

*Sonderdruck aus*

ALEXANDER HONOLD  
NIELS WERBER (Hg.)

# Deconstructing Thomas Mann

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2012

## INHALTSVERZEICHNIS

Alexander Honold, Niels Werber

EINLEITUNG ..... 5

Moritz Baßler

Literarische und kulturelle Intertextualität in Thomas Manns *Der Kleiderschrank* ..... 15

Caroline Pross

Divergente Spiegelungen. Anmerkungen zum Verhältnis von Wissen, Erzählen und Poesie im Frühwerk Thomas Manns (*Buddenbrooks*) ..... 29

Alexander Honold

Vorkriegs-Nachlese mit *Herr und Hund*. Eine Dekonstruktion ..... 43

Niels Werber

Das Politische des Unpolitischen. Thomas Manns Unterscheidungen zwischen Heinrich von Kleist und Carl Schmitt ..... 65

Franka Marquardt

„Mondgrammatik“ und „Schönes Gespräch“. Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* – ein biblischer Roman? ..... 87

Julia Schöll

Nichts, was Männer können. Installation und Demontage des „großen Mannes“ in Thomas Manns Essays ..... 105

Yahya Elzaghe

Das Goldene Horn und die Hörner der Männchen. Zur Krise der Männlichkeit in *Doktor Faustus* und *Mario und der Zauberer* ..... 121

BIBLIOGRAPHIE ..... 135

YAHYA ELSAGHE

## Das Goldene Horn und die Hörner der Männchen. Zur Krise der Männlichkeit in *Doktor Faustus* und *Mario und der Zauberer*

Abgesehen von einem längeren Aufenthalt in Italien, 1911/12 bei einer gewissen Nella Mañardi, komponiert der „deutsche Tonsetzer“ Leverkühn von 1910 an in München und Bayern, zuerst *Love's Labour's Lost*:

Er wohnte in der Rambergstraße [...] als Untermieter einer Senatorswitwe [...], die dort in einem noch neuen Hause mit ihren beiden Töchtern eine Wohnung zu ebener Erde innehatte. [...] Ein kleines Harmonium [...] stand in dem Zimmer [...]. [...] so stand ihm auch der Flügel im Salon [...] zu [...] Verfügung. Dieser Salon [...], ausgestattet mit gesteppten Fauteuils, bronzierten Kandelabern, vergoldeten Gitterstühlchen, einem Sofa-Tisch mit Brokatlecke und einem reich gerahmten, stark nachgedunkelten Ölgemälde von 1850, welches das Goldene Horn mit dem Blick auf Galata darstellte [...], war abends nicht selten der Schauplatz einer Geselligkeit [...], zu der auch Adrian sich [...] hinzuziehen ließ, um [...] die Rolle des Haussohnes dabei zu spielen.<sup>1</sup>

Wenn die Beschreibung von Leverkühns Arbeitsplatz in der Thomas Mann-Forschung noch kaum Interesse geweckt hat, dann vermutlich wegen deren weitgehender biographischer Fixiertheit. Denn die meisten Daten dieser Beschreibung sind sozusagen aus der Biographie des Autors verschleppt, der so gesehen gewissermaßen gar keine andere Wahl hatte. Seine eigene Mutter lebte an der „Rambergstraße“, einer kurzen Verbindung zwischen Kurfürsten- und Türkenstraße; genauer gesagt an der Rambergstraße Nr. 2, das heißt – wie sich gleich noch zeigen wird, sehr sinnigerweise – an der Ecke Türkenstraße. Die Rambergstraße Nr. 2 war seinerzeit ein Neubau („ein[] noch neue[s] Haus[]“). Julia Mann bewohnte darin das Erdgeschoss („eine Wohnung zu ebener Erde“); und zwar zusammen mit ihren beiden Töchtern.

