenswerteste Hinweis auf eine Verbindung zwischen ‚Esmeralda‘ und Kunigunde Rosenstiel findet sich im Zusammenhang mit der Musik Adrian Leverkühns, namentlich im apokalyptischen Oratorium *Apokalipsis cum figuris*. Dabei handelt es sich um jenes Stück mit der „große[n] Erzhure“, inspiriert von Dürer, der sich wiederum „heitererweise geholfen hat, indem er die mitgebrachte Portraitstudie einer venezianischen Kurtisane“ benutzte. Die Originalquelle Dürers aus Offenbarung 17, 3-4 zitiert der Kommentarband wie folgt:

Und er [der Engel] brachte mich im Geist in die *Wüste*. Und ich sahe das Weib sitzen auf einem *rosifarbenen* Tier, das war voll Namen der Lästerung, und hatte sieben Häupter und zehn Hörner. Und das Weib war bekleidet mit Scharlach und *Rosinfarbe* und übergüldet mit Golde, und Edelsteinen, und *Perlen*; und hatte einen güldnen Becher in der Hand, voll Greuels und Unsauberkeit ihrer Hurerei [...].²²⁷

In auffälliger Parallelität hierzu liest sich die ‚Bordellszene‘ des Doktor Faustus in Adrians manieriert altertümelndem Bericht:

Ich schelle, die Thür geht von selber auf und auf dem Flur kommt mir eine geputzte Madam entgegen, mit *rosifarbenen* Backen, einen *Rosenkranz* wachsfarbener *Perlen* auf ihrem Speck, und begrüßt mich fast züchtiger berden, hocherfeut flötend und scharmutzierend, wie einen Langerwarteten, komplimentiert mich danach durch Portières in ein schimmernd Gemach mit eingefasster Bespannung, einem Kristall-Lüster, Wandleuchten vor Spiegeln, und seidnen Gautschen, darauf sitzen dir Nymphen und *Töchter der Wüste* [...].²²⁸

Bei dieser wörtlichen Parallelisierung wird deutlich, dass sich nicht nur Dürer („heitererweise“) von einer Kurtisane ‚inspirieren‘ liess als er die babylonische Hure visualisierte, sondern dass auch für Leverkühn der Bordellbesuch und somit ‚Esmeralda‘ als Schöpfungsquelle für „die Creation einer neuen und eigenen Apokalypse, gewissermaßen [...] [für] ein Resumé aller Verkündigungen des Endes“²²⁹, steht. Dabei ist die zweite von Leverkühn für das apokalyptische Werk benutzte Quelle keine geringere als „Jeremias‘ Klagelieder“²³⁰, die, wie Elsaghe gesehen hat, für die Charakterisierung Kunigunde

²²⁵ Ebd. 1947/2007: S. 225. Keine Hervorhebung im Original.

²²⁶ Ebd. 1947/2007: S. 455. Keine Hervorhebung im Original.

²²⁷ Wimmer 1947/2007: S. 704.

²²⁸ Mann 1947/2007: S. 208.

²²⁹ Ebd. 1947/2007: S. 208.

²³⁰ Ebd. 1947/2007: S. 520.

Rosenstiels als wesentliche Vorlage dienten. So stamme die Bezeichnung, „ihr Volk [sei] wie eine verlorene Herde“²³¹ etwa „aus Jeremia, 50,6 [...] ,*Denn mein Volk ist wie eine verlorene Herde*“²³², und auch „das zweite Kolon, ,daß der Herr es zur Wüste gemacht hatte“²³³, sei aus den Klageliedern, 1,13 – eine von Thomas Mann wiederum markierte Stelle -: „er [„der Herr“] hat mich zur Wüste gemacht.“²³⁴ Insofern bilde „die Wüste“, mit welcher die Rauheit ihrer [Kunigunde Rosenstiels] unweiblich „tiefe[n] Stimme“²³⁵ beschrieben wird, – die „wüstenrauhe[] und klagende[] Stimme“²³⁶ – eine „konsistent-intertextuelle Isotopie.“²³⁷

Im apokalyptischen Werk Leverkühns gibt es also sowohl Verweise auf die „T[o]chter der Wüste“ „Esmeralda“ als auch – durch die Klagelieder – auf die „wüstenrauhe[]“ Kunigunde Rosenstiel. Dabei stellt sich die Frage, warum gerade Rosenstiel „die Tochter Zion“, der Leverkühn nach Aussagen des Erzählers keine Aufmerksamkeit schenkt, in seiner Musik derart prominent thematisiert werden sollte. Die Antwort könnte lauten, dass es eben nicht um Kunigunde Rosenstiel per se geht, sondern um das, was sie repräsentiert: das Judentum, personifiziert in der „Tochter Zion.“²³⁸ Wie Elsaghe schreibt, nehmen „[i]n den Klageliedern [...] ,Zion‘, ,Juda‘ und ,Jerusalem‘ konsistent die allegorische Gestalt von Frauen im allgemeinsten Sinn des Worts beziehungsweise von Frauen an, die, [...] im engeren, sozusagen patriarchalen, auf den Mann bezogenen Wortsinn keine, noch keine oder keine mehr sind.“²³⁹ Tatsächlich wird („die Tochter“) Zion in diesem Zusammenhang genannt: So spaziert Leverkühn während seiner Arbeitspausen, unmittelbar nachdem der Erzähler das apokalyptische Oratorium und seine Vorbilder beschrieben hat, „um die Klammermulde, auf den Zionshügel.“²⁴⁰ Auffällig ist dabei, dass Leverkühn in seiner Wahlheimat Pfeiffering ist, wo es zwar die Klammermulde, nicht aber den Zionshügel, sondern dessen Entsprechung namens Rohmbühel gibt. Hier mag sich ein Erinnerungsfehler Manns in die Formulierung eingeschlichen haben – oder aber es liegt eine gezielte, sinnige, motivisch kohärente „Verfremdung“ der Topographie beziehungsweise eine Überblendung zweier Topographien vor. An einer weiteren Stelle des Romans spazieren der Erzähler und Leverkühn ausgerechnet „auf der Höhe des Zionsberges“ (diesmal korrekt in Buchel), als Leverkühn nach seinem Bordellbesuch von der „Lust zu

²³¹ Ebd. 1947/2007: S. 456.

²³² Elsaghe 2004: S. 232.

²³³ Ebd. 2004: S. 221.

²³⁴ Mann 1947/2007: S. 456. Keine Hervorhebung im Original.

²³⁵ Elsaghe 2004: S. 221.

²³⁶ Mann 1947/2007: S. 456.

²³⁷ Elsaghe 2004: S. 235.

²³⁸ Mann 1947/2007: S. 522.

fremdem Fleisch“ und einer „Liebeserweisung“²³⁹ spricht. Bedenkt man also diese Signale des Textes, so suggerieren sie doch, dass (auch) die Prostituierte ‚Esmeralda‘ eine Jüdin sei. Diese Interpretation hat bereits Egon Schwarz aufgrund ihrer stereotyp „chamäleonartige[n] Anpassung an die Umwelt“, ihrer „Mandelaugen“ und ihres Namens vorgebracht, die allesamt „basic characteristics of the stock Jew“²⁴⁰ seien. Auch sei nach Schwarz in Manns Gesamtwerk gerade der Schmuck, „a great sparkly stone“²⁴¹ das Identifikationsmerkmal schlechthin einer als jüdisch markierten Frauenfigur.²⁴²

All das hat die bisherige Forschung jedoch nicht weiter beachtet. Noch im Jahr 2015 zitiert Vaget im *Thomas Mann Handbuch* Oswalds Interpretation von 1948 und führt die Deutung von ‚Esmeralda‘ und Frau von Tolna als die identische Figur fort.²⁴³ Dabei bietet der Text neben den wenigen Stellen, die solch eine Verbindung legitimieren könnten, ebenfalls Stellen, die diese in Zweifel ziehen. So behauptet Zeitblom etwa: „ihr [Madame de Tolnas] Reichtum“ sei ihr, „wie deutlich zu spüren, von kritischen Gewissens wegen einer Belastung [...], obgleich *sie ein Leben ohne ihn nicht kannte* und auch wohl nicht zu führen gewußt hätte.“²⁴⁴ Die Aussage suggeriert deutlich, dass es sich bei Madame de Tolnas Lebensgeschichte nicht etwa um das *rags to riches*-Narrativ einer *hooker with a heart of gold* handelt, sondern sie immer schon eine gut situierte Frau gewesen ist. Wie dem auch sei, bemerkenswert ist vor allem, was Vaget aus dieser Interpretation macht – oder was er eben vernachlässigt, wenn er das Ganze als eine Art Gnaden-Diskurs interpretiert, indem er Esmeralda mit Fausts Gretchen vergleicht und Madame de Tolna analog zu Goethes *Ewig-Weiblichem* setzt: „As in Goethe’s scheme for Faust’s redemption, human love proves to be the pledge of divine love, which is to say of grace.“²⁴⁵ Dabei nimmt er die Appellstruktur

²³⁹ Ebd. 1947/2007: S. 274.