Eine biographisch informierte Lektüre, die der Frage nach der Existenz und Funktion der hier katalogisierten Daten sozusagen zuvorkommt, lässt sich dadurch ‚dekonstruieren‘, dass man sie mit dem konfrontiert, was in ihr ausgespart, übersehen, unterdrückt bleibt. Die Feminisierung des Haushalts etwa, in dem Leverkühn „die Rolle des“ – nicht etwa: ‚eines‘ – „Haussohnes“ spielt, hat der Autor sozusagen mit dem Op-

<sup>1</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [1947], *Gesammelte Werke (GW)*, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1960, S. 260f. Zitate aus dem Nachlass werden nicht weiter nachgewiesen und erfolgen mit freundlicher Erlaubnis des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich.

fer seines jüngsten Geschwisters erkaufte, Viktor Manns, der ebenfalls an der Rambergstraße Nr. 2 wohnte. Dabei ist gleichgültig, ob man die Elimination des Bruders nun psychoanalytisch, politisch oder einfach nur strukturell interpretiert: psychoanalytisch als endliche Erfüllung einer kindlichen Tötungsphantasie; politisch als verächtliche Geste gegenüber einem Nutznießer des Nationalsozialismus; strukturell aus einer Notwendigkeit heraus, Leverkühn einem reinen Frauen-haushalt auszusetzen.

Umgekehrt ist das Interieur um ein Detail angereichert; ein Gemälde, das sich weder biographisch nachweisen noch auch nur kunsthistorisch identifizieren lässt und dennoch – oder gerade deswegen – dreifach emphatisiert wird. Erstens läuft die ganze Beschreibung auf die Erwähnung dieses Gemäldes zu. Zweitens wird dessen erste Nennung dadurch zusätzlich profiliert, dass es hier noch das einzige Gemälde des Interieurs bleibt; also dadurch, dass der Erzähler ein anderes, ein Portrait des verstorbenen Senators, hier noch quasi verschweigt, um es erst an späterer Stelle mit zu erwähnen oder gleichsam nachzuschieben.<sup>2</sup> Und drittens wird an einer noch späteren Stelle eigens sichergestellt, dass man sich das Gemälde als Teil des „Schauplatz[es]“ auch dann noch denken muss, nachdem Leverkühn seinen Wohnsitz aus München nach Pfeiffering verlegt hat. Die alternde Senatorswitwe soll nämlich ihrerseits „nach Pfeiffering“ gezogen sein, an einen „freien Platz gegenüber dem Schweigestill-Hof“<sup>3</sup>:

in diesen paar schlicht getünchten und niedrigen Stuben [...] zu ebener Erde, die mit den bürgerlich-eleganten Resten ihres Hausrats, Kandelabern, Steppfauteuils, dem ‚Goldenen Horn‘ in schwerem Rahmen, dem Flügel mit der Brokatdecke darüber, wunderbar genug angefüllt waren.<sup>4</sup>

Den Hintergrund des „Schauplatz[es]“ bildet also ein „Ölgemälde [...], welches das Goldene Horn [...] darstellt“<sup>5</sup>; oder sogar das Goldene Horn selbst: denn dessen Signifikatscharakter ist ja an dieser zweiten Stelle unterschlagen (bis auf die hier einfachen, in der Handschrift und in der Erstausgabe<sup>6</sup> doppelten Anführungsstriche). Der „Schauplatz“ scheint sich hart an der Grenze von Orient und Okzident zu befinden, 18 Längengrade zu östlich und acht Breitengrade zu südlich, 1600 Kilometer Luftlinie und 48 Eisenbahnstunden verschoben.<sup>6</sup>

Die so verschobene Kontinentalgrenze bildet die entscheidende Falte einer imaginären Geographie, die sich ein halbes Jahrhundert zurückverfolgen lässt: bis zurück wieder zur „Türkenstraße“<sup>7</sup>, wo exotisch kostümierte Modelle die Szenerie von *Gladius Dei*, dem Doppel- bzw. dem Wortsinn des Straßennamens entsprechend, verfremden;

<sup>2</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 261.

<sup>3</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 432; Hervorhebung im Original.