²⁴⁰ Egon Schwarz nach Frances Lee: Overturning Dr. Faustus. Re-reading Thomas Mann’s novel in Light of Observations of a Non-Political Man. Rochester 2007, S. 265.

²⁴¹ Ebd. 2007: S. 265.

²⁴² So heisst es etwa in *Buddenbrooks* über die jüdisch markierte Frau Hagenström: „Ihr [Julchens] Vater, Herr Hagenström, dessen Familie noch nicht lange am Orte ansässig war, hatte eine junge Frankfurterin geheiratet, eine Dame mit außerordentlich dickem schwarzen Haar und den größten Brillanten der Stadt an den Ohren, die übrigens Semlinger hieß.“ Thomas Mann: *Buddenbrooks*, S. 66.

²⁴³ Vaget schreibt: „Dazu gehört nicht nur die geheime Identität des Künstler-Helden mit seinem Biographen, sondern auch die des Genie-spendenden bösen Engels mit der anonymen, selbstlosen Förderin von Leverkühns Karriere, Frau von Tolnas mit der als Esmeralda designierten und in Leverkühns Musik verewigten Prostituierten.“ Vaget 2015: S. 74.

²⁴⁴ Mann 1947/2007: S. 572. Keine Hervorhebung im Original.

²⁴⁵ Vaget 2004: S. 229. Christian Baier schreibt hierüber: „Indem er [Vaget] diese [spirituelle] Liebe [zwischen Leverkühn und Madame de Tolna] als ‚a reflection of grace‘ auffasst, interpretiert er Madame de Tolna als Erlöser-Figur. Allerdings sind seine Bemühungen, mittels der Analogie zu Gretchen Leverkühns Liebe für seine ‚mondäne Verehrerin‘ zu belegen, nicht durchweg überzeugend.“ Christian Baier: Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen: Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen *Lotte in Weimar, Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus*. Göttingen 2011, S. 294.

des Textes für bare Münze und akzeptiert den Geschlechtsverkehr mit einer Prostituierten als beiderseitigen „Akt der Liebe“. In diesem Forschungsparadigma scheint allerdings paradoxerweise niemand das Groteske und Misogyne an einer Konstellation zu erkennen, in welcher die Prostituierte einem Klienten für immer dafür dankbar sein sollte, dass er mit ihr geschlafen hat und sie folglich ihr Leben – „an Uneigennützigkeit“ die anderen „bedürftigen Frauenseelen“ „übertreffend“²⁴⁶ – für die Unterstützung seiner Karriere aufopfert.

Die hier vorgeschlagene Lesart wirft nun ein völlig anderes Licht auf die „Liebeserweisung“ und die vermeintlich und nota bene für die Prostituierte „[r]einigend[e], rechtfertigend[e] [und] emportragend[e]“²⁴⁷ Wirkung des Geschlechtsaktes, aber auch auf die von Zeitblom formulierte Beobachtung, das Werk Leverkühns stehe „in eigentümlicher Korrespondenz, im Verhältnis geistiger Entsprechung“²⁴⁸ zu den protofaschistischen Gesprächen des ‚Kridwiß-Kreises‘. Denn es kann nicht genug betont werden, was für ein Bild der deutschen Katastrophe sich hier formt: Der deutsche Tonsetzer, den, wie Franka Marquardt schreibt, der Schlusssatz des Romans „endgültig“ als „Personifizierung des ‚deutschen Vaterlandes‘“ „festgeschreibt“²⁴⁹, thematisiert in seiner musikalischen Höllenvorstellung die höchstwahrscheinlich *jüdische* Prostituierte, mit der er geschlafen hat und die dadurch ihr „Heil“ „[ge]f[u]nd[en]“²⁵⁰ haben soll. Gleichzeitig „[steht] im August 1940, also knapp anderthalb Jahre vor der Wannsee-Konferenz, ‚[a]m offenen Grabe‘ des deutschen Tonsetzers“ Kunigunde Rosenstiel „als ‚trauernde Jüdin‘“²⁵¹ (sowie „eine unkenntlich verschleierte Fremde“²⁵², Madame de Tolna, die in Vagets Argumentationslogik ehemalige Prostituierte ‚Esmeralda‘ [!] – ebenfalls jüdisch markiert). Somit „gilt der Ausblick des Romans“, wie Marquardt zutreffend formuliert „keineswegs ihrem“, also

²⁴⁶ Mann 1947/2007: S. 567.

²⁴⁷ Ebd. 1947/2007: S. 226.

²⁴⁸ Ebd. 1947/2007: S. 539; Zeitblom macht diesen Vorwurf, nimmt ihn aber später zurück: „Seelenlosigkeit! Ich weiß wohl, dies ist es im Grunde, was diejenigen meinen, die das Wort ‚Barbarismus‘ gegen Adrians Schöpfung im Munde führen. Haben sie je, sei es auch nur mit dem lesenden Auge, gewissen lyrischen Partien – oder darf ich nur sagen: Momenten? – der ‚Apokalypse‘ gelauscht, Gesangsstellen, von Kammerorchester begleitet, die einem Härteren als ich es bin, die Tränen in die Augen treiben könnten, da sie wie eine inständige Bitte um Seele sind? Man verzeihe mir die gewissermaßen ins Blaue gerichtete Polemik, aber Barbarei, Unmenschlichkeit sehe ich darin, ein solches Verlangen nach Seele – das Verlangen der kleinen Seejungfrau – Seelenlosigkeit zu nennen!“ Mann 1947/2007: S. 548.

²⁴⁹ Franka Marquardt: Der Manager als Sündenbock. Zur Funktion des jüdischen Impresario Saul Fitelberg in Thomas Manns „Doktor Faustus“, Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Vol. 14, No. 3, 2004, S. 564-580, hier: S. 566.

²⁵⁰ Mann 1947/2007: S. 226.

²⁵¹ Marquardt 2004: S. 565.

²⁵² Mann 1947/2007: S. 738.

Rosenstiels, „sondern Deutschlands bevorstehendem Untergang.“²⁵³ Dazu kommt, wie Elsaghe schreibt, dass

alle Indikatoren der jüdischen Assimiliertheit bei Kunigunde Rosenstiel [...] unter die Signatur des Komischen oder eben der Parodie zu stehen [kommen]. Sie geben so nicht zuletzt eine nach wie vor patriarchal-sexistische Struktur zu erkennen. Sie kommunizieren die Ächtung und Verachtung, der „[w]eibliche Wesen“ anheimfallen, sobald sie einmal als Sexualobjekt gänzlich außer Betracht liegen.²⁵⁴

All das unterstreicht und bekräftigt die Aussage Kate Manes, dass die Diskriminierungsachsen ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ die Misogynie noch einmal auf ein ganz anderes *Level* bringen, also sozusagen als intersektionale Katalysatoren zu wirken vermögen. Kunigunde Rosenstiel, die einerseits explizit positiv als Dienerin Leverkühns bezeichnet wird, die ihn mit raren Schriften und Lebensmitteln versorgt, darf nicht wie etwa die ihn ebenfalls bedienende Else Schweigestill im *moral spotlight* stehen. Dass Rosenstiel „als Sexualobjekt gänzlich außer Betracht lieg[t]“, stellt dabei nur eine Seite dieser Medaille dar, denn wie bereits an mehreren Stellen gezeigt, ist die Sexualität ‚der Frau‘ an eine äusserst ambivalente Erwartung gebunden. Anders gesagt: Auch wenn Kunigunde Rosenstiel genau wie Else Schweigestill eigentlich alles ‚richtig‘ macht, die feminin-konnotierten Aufgaben erfüllt und keine sexuellen Bedürfnisse äussert, wird sie dennoch durch eine ‚parodistische‘ Darstellung bestraft. Mehr noch, der Roman entzieht ihr bis zum Ende das *moral spotlight* als Jüdin und dreht mit dem Schlussarrangement „am offenen Grabe“ die moralische Rollenverteilung dahingehend um, dass sie, sozusagen am Vorabend der Shoah, sowohl als Frau um den sie ignorierenden „Helden-Sohn“ als auch als Jüdin um die „Personifizierung des ‚deutschen Vaterlandes‘“ zu trauern hat.

Genau die gleiche Konstellation gilt auch für ‚Esmeralda‘, im Grunde sogar dann, wenn man die von Oswald vorgeschlagene und von Vaget bis heute weitergeführte Gleichsetzung von ihr und Madame de Tolna akzeptiert. Sie, die ehemalige jüdische Prostituierte, durch den Sex mit Leverkühn angeblich „ge[heil]t“ und durch Heirat zur Aristokratin aufgestiegen, soll ebenfalls „am offenen Grabe“ des deutschen Genies trauern, was Vaget zwar einerseits erkennt,²⁵⁵ andererseits aber doch überhaupt nicht erkennt, wenn er in diesem Zusammenhang die der Beziehungskonstellation unterliegende asymmetrische

²⁵³ Marquardt 2004: S. 565-6.

²⁵⁴ Elsaghe 2004: S. 219.

²⁵⁵ Vaget schreibt: „Yet outside and beyond Leverkühn’s immediate sphere, another form of love exists. Its existence is clearly acknowledged, however obliquely, by a five-note musical motif that denotes ‚Esmeralda‘ in Leverkühns major compositions and, even after his death, by the presence of ‚Esmeralda‘ at his burial – still veiled and unrecognized by Zeitblom.“ Vaget 2004: S. 229.

‘moralische Ökonomie‘ ignoriert und allen Ernstes von „divine love“ und „grace“²⁵⁶ spricht. Dieses Pathos hat aber vielleicht ebenso seinen ganz spezifischen Sinn wie generell die Tatsache, dass die Forschung bislang einerseits die Signale bezüglich der jüdischen Markierung ‚Esmeraldas‘ weitgehend ignoriert und andererseits auf ihre Gleichheit mit der unsichtbaren Mäzenin Leverkühns gepocht hat: Dieser Verblendungszusammenhang ermöglichte und ermöglicht es der Mann-Forschung, die hier untersuchte unappetitliche Mischung von Misogynie und Antisemitismus nicht weiter zu beachten. Im Roman wird ‚Esmeralda‘, wie im besagten Forschungsparadigma auch zur glücklichen, dankbaren Hure reduziert, deren doppelt markierte Opferrolle – als offensichtlich ausgebeutete Sex-Arbeiterin und Jüdin, deren Identität zwar suggeriert, aber nicht zugestanden wird – zu keinem Zeitpunkt anerkannt wird.

3.4 *Himpathy* erzeugen

Wie die bisherigen Kapitel demonstriert haben, wird das *moral spotlight* einerseits permanent denjenigen Frauenfiguren entzogen, deren Verhalten in irgendeiner Weise – meistens auf der Ebene der Sexualität – als normwidrig zu beurteilen ist. Normwidrigkeit bedeutet hier eine Vernachlässigung der Erfüllung moralisch besetzter feminin-konnotierter Leistungen. Diese Konstellation wurde hier beispielhaft für die Mitglieder der Familie Rodde untersucht. Andererseits richtet sich das *moral spotlight* besonders grell auf Else Schweigestill, die sich nicht nur durch die Abwesenheit jeglicher Bedürfnisse auszeichnet, sondern auch eine Kontroll- und Bestrafungsfunktion bezüglich der Normverletzerinnen übernimmt und Adrian Leverkühn (sowie ihren Mann Max) als unermüdliche Hausfrau bedient. Die Analyse zeigte auch, dass der Faktor ‚Rasse‘ es für Kunigunde Rosenstiel trotz ihrer sonstigen Ähnlichkeit zu Else Schweigestill in punkto Selbstaufopferung dennoch nicht erlaubt, ohne ‚Bestrafung‘ davonzukommen oder die (intradiegetische oder rezeptionsästhetische) Empathie auf ihr Schicksal als Jüdin zu lenken. Im Fall der Prostituierten ‚Esmeralda‘ findet sogar ein Umschwung statt, der von einem Teil der Forschung unkritisch übernommen wird: Sie wird zur glücklichen, dankbaren *hooker with a golden heart* gemacht, der die Opferrolle verweigert wird, denn wieder einmal hat nicht die Frauenfigur das Wort in der Diegese. Stattdessen postuliert sie der männliche Erzähler als

²⁵⁶ Ebd. 2004: S. 229.

eine „Hexe“²⁵⁷, die es nur „beglück[en]“²⁵⁸ könne, mit Leverkühn, der sich ja sicherlich „von der üblichen Klientele unterschied“²⁵⁹ zu schlafen und, so die Suggestion, von „ihrem der Gosse verfallenen, zum elenden Gebrauchsgegenstand herabgesunkenen physischen Teil“ zu „höhere[r] Menschlichkeit“²⁶⁰ zu gelangen.

Wenn in diesem Kapitel nun *Himpathy* thematisiert wird, ein Begriff Kate Mannes für die Sympathielenkung zugunsten von privilegierten Männern und weg von weiblichen Opfern, oder auch, in Mannes bezeichnender Formulierung, „[t]he tendency to forgive privileged men their sins“²⁶¹ – wenn also nun von diesem Konzept die Rede ist, dann muss der Blick auch jenseits des Texts, jenseits des männlichen Erzählers und des christushaften deutschen Tonsetzers auf die (vorwiegend männliche) Forschung gerichtet werden, die, wie in der vorliegenden Arbeit schon mehrfach demonstriert, misogynie Strukturen und Gewalt nicht nur selten erkennt, sondern teilweise sogar in ihr Gegenteil umdeutet. Das ist etwa der Fall, wenn Klugkist die sexuelle Nötigung und Vergewaltigung Clarissa Roddes als erotischen Kontrollverlust oder gar als metaphysische Erfahrung liest und den Tod als „Freiheit von der Entwürdigung durch den Trieb“ interpretiert, oder wenn eben nach Vaget die angebliche Anwesenheit der ehemaligen Prostituierten am Grab Leverkühns von göttlicher Liebe und Gnade (natürlich für den Verstorbenen) zeugt. Das bedeutet, die der Misogynie unterliegenden Frauenfiguren des Romans werden in doppelter Weise zu Opfern von Misogynie: einerseits innerhalb der Diegese, durch diverse erzähltechnische Kniffe, von denen hier schon mehrmals die Rede war, andererseits in der der Forschung, die diese Strategien entweder übersieht, verschweigt oder gar nochmals reproduziert, indem misogynie Situationen nicht als solche anerkannt und stattdessen aber mit teilweise absurdem Bedeutungen aufgeladen werden. All das spiegelt nicht nur die „disposition to sympathize with men’s pain over women’s“²⁶² in der breiteren Gesellschaft, sondern auch den internalisierten Gedanken, dass „[w]omen are [...] expected to provide an audience for dominant men’s victim narratives, providing moral care, listening, sympathy and soothing.“²⁶³ Die vorliegende Analyse zeigt, dass nicht einmal die angeblich kritischsten Leser (und Leserinnen) gegen solche Tendenzen immun sind.

²⁵⁷ Mann 1947/2007: S. 217.

²⁵⁸ Ebd. 1947/2007: S. 226.

²⁵⁹ Ebd. 1947/2007: S. 225.

²⁶⁰ Ebd. 1947/2007: S. 226.

²⁶¹ Manne 2017: S. 193.

²⁶² Ebd. 2017: S. 193.

²⁶³ Ebd. 2017: S. 231.