<sup>4</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 434.

<sup>5</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm 1947 (Stockholmer Gesamtausgabe), S. 500.

<sup>6</sup> Vgl. *Eisenbahn-Kursbuch der Königlich Bayerischen-Staatseisenbahn*, München 1910, S. 15.

<sup>7</sup> Thomas Mann: *Gladius Dei* [1902], in: T.M.: *GW*, a.a.O., Bd. 8: *Erzählungen, Fiorenza, Dichtungen*, Frankfurt a.M. 1960, S. 197-215, hier S. 197.

über die „byzantinische [...] Aussegnungshalle“<sup>8</sup>, an oder sogar aus welcher der, die und das Fremde Gustav Aschenbach erstmals entgegentritt, um ihn in den Infektionstod zu locken. Auch die Ansteckung Leverkühns, obwohl dieser dabei noch nicht einmal wirklich den deutschen Sprachraum verlässt, ist als Reise in den Orient stilisiert. Die Stadt beispielsweise, in der seine Ansteckungsgeschichte beginnt, Leipzig, setzt Leverkühn mit einer orientalischen gleich, Ninive.<sup>9</sup> Und das Ende dieser topographisch komplizierten Geschichte, Leverkühns Reise nach Bratislava, steht im Zeichen eines „Vorwand[s]“; in dessen Konsequenz die „ziemlich weite Reise“ wieder geradezu in den Orient führt: „die österreichische Premiere der ‚Salome‘“ „in Graz“, „zu deren überhaupt erster Aufführung“ Leverkühn zuvor schon „nach Dresden gefahren war“.<sup>10</sup>

Der „Vorwand“ gewinnt seinen Sinn von der Bedeutung her, die Salome zwischen Oscar Wildes Drama und der Oper erhielt, zu der dieses Drama Richard Strauss inspierte. In Oskar Panizzas *Liebeskonzil* hat Salome die Syphilis unter die Menschen zu bringen. Dieser Symbolwert der Salome ist eng mit dem Orient verknüpft. Denn dass die Gestalt der Salome, die auch bei Panizza zuallererst „mit einer Stadt in Asien“<sup>11</sup> assoziiert wird, um die Jahrhundertwende eine solche Konjunktur erleben konnte, wäre ohne den europäischen Orientalismus überhaupt nicht zu erklären. Mit diesem fällt die so genannte „Salomania“<sup>12</sup> zeitlich zusammen; und mit seiner späteren Verlaufskurve deckt sich ihr Binnenverlauf ziemlich genau.<sup>13</sup> Auch Strauss wollte mit seiner *Salome* eine „wirklich exotische“ „Orient- und Judenoper“ geschrieben haben.<sup>14</sup> Stärksten Ausdruck gab Strauss seiner Intention bekanntlich im berühmten „Tanz der sieben Schleier“,<sup>15</sup> den Wilde aus dem babylonischen Kult der Istar-Aphrodite auf die erst von ihm so benannte Salomé übertragen hatte.<sup>16</sup>

München und Bayern; Leipzig und Dresden; Graz und Bratislava: Vor dem Hintergrund des Deutschen Kriegs und seiner Koalitionen bezeichnen alle Ortsnamen das vom preußischen Standpunkt aus Feindliche und damit auch den ‚Orient‘ in dem Sinn eines

<sup>8</sup> Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* [1912], in: T.M.: *GW*, Bd. 8, a.a.O., S. 444-525, hier S. 445.

<sup>9</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 186f.

<sup>10</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 205.

<sup>11</sup> Oskar Panizza: *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*, hg. von Michael Bauer, München 1997, S. 50. Vgl. Hans Rudolf Vaget: *The Spell of Salome: Thomas Mann and Richard Strauss*, in: Claus Reschke/Howard Pollack (Hg.): *German Literature and Music: An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, München 1992, S. 39-60, hier S. 52f.

<sup>12</sup> Richard Bizot: *The Turn-of-the-Century Salome Era. High- and Pop-Culture Variations of the Seven Veils*, in: *Choreography and Dance* 2.3 (1992), S. 71-87, hier S. 74.

<sup>13</sup> Vgl. Anthony Pym: *The Importance of Salomé. Approaches to a Fin de Siècle Theme*, in: *French Forum* 14 (1989), S. 311-322, hier S. 312f.

<sup>14</sup> Richard Strauss: *Betrachtungen und Erinnerungen*, hg. von Willi Schuh, Zürich 1981, S. 224.

<sup>15</sup> Richard Strauss: *Salome. Musik-Drama in einem Aufzug nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann. Musik von Richard Strauss, Op. 54*, Berlin/Paris 1905, S. 138. Vgl. Oscar Wilde: *Salomé*, in: O.W.: *Salomé; La Sainte Courtisane; A Florentine Tragedy*, London 1921, S. 1-92, hier S. 74.

<sup>16</sup> Vgl. Megan Becker-Leckrone: *Salomé. The Fetishization of a Textual Corpus*, in: *New Literary History* 26 (1995), S. 239-260, hier S. 254f.

„großen Anderen“,<sup>17</sup> den Edward Said an den ‚westlichen‘ Diskurspraktiken herauspräpariert hat. Unter diese Funktion, als „Synonym des Exotischen, Weiblichen und Geheimnisvollen“<sup>18</sup> zu dienen, sind natürlich auch die Sexualisierungen des Orients zu verrechnen, die ihren Ausdruck im Topos von der Hure Babylon gefunden haben, wie ihn Johannes der Täufer schon bei Wilde gegen Salome richtet.<sup>19</sup>

Wildes bzw. Strauss' *Salome* gibt ein *case study* nicht nur für den Orientalismus, sondern auch für die Erste Frauenbewegung her.<sup>20</sup> Salome, die sich schon in den Evangelien mit ihrer Mutter erfolgreich gegen einen Patri- und Tetrarchen verbündet, usurpiert hier, bei Wilde und Strauss, eine männliche Rolle, die bis in die Macht- und Sexualsymbolik des Blicks reicht.<sup>21</sup> Solch eine Entmächtigung des männlichen Blicks durch die Frau taucht im *Doktor Faustus* in einer anderen, nun obendrein noch französischen<sup>22</sup> „Judenoper“ wieder auf, an einem „Abend“<sup>23</sup> in einem Münchner Salon:

[...] die Des-Dur-Arie der Delila aus „Samson“ von Saint-Saëns [...]. Durch das Schallgitter strömte ein stolzer Mezzosopran [...]: Man verstand das „Mon-cœur s'ouvre à ta voix“ und dann kaum noch etwas [...]. Man war ergriffen. [...] „Blödsinnig schön!“<sup>24</sup>

Es geht hier um eine Verführungsszene, in der die traditionellen Geschlechterrollen so vertauscht sind wie in Wildes *Salomé*. Die Frau blendet, ‚kastriert‘, ‚penetriert‘ den Mann. Nach Entsprechungen des Blendungsvorgangs und nach Belegen für seine sexualsymbolische Befruchtung braucht man im Kontext nicht lange zu suchen: Die eine Tochter des Hauses, in dem sich die orientalische Kulisse auftut, Ines, schreibt Gedichte, in denen sie die Position eines Penetrators einnimmt: „Ich bin ein Bergmann in der Seele *Schacht*“.<sup>25</sup> In der Gegenwart des „Goldene[n] Horn[s]“ bahnt sich nicht nur Ines' Ehe mit einem „Mann [...] in Männchengestalt“<sup>26</sup> an; sondern hier beginnt auch ihr Verhältnis mit einem „Knaben“,<sup>27</sup> mit dem sie ihren „kleinen“<sup>28</sup> Ehemann von Anfang

17 Edward W. Said: *Kultur, Identität und Geschichte*, in: Gerhart Schröder/Helga Breuninger (Hg.): *Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*, Frankfurt a.M./New York 2001, S. 39-58, hier S. 43.