Exemplarisch deutlich wird die *Himpathy* in der Diegese selbst durch den bedeutungsschweren letzten Satz des Romans – als bedeutungsschwer schon nur durch diese hervorgehobene Position als ‚letztes Wort‘ markiert: „Gott sei eurer Seele gnädig, mein Freund, mein Vaterland.“²⁶⁴ Um das Grab des leidenden deutschen Genies, dessen fiktive Musik nach Vaget „the mentality that foreshadows Hitler“²⁶⁵ beleuchten soll, stehen also seine trauernden Verehrerinnen und Dienerinnen (spezifisches Femininum), unter denen auch die Jüdinnen gefälligst zu trauern haben. Generell gelten die Gedanken des Erzählers sowohl in der erzählten Zeit von August 1940 als auch während der Erzählzeit am Kriegsende 1945 stets Leverkühn, der Personifizierung des *Vaterlandes* Leverkühn und mithin dem Deutschland, das in Leverkühn personifiziert ist. Die mit viel erzähltechnischer Bemühung erzeugte systematische Misogynie des Romans, die sich eben auch in solch einseitiger Empathie- und Sympathielenkung ausdrückt, ist besonders bedeutsam, wenn man den Anspruch Manns in Rechnung stellt, einen Deutschland-Roman über die Ursachen, die zur deutschen Katastrophe führten, zu verfassen. Dabei sollte man sich fragen (und sich dessen überhaupt bewusst werden), warum das weibliche Geschlecht und die weibliche Sexualität solch eine prominente Stellung in diesem Roman einnehmen. Warum ist das Figurenpersonal durchseucht von misogyn gestalteten Frauenfiguren, eine brutaler karikiert als die andere, und warum bleiben auch die musikalischen Inspirationsquellen sowie die eigene fiktive Musik Leverkühns von dieser Misogynie konsequenterweise nicht verschont? Warum wimmelt es auf allen Ebenen der Diegese, in allen Schichten der langjährigen Konzeption des *Doktor Faustus* – also sowohl im „Künstlerroman“, im „Münchner Gesellschaftsroman“, als auch im „Deutschland-Roman“²⁶⁶ – von ‚warnenden Beispielen‘ hypersexualisierter Frauen, die kein gutes Ende erleben? Warum werden die weiblichen Kontakte und Referenzen des Tonsetzers als Prostituierte, Hexen und Succubi inszeniert?

Elsaghe befasste sich als Erster systematisch mit diesen Fragen – und fand auch eine überzeugende, geradezu als universeller Lektüreschlüssel fungierende, ideengeschichtlich fundierte Antwort:

[D]ie Bachofen-Renaissance der Zwanzigerjahre [gehört] wesentlich in den Umkreis der republik-feindlichen ‚Reaktion‘, der auch von Thomas Mann so genannten ‚Konservativen Revolution‘. Thomas Manns Empfänglichkeit für Bachofen und vor allem für die zeitkritische Anwendung seiner Theorien ist damit ein Ausläufer seiner ‚unpolitischen‘ Vergangenheit und ein Symptom seiner nachhaltigen Prägung durch sie. Seine früheren

²⁶⁴ Mann 1947/2007: S. 738.

²⁶⁵ Vaget 2004: S. 224.

²⁶⁶ Vaget 2015: S. 69.

ideologischen Positionen, wie man sie aus den kollektiven Vorstellungen von den ‚Manns‘ gerne heraushält [...], werden gerade über seine konstante Aneignung Bachofenscher Theoreme literarisch noch in die spätesten Texte verschleppt: das heißt in eine Zeit, zu der er sich in seinen außerliterarischen Äußerungen von allem antirepublikanischen und erst recht vom protofaschistischen Gedankengut so weit wie irgend nur möglich distanziert hatte.²⁶⁷

Dabei zeigt die Misogynie-Analyse der vorliegenden Arbeit gerade, dass und in welcher Weise über eine solche primär wissensgeschichtlich orientierte Ideologiekritik hinausgedacht werden muss: Auch jenseits des nachweisbaren Einflusses von Bachofens in Vergessenheit geratenen Theorien tragen die erzähltechnischen Methoden, die Motivstrukturen des Romans und viele weitere Details zu einer äusserst vielfältigen, akribischen misogynen Appellstruktur bei, die in ihrer Subtilität einer Normalisierung misogynen Denkens Vorschub leisten kann. Diese über den Bachofen-Konnex hinausreichende Aktualität erweist sich gerade an der bis in rezente Forschungsbeiträge reichenden beiläufigen Vernachlässigung dieser misogynen Appellstruktur – und an ihrer Lesbarkeit mit einem innovativen Instrumentarium der Gendertheorie, also mit dem Misogynie-Modell Kate Manne. Denn genauso wie Thomas Mann „sicherlich ganz unerheblich, aber eben doch“ am „Aufkommen“ des „rassenbiologische[n] Antisemitismus“ seinerseits „partizipiert hatte“²⁶⁸, partizipiert er hier an systematischer und (im Gegensatz zu Bachofens abstrusem Geschichtsmodell) noch immer hegemonialer Misogynie, die Frauen für normkonformes Verhalten lobt und ihr normwidriges Verhalten bestraft.

Zwei pointierte Befunde bieten sich nun mit Bezug auf die geschlechtertypologische Konstellation des Doktor Faustus an, auf die Konstellation also, in der einerseits hypersexualisierte Frauenfiguren die urbanen Schauplätze²⁶⁹ bevölkern und andererseits aufopferungsvoll dienende Mutter-Figuren in ländlichen Gegenden auftreten, während überall „schwache[], verzweigte[] und erbärmliche[] [...] männliche Charaktere“²⁷⁰ figurieren. Zum einen könnte man festhalten, dass in der Logik der Diegese die

²⁶⁷ Elsaghe 2010: S. 7.

²⁶⁸ Ebd. 2004: S. 223.

²⁶⁹ Nach Elsaghe übernimmt Thomas Mann seine Bachofen-Interpretation von Alfred Baeumler, der wiederum eine zeitgenössische Aversion gegen die Grossstadt in seine Interpretation einfließen liess: „Daß die ‚Brechung‘ der *patria potestas* [...] im *Doktor Faustus* ein großstädtisches Phänomen ist, zeigt sich schon an der orientalischen Kulisse der Ereignisse und Kompositionen, die im Sturz des ‚Vaterrechts‘ ihren gemeinsamen Nenner haben. Das ausdrücklich ‚stark nachgedunkelte [...] Ölgemälde‘ stellt ausgerechnet die Großstadt dar, die Istanbul seit der Antike, auch noch ‚1850‘ und erst recht um 1910 war. Und das Bild dieser Großstadt hängt erst nicht nur in einer ‚chthonischen‘, einer ‚Wohnung zu ebener Erde‘; sondern das ‚neue[] Haus[]‘, in dem diese Wohnung liegt, steht seinerseits wieder in einer modernen Großstadt.“ Elsaghe 2006: S. 195.

²⁷⁰ Ebd. 2010: S. 41.

fortschrittlicheren ‚republikanischen‘²⁷¹ Geschlechterrollen augenscheinlich mit einem unberechenbaren, wilden weiblichen Sexualverhalten sowie einer gewissen Schwächung der Männer einhergehe; zum anderen und besonders schwerwiegend aber ist zu konstatieren, dass diese veränderten Geschlechterrollen etwas mit den Gründen des Aufkommens des Nationalsozialismus zu tun haben scheinen, deren Beleuchtung Mann sich in diesem Roman vornimmt.

Tatsächlich scheinen die misogynen Bestrafungen im *Doktor Faustus* ein integraler Teil der ‚Deutschlandroman‘-Konzeption zu sein: denn sie beschränken sich auf ihrer Herkunft nach deutsche Frauenfiguren oder aber finden auf deutschem Boden statt. Das zeigt sich etwa am Beispiel der Prostituierten ‚Esmeralda‘, über die der Erzähler nach ihrer Leipziger ‚Berührung‘ Leverkühns, die auf seiner und des Erzählers Haut ‚brannte‘, sagt: ‚Ich hatte Lust, die Hexe mit dem Knie wegzustoßen, wie er den Schemel beiseite stieß‘²⁷². Ausdrücklich jenseits der Reichsgrenze aber, in ‚Pozsony‘²⁷³ erkennt der Erzähler ihre (durch den One-Night-Stand begründete) ‚höhere Menschlichkeit‘²⁷⁴ und es kommt zu ihrer angeblichen ‚Heilung‘. Und auch die ‚beste‘ Frauenfigur des Romans, um Kate Mannes saloppe Unterscheidung zwischen *good* und *bad women* zu entleihen, Marie Godeau, ist ausgerechnet ‚französische Schweizerin‘²⁷⁵. Wie der Erzähler geradezu euphorisch ausführt:

Wenn je das Wort ‚sympathisch‘ unentbehrlich gewesen ist zur Kennzeichnung einer Person, so bei der Beschreibung dieses Frauenzimmers, das von Kopf zu Fuß in jedem Zuge, mit jedem Wort, jedem Lächeln, jeder Wesensäußerung den geruhig-unüberschwänglichen, ästhetisch-moralischen Sinn dieses Wortes erfüllte. Daß sie die schönsten schwarzen Augen von der Welt hatte, stelle ich voran, - schwarz wie Jett, wie Teer, wie reife Brombeeren, Augen, nicht gar groß, aber von offenem, in seiner Dunkelheit klarem und reinem Aufblick, unter Brauen, deren feine, ebenmäßige Zeichnung so wenig mit Kosmetik zu schaffen hatte, wie das mäßige Lebensrot der sanften Lippen. Es war nichts Künstliches, keine nachziehende, untermalende, färbende Aufmachung an dem Mädchen. Die natürliche Annehmlichkeit, mit welcher etwa ihr dunkelbraunes, im Nacken schweres, die Ohren freilassendes Haar aus der Stirn und von den zarten Schläfen zurückgenommen war, gab auch ihren Händen das Gepräge, - verständig schönen, keineswegs sehr kleinen, aber schlanken und dünnknochigen Händen, an den Gelenken schlicht umspannt von den Manschetten einer weißen Seidenbluse. So war von glattem Kragen der Hals umschlossen, der schlank und wie eine Säule rund, in der Tat wie gemeißelt, daraus emporstieg, gekrönt

²⁷¹ Gemeint sind hier die konservativen, antirepublikanischen Tendenzen Manns auch bezüglich der Geschlechterrollen, die er vor allem in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zum Ausdruck bringt, etwa wenn er über das gleiche Wahlrecht schreibt: ‚So bekenne ich denn, daß die sittlichen und geistigen Argumente zugunsten des gleichen Wahlrechts mir sehr schwach, sehr wenig stichhaltig erscheinen.‘ Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1, hg. und textkritisch dargestellt v. Hermann Kurzke, Frankfurt am Main, hier: S. 290.

²⁷² Mann 1947/2007: S. 217.

²⁷³ Ebd. 1947/2007: S. 225.

²⁷⁴ Ebd. 1947/2007: S. 226.

²⁷⁵ Ebd. 1947/2007: S. 606.

von dem lieblich zugespitzten Oval des elfenbeinfarbenen Gesichts mit dem feinen und wohlgeformten, durch lebhaft geöffnete Nüstern auffallenden Näschen. Ihr nicht eben häufiges Lächeln, ihr noch selteneres Lachen, das immer eine gewisse rührende Anstrengung der wie durchsichtigen Schläfenpartie mit sich brachte, entblößte den Schmelz dicht und ebenmäßig gestellter Zähne.²⁷⁶

Besonders bemerkenswert an dieser Beschreibung sind einerseits die Parallelen, andererseits die umso auffälligeren Unterschiede zu anderen bereits behandelten Frauenfiguren des Romans. So ist Marie Godeau auf *natürliche Weise* wunderschön, sie hat „nichts Künstliches“ an sich, wie etwa die mit „übertriebener“ und „missverständlicher“ „Kosmetik“ verbesserte Clarissa Rodde. Sie hat „im Nacken schweres Haar“ wie Ines Institoris, vom Erzähler nicht mit enthusiastischen Lobeshymnen bedacht, sondern schlicht als „keineswegs ohne weiblichen Reiz“ beschrieben wird und deren „vornehm auf sich haltende Jugend“²⁷⁷ schon bald (nach Beginn der Affäre) zu degenerieren beginnt. Auch hat Marie Godeau „sanfte[] Lippen“, die sie, anders als das den Mund stets offen haltende „Fräulein aus der besten Gesellschaft“ bestens kontrolliert: nur bei „seltenen[]“ Gelegenheiten zeigt sie ihre perfekten „Zähne“. Ihre „schönen“, und man kann wohl sagen „wohlgeformten“ Hände wiederum ordnen sie wiederum in das Syntagma der dienenden Mutter-Figuren wie Else Schweigestill oder Signora Manardi ein, und der „Kragen“, der den „Hals umschloss[]“, erinnert an die Keuschheit Clementine Schweigestills. Dazu hat sie noch die „musikalische Stimme“²⁷⁸ von Adrians Mutter Elsbeth Leverkühns. Marie Godeaus Wesen umfasst also alle Qualitäten nach denen die normverletzenden Frauen (gemäss dem Erzähler zumindest) erfolglos oder in „anstössiger“ Weise streben, und zwar in einem „ästhetisch-moralischen Sinn“, also ohne die hypersexuellen Neigungen oder die mal mehr, mal weniger subtile Widerständigkeit, durch die sich die erwähnten Frauenfiguren auszeichnen. Noch dazu zeichnet sie sich auch durch die physischen Eigenschaften der normkonformen Frauenfiguren aus – sie ist so gesehen ein Hybrid aller positiven weiblich konnotierten Eigenschaften, sowohl sexy als auch keusch, selbständig aber physisch schwach: Sie erfüllt die an Frauen gerichteten Erwartungen in all ihrer Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, ist also etwas wie das Inbild einer perfekten Frau.

Dass Marie Godeau ausserdem berufstätig (und somit selbständig) ist – sie ist eine „Zeichnerin“²⁷⁹ –, ist nicht unwichtig, denn die anderen berufstätigen Frauenfiguren des Romans unterliegen perfiden, kleinmachenden Erzählerkommentaren über ihr „Talent“, so

²⁷⁶ Ebd. 1947/2007: S. 606-7.

²⁷⁷ Ebd. 1947/2007: S. 419.

²⁷⁸ Ebd. 1947/2007: S. 612.

²⁷⁹ Ebd. 1947/2007: S. 608.

etwa Clarissa Rodde, der es für eine Theaterkarriere „an der primitiven Grundlage alles dramatischen Künstlertums“²⁸⁰ fehlte. Auch hängt die Herabsetzung für die berufliche Tätigkeit offensichtlich nicht mit der Normkonformität der jeweiligen Figur zusammen; das beweist eine andere Nebenfigur des Romans, die „Verfasserin, Romandichterin“ Jeanette Scheurl, eine „vertrauenswürdige[] Person“²⁸¹ und loyale, ebenfalls „am offenen Grabe“ stehende Freundin Leverkühns – insofern die feminin-konnotierten Leistungen erfüllend. Sie verfasst „in einem reizend inkorreken Privatidiom damenhafte und originelle Gesellschaftsstudien“, die „unbedingt zur höheren Literatur zählten“, ist aber gleichzeitig „[v]on mondäner Häßlichkeit, mit elegantem Schafsgesicht, darin sich das Bäuerliche mit dem Aristokratischen mischte“: kurzum, sie ist „außerordentlich intelligent und zugleich gehüllt in die naiv nachfragende Ahnungslosigkeit des alternden Mädchens.“²⁸² Wie hoch diese „höhere[] Literatur“ dann tatsächlich geschätzt wird, zeigt spätestens die böswillige Bemerkung Zeitbloms, dass sie „trotz ihrer geringen Mittel“ die Reise „zu der Aufführung [Apocalipsis cum figuris] nach Frankfurt fuhr“²⁸³, um dann Leverkühn in Pfeiffering über die Erfahrung zu berichten. Tatsächlich hat diese Figur ihr Vorbild im Umkreis Thomas Manns: Die Münchener Schriftstellerin Annette Kolb, der Mann die öffentliche Kritik seiner „Propaganda-Artikel“ zur Zeit des Ersten Weltkrieg nie verziehen haben soll und an der er sich mit „langwährend[er] ,verdeckte[r] Aggressivität“²⁸⁴ rächte. Wie es aber für das Prozedere Manns nur allzu gut passt, findet sich wenige Seiten nach der obigen Schilderung Jeanette Scheurls eine Stelle, die sozusagen als *backup*, als Verneinung solchen privaten Grolls in seinem Werk gelesen werden kann. So reflektiert der Erzähler über das von Leverkühn adaptierte Stück Shakespeares *Love's Labour's Lost*:

Es kann ja keinem Zweifel unterliegen, daß die sonderbar insistente und dabei unnötige, dramatisch wenig gerechtfertigte Charakterisierung der Rosaline als eines verbuhlten, treulosen, gefährlichen Websstückes, - eine Kennzeichnung, die ihr nur durch Birons Reden zuteil wird, während sie in der Wirklichkeit der Komödie nichts weiter als keck und witzig ist, - es ist ja kein Zweifel, daß diese Charakterisierung einem zwanghaften, um Kunstfehler unbekümmerten Drange des Dichters entspringt, persönliche Erfahrungen unterzubringen und sich, passe es oder nicht, dichterisch dafür zu rächen.²⁸⁵

²⁸⁰ Ebd. 1947/2007: S. 415.

²⁸¹ Ebd. 1947/2007: S. 294.