18 Said: *Kultur, Identität und Geschichte*, a.a.O., S. 43.

19 Wilde: *Salomé*, a.a.O., S. 28, 31, 34; Strauss: *Salome*, a.a.O., S. 45, 52, 64.

20 Vgl. Bizet: *The Turn-of-the-Century Salome Era*, a.a.O., S. 85.

21 Vgl. Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen* 16.3 (1975), S. 6-18, hier besonders S. 11; Wilde: *Salomé*, a.a.O., S. 28f., S. 88-90; Strauss: *Salome*, a.a.O., S. 44-48, S. 185-195.

22 Vgl. Hans Rudolf Vaget: „Blödsinnig schön!“ *Französische Musik in Thomas Manns Doktor Faustus*, in: Dirk Heißer (Hg.): *Thomas Mann in München II. Vortragsreihe Sommer 2004*, München 2004 (*Thomas-Mann-Schriftenreihe*, Bd. 4), S. 79-106, hier v.a. S. 81.

23 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 546.

24 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 548.

25 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 263; im Original keine Hervorhebung.

26 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 439.

27 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 386.

28 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 439, 465, 598, 664.

an betrügt. Die Stürzung der Geschlechterrollen, auf die ihr Ehebruch hinausläuft, spricht der Geliebte selber aus – übrigens in einem stockfinstern „Erdgeschoß“<sup>29</sup> –:

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 [...].<sup>30</sup>

In der Konsequenz dieser ‚Verkehrung‘ wird Ines ihren Geliebten endlich erschießen; zu einer Zeit, da Leverkühn in Gegenwart des „Goldene[n] Horn[s]“ das Puppenspiel *Gesta Romanorum* komponiert. Dessen mittelalterliche Textgrundlage spiele „dem Dekameron vor[.]“ und handle hauptsächlich von „Ehebruch“ und „buhlerischen Eheweibern“.<sup>31</sup> Die Komposition, die den *Gesta* vorhergeht und deren Beginn dem Erzähler überhaupt erst Gelegenheit gibt, das Goldene Horn ins Blickfeld zu rücken, gilt *Love's Labour's Lost*: ausgerechnet demjenigen Drama Shakespeares, in dem die Frauen das letzte Wort behalten und wo sie die Erfüllung der männlichen Ansprüche an sie gegen die Komödienkonvention *ad Kalendas Graecas* stunden. Die schlagfertigste dieser Frauen ist es auch, die den Erzähler bei seiner sehr einseitigen Interpretation „des Stückes“ fast ausschließlich interessiert. Shakespeare habe Rosaline auf „sonderbar insistente“ Weise zu einem „gefährlichen Weibsstück[.]“ stilisiert, um so seinem eigenen Ressentiment gegen „die dunkle Dame“ seiner Sonette Ausdruck zu verleihen.<sup>32</sup>

Das Münchner Opern- und Salonbeispiel für den Rollentausch taucht auch in einem Korpus auf, das Mann ziemlich bald nach seinem *Brief über die Ehe*, aber noch vor der Imprimatur der *Pariser Rechenschaft* zu rezipieren begonnen haben muss, also zwischen August 1925 und April 1926. Bei Johann Jakob Bachofen gibt der „Mythus von Delila und Samson“ einen Beleg dafür ab, dass die Gewalt des Mannes über die Frau nicht die einzig denkbare Kulturalisation der Geschlechterdifferenz darstellt und dass diese vormals ganz andere Formen angenommen haben muss. Das Patriarchat soll das Ende oder Resultat einer Entwicklung sein, die aus dem ‚chthonischen‘ Dunkel des Hetärismus über das Mutterrecht in die ‚solarische‘ Helle des Vaterrechts führe. In dieser Entwicklung vom „Aphroditischen“ zum „Apollinischen“ oder „Jupiterischen“ sieht Bachofen einen „Fortschritt“,<sup>33</sup> der allerdings nicht irreversibel sei. Ideengeschichtlich bezeichnet er noch keine durchgängig lineare, zukunfts offene Geschichtskonzeption, sondern bestenfalls eine Kippstelle zwischen einer solchen und älteren, zyklischen Vorstellungen von Geschichte. Denn am „Ende“ sollen die „menschlichen

29 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 337.

30 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 465f.; im Original keine Hervorhebung.

31 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 420.

32 Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 287f.

33 Johann Jakob Bachofen: *Urreligion und antike Symbole. Systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken in drei Bänden*, hg. v. Carl Albrecht Bernoulli, Leipzig 1926, Bd. 2, S. 134; Manns Hervorhebung.

Dinge“ doch wieder zu ihrem „Beginn“ zurückkehren und also einen „Kreislauf“ beschreiben.<sup>34</sup>

Seiner also doch noch fatalistischen Zeitalterlehre nun hat Bachofen auch eine Kulturgeographie einbeschrieben: Das Patriarchat soll eine Kulturleistung der abendländischen Zivilisation sein. Nur „[d]er reinere Geist des Okzidents“<sup>35</sup> habe die gynaiokratischen 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 eurasische 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“,<sup>36</sup> aber auch als nicht einfach nur ‚männliche‘, sondern als Zone, in der es ‚die‘ Frau zu unterwerfen gelang; dort das eigentliche „Asien“ als ein wie gehabt verschlafener und geschichtslos-amorpher, aber auch als ein Raum, wo die gynaiokratische Macht ungebrochen blieb:

Gerade dieses Syndrom von Misogynie und Orientalismus scheint mit ein Grund dafür gewesen zu sein, dass Bachofen in den 1920er Jahren neu in Mode kam. Allein 1926 kamen gleich drei Editionen auf den Markt. Eine davon trägt den Titel *Der Mythos von Orient und Occident*. Unter dieser Überschrift begann Mann Bachofen zu lesen, in einer Ausgabe, deren Textauswahl einem monomanischen Interesse an „Orient und Occident“ geschuldet war. Genauer gesagt lernte er Bachofen hier zuallererst aus zweiter-Hand kennen, über die „Einleitung“ von Alfred Baeumler.<sup>37</sup>

In seiner Einleitung schloss Baeumler Bachofen direkt an die Gegebenheiten des „modernen [...] Europa“ oder eigentlich nur der deutschen „Gegenwart“ an: an den Krieg, der hier freilich noch nicht vergangen oder gar verloren zu sein scheint; und an das Frauenwahlrecht, das in Deutschland eben eingeführt worden war. Solch eine „politisch-soziale Gleichberechtigung“ der Frau erscheint allerdings nur als vergleichsweise harmloses Symptom einer sehr viel tiefer gehenden „Wandlung“, die allein schon die Physiognomien zu erkennen geben sollen. Für Baeumler ist „klar“, dass die ‚aphroditische‘ Geschlechterentropie wiederkehrt:

[...] wie kann im modernen, kriegerischen, von Männern beherrschten Europa von ‚Mutterrecht‘ die Rede sein? [...] Es ist ein offenes Geheimnis, daß die väterliche Gewalt, die Herrschaft des Mannes heute gebrochen ist. [...] Ein Blick in die Straßen Berlins, Paris [sic!] oder

<sup>34</sup> Johann Jakob Bachofen: *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J.J. Bachofen. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler*, hg. v. Manfred Schröter, München 1926, S. 247f.

<sup>35</sup> Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*, a.a.O., Bd. 2, S. 149.

<sup>36</sup> Thomas Mann: *Freud und die Zukunft* [1936], in: T.M.: *GW*, a.a.O., Bd. 9: *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a.M. 1960, S. 478-501, hier S. 486. Vgl. dazu die „Gehirn“-„Körper“-Metaphorik bei Theodor Lessing: *Europa und Asien*, Berlin 1918, S. 7-11.