²⁸² Ebd. 1947/2007: S. 294-5.

²⁸³ Ebd. 1947/2007: S. 656.

²⁸⁴ Alexander Honold: Wo steckt nur der Briand? Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.01.2003, Nr. 4 / Seite 30 (Kritik: Armin Strohmeyr: Annette Kolb. Dichterin zwischen den Völkern. München 2002.)

²⁸⁵ Mann 1947/2007: S. 315.

Ein Autor, der in seinem Werk das dichterische Rächen für „persönliche Erfahrungen“ kritisiert, wird das ja selbst sicherlich nicht tun. Andererseits würde man den Nobelpreisträger Thomas Mann sicherlich keines „Kunstfehler[s]“ beschuldigen wollen.

In einem komplett anderen Licht erscheint dagegen nun die Schilderung der beruflichen Situation Marie Godeaus:

Der Ruf aber ihrer Tüchtigkeit, Erfindungsgabe, kostümgeschichtlichen Sachverständigkeit und ihres delikaten Geschmacks war im Wachsen, und nicht nur hatte ihr Aufenthalt in Zürich beruflichen Hintergrund, sondern sie erzählte ihrem Tischnachbarn zur Rechten auch, daß sie in einigen Wochen nach München kommen werde, dessen Schauspielhaus sie mit der Ausstattung einer modernen Stil-Komödie betrauen wolle.²⁸⁶

Es ist deutlich, dass bei diesen Worten Zeitbloms weder die boshafte Ironie durchscheint, wie bei der Rede von Jeanette Scheurl, noch ihre Kompetenzen oder Talent auf irgendeine andere Weise in Frage gestellt werden. Denn es ist „[n]icht nur die sanfte Nacht ihres Blickes“, die auch Leverkühn „anspr[icht]“, es ist vor allem die „intelligente Gehaltenheit ihres Wesens, die alles Girrend-Weibchenhafte unter sich lassende Sachlichkeit, Bestimmtheit, ja Kurzangebundenheit der selbständig-werktätigen Frau.“²⁸⁷ Somit unterscheidet sie sich schliesslich auch distinkt – bis auf die Wortebene – von der Senatorin, deren „zierlich girrendes Lachen“ in der Anwesenheit Schwerdtfegers „laut geworden war“²⁸⁸.

Die Figur Marie Godeau funktioniert dabei in ihrer Makellosigkeit vor allem als Mittel der Sympathie(*Himpathy*)lenkung. Sie ruft einerseits in den Leserinnen und Lesern eine Abneigung gegen das „Girrend-Weibchenhafte“ der anderen, der deutschen Frauenfiguren hervor, die mit ihrem ‚abstossenden‘ Make-up und ihrer sexuellen Forniciertheit kein ‚Heiratsmaterial‘ darstellen, also keine sorgenden und pflegenden Mutterfiguren sind, die eine Nation voranbringen werden; andererseits erzeugt sie Sympathien für den schroffen Stubenhocker Leverkühn, dessen *soft side* hier nun zum ersten Mal aufgrund der Schweizerin zum Erscheinen kommt und sich darin zeigt, dass er zumindest vorgibt, an Heirat mit ihr zu denken, und jedenfalls überhaupt und sehr ungewöhnlicherweise einem anderen Menschen Aufmerksamkeit schenkt. Sympathie oder eben *Himpathy* wird aber durch das Auftreten Marie Godeau auch für Schwerdtfeger erzeugt, den Frauenheld und Schlingel, der sich nun endlich mit der *richtigen* Frau ein- und niederzulassen bereit ist. Dabei wird Schwerdtfeger sein Glück mit der Schweizerin und die Möglichkeit eines

²⁸⁶ Ebd. 1947/2007: S. 608.

²⁸⁷ Ebd. 1947/2007: S. 612.

²⁸⁸ Ebd. 1947/2007: S. 472.

„Durchbruchs“²⁸⁹ in die Welt bei dem mit langem *foreshadowing* erfolgenden Strassenbahn-mord geraubt, ähnlich einem tragischen Heldenschicksal in der aristotelischen Tradition.

All das signalisiert auf heimtückische Weise, die Berufstätigkeit und gewisse Selbständigkeit, der „Frau sei ja kein Problem, es sei sogar eine grossartige Sache – nachdem der Text zuvor Hunderte Seiten lang ein komplett gegensätzliches Bild der *deutschen* Frauenfiguren entworfen hat.

4. Zusammenfassung

Den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit lieferte die Erkenntnis, dass trotz beträchtlicher Forschungsliteratur zum *Doktor Faustus* zentrale gendertheoretische Aspekte des Romans bis heute nicht systematisch thematisiert oder verstanden werden. Das in der Forschung seit Elsaghe gängige Verständnis von einer (zum Nachteil der männlichen Figuren ausfallenden) Umkehrung der Geschlechterrollen ist durch Manns intensive Rezeption der geschichtsphilosophischen Theorien Johann Jakob Bachofens legitimiert; diese Lesart bietet tatsächlich grundlegende Einsichten in die zentrale Stellung, welche der Geschlechterdarstellung (und den entsprechenden sozial- und diskursgeschichtlichen Kontexten) im Roman zukommt. Die vorliegende Arbeit kann dabei als ein nächster Schritt verstanden werden, da sie die Frage aufwirft, ob mit der Offenlegung dieser Appellstruktur des Texts nun wirklich schon das Wichtigste gesagt ist –, ob der Roman sich also durch verkehrte Geschlechterrollen und dominante Frauenfiguren auszeichnet oder ob nicht auch andere Dynamiken wirksam werden. Die Antwort lautete, dass im *Doktor Faustus* nur unter bestimmten methodischen Voraussetzungen von einer Dominanz der Frauenfiguren die Rede sein kann, und dass man insofern sehr wohl von einer Persistenz „traditioneller“ Geschlechterrollen sprechen kann, als davon abweichendes Verhalten in der Diegese sowie

²⁸⁹ Thomas Mann über die Bedeutung der neutralen Schweiz: „Eine Reise etwa aus dem Reich über den Bodensee in die Schweiz war eine Fahrt aus dem Provinziellen in die Welt, – so sehr es befremden mag, daß die Schweiz, ein enges Ländchen im Vergleich mit dem weiten und mächtigen Deutschen Reich und seinen Riesenstädten, als ‚Welt‘ empfunden werden konnte. Es hatte und hat aber damit seine Richtigkeit: Die Schweiz, neutral, mehrsprachig, französisch beeinflußt, von westlicher Luft durchweht, war tatsächlich, ihres winzigen Formats ungeachtet, weit mehr ‚Welt‘, europäisches Parkett, als der politische Koloß im Norden, wo das Wort ‚international‘ längst schon zum Schimpfwort geworden war und ein dunkel-mütiger Provinzialismus die Atmosphäre verdorben und stockig gemacht hatte.“ Thomas Mann: *Deutschland und die Deutschen* [1945], in: T. M.: Essays, Band 5: Deutschland und die Deutschen. 1938-1945, hg. v. Hermann Kurzke unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 1996, hier: S. 1129.

erzähltechnisch auf misogyne Weise sanktioniert wird. Tatsächlich diente die in dieser Arbeit als methodische Grundlage benutzte Analyse Kate Manne zur Misogynie dazu, systematisch anhand von *close readings* auf die Unterschiede in den Rollen und Funktionen der Frauenfiguren einzugehen und diese somit für Interpretationen zugänglich zu machen.

Die Analyse von Misogynie, als (gesellschafts-)politisches Phänomen verstanden, als Mittel zum Zweck, ermöglichte es, in dieser Arbeit bislang unterbelichtete Aspekte des *Doktor Faustus* in den Fokus zu rücken. Es zeigte sich, dass die von Manne postulierte, patriarchalen Ideologien inhärente Aufteilung von Frauen als Geberinnen feminin-konnotierter Leistungen und Männern als Nehmern von maskulin-konnotierten Privilegien auch in literaturwissenschaftlichen Analysen ihre Fruchtbarkeit zeigen kann. Im ersten Teil der Arbeit (3.1-3.4) wurde demonstriert, wie sich Clarissa Rodde, Ines Institut, Senatorin Rodde sowie das namenlose ‚Fräulein‘ einerseits darin vereinen, dass sie alle (sexuelle) Bedürfnisse und Forderungen äußern, somit also ein nach Manne maskulin-konnotiertes Verhalten an den Tag legen; andererseits versäumen sie es, von ihnen moralisch erwartete feminin-konnotierte Leistungen zu erfüllen (eine Dynamik, deren Funktionsweise und drastische Sanktionierung Manne am Beispiel des US-amerikanischen Amokläufers Elliot Rodger demonstriert). Für ihre Überschreitungen der Normkonformität unterliegen alle diese Frauenfiguren Sanktionen auf der Handlungs- und der Erzählebene – in ‚récit‘ und ‚histoire‘, um mit Genette zu sprechen.

Als besonders beachtlich und bemerkenswerterweise von der bisherigen Forschung vernachlässigt erwiesen sich insbesondere die diversen erzähltechnischen Strategien, die Infantilisierung, Verteufelung, Sexualisierung, die sexuierte Altersdiskriminierung, Moralisierung usw. sowie die bis auf die grammatische Ebene reichenden Kniffe und die hier so genannten *backups*, eine, so kann man es wohl sagen, Spezialität Thomas Manns, die darin besteht, dem Gesagten eine alternative, harmlose Bedeutsamkeit oder Lesart zu geben. Das prägnanteste Beispiel für diese Ambivalenz des Ausdrucks, die Thomas Mann wohl von Nietzsche gelernt hat, stellen sicherlich die *Betrachtungen eines Unpolitischen* dar, deren politisches Substrat in der Forschung bis heute zu wenig beachtet und diskutiert wird, weil der Kriegsessay tendenziell zum dichterischen Spiel verharmlost wird:

Es ist die Rolle des in öffentlichen Angelegenheiten engagierten Schriftstellers, welcher Mann mit seinem Buch den Kampf ansagt; und zwar mit Gründen, die weniger auf der Ebene politischer Meinungsdifferenzen liegen als im Modus literarisch-fiktionaler Rede selbst. Als politischer Mensch das Wort zu ergreifen, setzt voraus, für das Geäußerte individuell verantwortlich und auch behaftbar zu sein. Im dichterischen Sprechakt hingegen ist der Autor doppelt involviert, als der Urheber literarischer Rollenrede wie auch der jeweils zugehörigen

Sprechfigur. Und gerade deshalb ist der Schriftsteller als persönliche Instanz ‚aus dem Spiel‘, da er seine Figuren Recht haben lässt, nicht sich selbst.²⁹⁰

Falsch ist diese Deutung der *Betrachtungen* sicherlich nicht, aber zu überzeugen vermag sie eben auch nicht, denn Honolds Ehrenrettung des berüchtigten Kriegsbuchs als im Kern ‚poetologische‘ Schrift ist um den Preis einer Abschwächung oder gar Eskamotierung seiner doch zweifellos vorhandenen politischen Bedeutungsebene erkauft. Jedenfalls bleibt der Aspekt der (von Mann vehement bestrittenen) Verantwortung des Schriftstellers für das Gesagte weiterhin ein Streitpunkt. Und gerade in Bezug auf Manns wohl politischsten Roman, den *Doktor Faustus*, demonstrierte diese Arbeit nun eben, dass die in ihm zur Geltung kommende Misogynie über den spielerisch-funktionsentlasteten „Modus literarisch-fiktionaler Rede“ hinaus geht, wenn das Master-Narrativ des Romans auf allen Ebenen in einer Sympathielenkung weg von ‚hypersexualisierten‘, sozial und ‚rassisches‘ benachteiligten und sanktionierten Frauenfiguren besteht, – und das ausgerechnet in einem Roman, für den der Autor selbst den Anspruch erhebt, dass er sich mit den Gründen der deutschen Katastrophe auseinandersetzt. Dabei erscheint es gerade als eine zentrale Aufgabe der Literaturwissenschaften, die besonders auch für heutige Diskussionen und Debatten wichtigen Mechanismen hinter verschiedenen Konstruktionen erkenntlich zu machen und somit verschiedene Akteure sehr wohl für ihre Positionen behaftbar zu machen.

Schliesslich konnte in der Arbeit abermals am Text gezeigt werden, wie die Erwartungen an die Frauenfiguren in der Diegese von absurder Ambivalenz geprägt sind. ‚Sie‘ ist bald zu sexuell forsch, bald nicht begehrenswert, eine schlechte Mutter, oder aber zu anhänglich in der Mütterlichkeit; ‚sie‘ sollte sich durch die ‚Sachlichkeit‘ der ‚selbständige-werktätigen Frau‘ auszeichnen wie die Schweizerin Marie Godeau, jedoch fehlt es ‚ihr‘ dann doch ‚im Primitiven‘ wie Clarissa Rodde für ihre Schauspielkunst. Gerade die Perfektion Marie Godeaus unterstreicht und widerspiegelt einerseits all das, was den deutschen Frauenfiguren angeblich fehlt; in ihr löst sich die ganze Ambivalenz der an Frauen herangetragenen Erwartungen auf geradezu magische Weise auf. Andererseits verkörpert sie sowohl für Schwerdtfeger als auch zumindest dem Schein nach für Leverkühn die Möglichkeit eines ‚Durchbruchs‘ oder Ausbruchs aus der ‚deutschen Innerlichkeit‘, ähnlich wie es etwa der jüdische Manager Saul Fitelberg mit seiner Einladung in die grosse Welt tut. Im Unterschied zu der dubiosen und vieldeutigen Erscheinung Fitelbergs²⁹¹ jedoch erscheint Marie Godeau

²⁹⁰ Alexander Honold: *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*. Stuttgart 2015, S. 156-162, hier S. 159.

²⁹¹ Vgl. Marquardt 2004.

und die internationale Welt, die sie in Form der Schweiz repräsentiert, als eine durch und durch aufrichtige und gute Option den Durchbruch in die Welt zu schaffen, der dann allerdings nach dem mit langem *foreshadowing* die Tragik steigernden Mord der verfehlten Ines Institoris an Schwerdtfeger zunichte gemacht wird.

Der zweite Teil der Arbeit (3.2) befasste sich zunächst mit der Kehrseite der Normverletzerinnen und demonstrierte aus dieser Warte, dass die Vorgehensweise Elsaghes zu kurz greift, die Frauenfiguren des Romans unter dem Bachofen-Gesichtspunkt in einen Topf zu werfen. Es zeigte sich, dass die Beherbergerin Leverkühns, Else Schweigestill, eine bisher nicht anerkannte Doppelrolle einnimmt: zum einen als unterwürfige Dienerin der männlichen Bewohner des Haushalts ohne eigene ausgedrückte (sexuelle) Bedürfnisse, zum anderen als brutale Sanktionsinstanz bezüglich der normverletzenden Frauenfiguren. Eine alternative Lesart zum italienischen Kapitel, das nach Elsaghe die meisten Indizien ‚hetärischer Rückschlagsbewegungen‘ aufweist, legte eine Interpretation nahe, wonach Signora Manardi, Else Schweigestill nicht unähnlich, eine einfache, gutgesinnte Dienerin des Haushalts sei, geführt von ihrem als ‚Parasit‘, *la dolce vita* geniessenden Bruder.

Anhand von *close readings* belegte die Arbeit (3.3) nicht nur von der Forschung bisher wenig beachtete Indizien dafür, dass die namenlose Prostituierte ‚Esmeralda‘ signifikante Gemeinsamkeiten mit Kunigunde Rosenstiel, der jüdischen Wurstfabrikantin und aufopferungsvollen Dienerin Leverkühns aufweist und somit ebenfalls als eine jüdische Figur gelesen werden kann. Sie diskutierte auch kritisch ein von Oswald 1948 inauguriertes und insbesondere von Vaget am Leben erhaltenes Forschungsparadigma, das obige Lesarten, die das ‚Jüdische‘ und ‚Alteritäre‘ im Allgemeinen in den Fokus rücken, bis heute marginalisiert. Dabei handelt es sich um eine Lesart, wonach die ‚unsichtbare‘ Mäzenin Leverkühns, Madame de Tolna, gemäss Vaget als unbestreitbare diegetische Tatsache die ehemalige Prostituierte ‚Esmeralda‘ sei. Dabei schiebt Vaget die Problematik einer solchen Interpretation einfach beiseite, einer Interpretation, die im Grunde die Appellstruktur des Texts für bare Münze nimmt und die gesamte weibliche Dienerschaft – Jüdinnen inklusive – am Grab des deutschen Tonsetzers und Verkörperung des Vaterlandes um ihn trauern sieht. Die solch einer Lesart inhärente Reproduktion der Misogynie, das äusserst Fragwürdige daran, ‚Esmeralda‘ auf eine *hooker with a golden heart* zu reduzieren, wurde bis dato nicht kritisiert. Unbegreiflicherweise soll in dieser Analyse die durch den One-Night-Stand ‚Geheilte‘ am Grab des Tonsetzers schlicht von Gnade und ‚divine love‘ zeugen.

Dieses Forschungsparadigma wurde schliesslich in einen grösseren Kontext gestellt (3.4), und zwar in den Kontext des von Kate Manne zutreffend benannten Phänomens der *Himpathy*, die mit den von ihr aufgestellten zwei Kategorien, Frauen als Geberinnen feminin-konnotierter Leistungen und Männer als Nehmer von maskulin-konnotierten Privilegien, zusammenhängt. Gemeint ist damit einerseits die Tendenz in der Gesellschaft, privilegierten Männern ihre ‚Sünden zu verzeihen‘ und ihre Herausforderungen vor diejenigen von Frauen zu stellen, andererseits die Tendenz, insbesondere von den Diskriminierungsfaktoren ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ betroffenen Frauen, das Annehmen der Leistungen und der Sympathie zu verweigern, die zu geben sie als moralisch verpflichtet betrachtet werden. Auch die Thomas Mann-Forschung ist gegen solche Tendenzen nicht immun. Wie die vorliegende Arbeit an mehreren Stellen demonstriert hat, verkennt die Forschung immer wieder misogynie Situationen und verliert somit auch das diesbezügliche Gesamtbild aus den Augen: Die dem Text inhärente Suggestion, weibliche Sexualität sei in irgendeiner Weise mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus in Verbindung zu bringen. Nachdem in den letzten Jahrzehnten die tragende Rolle des Antisemitismus in seinen diversen Erscheinungsformen und Funktionen, etwa im Sinne des *nation building*, im Werk Thomas Manns insbesondere durch die Forschungsarbeit von Elsaghe erhellt wurde, sollte auch die Misogynie in ihrer ganzen Vielfalt und der politischen Funktion erkennbar werden. Die vorliegende Arbeit hat den Versuch gewagt, einen ersten Schritt in diese Richtung zu unternehmen.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

von Magdeburg, Mechthild: *Das fließende Licht der Gottheit*. Einsiedeln, Zürich, Köln 1955.

Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1, hg. und textkritisch dargestellt v. Hermann Kurzke, Frankfurt am Main 2013.

Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [1901], Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.1, hg. v. Eckhard Heftrich unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert, Frankfurt am Main 2002.

Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen* [1945], in: T. M.: Essays, Band 5: Deutschland und die Deutschen. 1938-1945, hg. v. Hermann Kurzke unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 1996.

Mann, Thomas: *Doktor Faustus* [1947], Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1, Bd. 10.2: *Kommentar*, hg. und textkritisch durchgesehen v. Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 2007.

Sekundärliteratur:

Baier, Christian: Zwischen höllischem Feuer und doppeltem Segen: Geniekonzepte in Thomas Manns Romanen *Lotte in Weimar*, *Joseph und seine Brüder* und *Doktor Faustus*, Göttingen 2011.

Böhme, Hartmut: Der Affe und die Magie in der „Historia von D. Johann Fausten“, in: Werner Röcke (Hg.): Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge Band 3, Bern 2004, S. 109-144.

Elsaghe, Yahya: *Die vertauschten Köpfe* und Thomas Manns politische Bachofen-Rezeption, in: Ulrich Boss/Yahya Elsaghe/Florian Heiniger (Hg.): Matriarchatsfiktionen. Johann Jakob Bachofen und die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, Basel 2018, S. 221-245.

Elsaghe, Yahya: Das Goldene Horn und die Hörner der Männchen. Zur Krise der Männlichkeit in *Doktor Faustus* und *Mario und der Zauberer*, in: Alexander Honold/Niels Werber (Hg.): Deconstructing Thomas Mann, Heidelberg 2012, S. 121-134.

Elsaghe, Yahya: Krankheit und Matriarchat: Thomas Manns *Betrogene* im Kontext. Berlin 2010.

Elsaghe, Yahya: Die „Principe[ssa] X“ und „diese Frauen –!“: Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*, in: Thomas Mann Jahrbuch, Vol. 22, 2009, S. 175-193.

Elsaghe, Yahya: Gynaikokratie, Grossstadt und Republik in Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Rüdiger Görner/Nima Mina (Hg.): Wenn Rosenhimmel tanzen. Orientalische Motivik in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 2006, S. 186-199.

Elsaghe, Yahya: Thomas Mann und die kleinen Unterschiede: zur erzählerischen Imagination des Anderen. Böhlau 2004.

Elsaghe, Yahya: Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das „Deutsche“, München 2000.

Fukuyama, Francis: Identity. Contemporary Identity Politics and the Struggle for Recognition, London 2018.

Goebel, Eckart: Esmeralda: Deutsch-französische Verhältnisse in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Göttingen 2015.

Griffin, Gabriele: Oxford Dictionary of Gender Studies, Online version 2017: „Misogyny“, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191834837.001.0001/acref-9780191834837-e-263?rskey=vsMreI&result=5> [23.12.2020].

Honold, Alexander: Betrachtungen eines Unpolitischen (1918). In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch. Stuttgart 2015, S. 156-162.

Honold, Alexander: Wo steckt nur der Briand? (Kritik: Armin Strohmeyr: Annette Kolb. Dichterin zwischen den Völkern. München 2002.), in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.01.2003, Nr. 4, S. 30.

Klugkist, Thomas: Sehnsuchtskosmogonie. Thomas Manns *Doktor Faustus* im Umkreis seiner Schopenhauer-, Nietzsche- und Wagner Rezeption. Würzburg 2000.

Koopmann, Helmut: *Doktor Faustus* – Eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit?, in: Thomas Mann Jahrbuch 1989, Vol. 2, S. 5-19.

Kurzke, Hermann: Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk. Frankfurt am Main 1999.

Lee, Frances: Overturning Dr. Faustus. Re-reading Thomas Mann's novel in Light of Observations of a Non-Political Man, Rochester 2007.

Lehnert, Herbert: Introduction, in: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hg.): A Companion to the Works of Thomas Mann, Rochester und New York 2004, S. 1-28.

Lehnert, Herbert: Betrayed or Not Betrayed: A Testament?, in: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hg.): A Companion to the Works of Thomas Mann, Rochester und New York 2004, S. 297-306.

Manne, Kate: Down Girl: The Logic of Misogyny. New York 2017.

Marquardt, Franka: Der Manager als Sündenbock. Zur Funktion des jüdischen Impresario Saul Fitelberg in Thomas Manns „Doktor Faustus“, Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Vol. 14, No. 3, 2004, S. 564-580.

Mundt, Hannelore: Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann's Work, in: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hg.): A Companion to the Works of Thomas Mann, Rochester und New York 2004, S. 271-295.

Oswald, Victor J. Jr.: Thomas Mann's Doktor Faustus. The Enigma of Frau von Tolna, in: The Germanic Review 23, München 1948, S. 249-253.

Reed, T. J.: Thomas Mann: The Uses of Tradition, Oxford, New York 1973/1996.

Röcke, Werner: Teufelsgelächter. Inszenierungen des Bösen und des Lachens in der „Historia von D. Johann Fausten“ (1587) und in Thomas Manns „Doktor Faustus“, in: Werner Röcke (Hg.): Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge Band 3, Bern 2004, S. 187-206.

Schulze, Matthias: Wagner und Thomas Manns *Doktor Faustus*, in: Thomas Mann Jahrbuch 2000, Vol. 13, S. 195-218.

Schneider, Thomas: Das literarische Porträt: Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns *Doktor Faustus*, Berlin 2005.

Vaget, Hans Rudolf: Doktor Faustus, in: Andreas Blödorn & Friedhelm Marx (Hg.): Thomas Mann Handbuch, Stuttgart 2015, S. 66-75.

Vaget, Hans Rudolf: “German” Music and German Catastrophe: A Re-Reading of Doktor Faustus, in: Herbert Lehnert/Eva Wessel (Hg.): A Companion to the Works of Thomas Mann, Rochester and New York 2004, S. 221-244.

Vaget, Hans Rudolf: Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns „Doktor Faustus“ im Lichte unserer Erfahrung, in: Werner Röcke (Hg.): Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge Band 3, Bern 2004, S. 11-34.

Wambsganz, Friedrich: Thomas Manns Doktor Faustus. Das fehlgeleitete deutsche Genie. Norderstedt 2002.