<sup>37</sup> Thomas Mann: *Pariser Rechenschaft* [1926], in: T.M.: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GFA)*, Bd. 15.1: *Essays II. 1914-1926*, hg. und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke, unter Mitarbeit von Jöelle Stoupy, Jörn Bender und Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 2002, S. 1115-1214, hier S. 1159.

Londons, in das Gesicht eines modernen Mannes oder Weibes genügt, um den Kult der Aphrodite als denjenigen zu erweisen, vor dem Zeus und Apollon zurücktreten müssen.<sup>38</sup>

Die Aktualisierung Bachofens hatte ihren Preis: zum einen in der Überhellung eines pessimistisch-zyklischen Geschichtsverlaufs, wie Baeumler ihn bei Bachofen mitunter tatsächlich konzipiert finden konnte; zum anderen in der besonderen Wendung, die er dem Topos von der Hure Babylon hier gab, indem er die zeitgenössische Aversion gegen das Großstadtleben mit einfließen ließ. Nach solch einer Assoziation aber der vor- und postpatriarchalen Geschlechterverhältnisse mit modernen Großstädten würde man bei Bachofen vergebens suchen. Spätestens hier wurde Baeumler zu dem „Verfälscher Bachofens“,<sup>39</sup> als den ihn Mann später bezeichnete.

Ob die Korrektur seines zunächst beifälligen Urteils über Baeumlers Bachofen-Lektüre sich auch auf den Antiurbanismus erstreckte, unter dessen Signatur er der These von der gegenwärtigen Wiederkehr orientalischer Zustände im *Mythos von Orient und Occident* erstmals begegnet war, muss fraglich bleiben. Dem Text des *Doktor Faustus* jedenfalls hat er den Bachofen'schen Orientalismus in der ‚verfälschten‘ Form eingeschrieben, die ihm Baeumler verliehen hatte.

Die Brechung der *patria potestas* erscheint auch im *Doktor Faustus* als spezifisch großstädtisches Phänomen. Das zeigt sich schon an der Kulisse der Ereignisse und Arbeiten, die im Sturz des Vaterrechts ihren gemeinsamen Nenner haben: Das „stark nachgedunkelte[] Ölgemälde“ stellt eine Großstadt dar und hängt je in einer „Wohnung zu ebener Erde“. Das „neue[] Haus[]“, in dem die erste dieser ‚chthonischen‘ Wohnungen liegt – an der Türkenstraße –, steht seinerseits wieder in einer Großstadt. München; „korrumpiert [...] von modernem Massenbetrieb“<sup>40</sup> und die größte deutsche Stadt, in die es Leverkühn je verschlägt, war damals größer sogar als das besonders stark gewachsene Leipzig,<sup>41</sup> das dieser seinerseits mit einer berühmten Großstadt des alten Orients vergleicht und wo er bereits in einem „Erdgeschoß“ wohnt.<sup>42</sup>

Der Antiurbanismus, mit dem Baeumler die Bachofen'sche Kulturgeschichte versetzte, ist im *Doktor Faustus* mit deren anderen, authentischen Topoi zwar eingeführt, deckt sich hier aber doch nicht ganz bündig mit ihnen. Seine Überständigkeit lässt sich gerade wieder an der konkreten Kulisse des Orients aufdecken. Diese hängt nur zur weitaus kürzeren Hälfte der erzählten Zeit in der Großstadt. Und von dieser an sich schon kurzen Zeit verlebt der Protagonist nur den wieder kleineren Teil in München (ein paar wenige „Monate“<sup>43</sup>), den deutlich größeren in Italien bei Nella Manardi.

<sup>38</sup> Alfred Baeumler: *Einleitung* [zu:] Bachofen: *Der Mythos von Orient und Occident*, a.a.O., S. CCXCIIIf.

<sup>39</sup> Brief vom 3. November 1954 an Jonas Lesser, in: Marianne Baeumler/Hubert Brunträger/Hermann Kurzke (Hg.): *Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation*, Würzburg 1989, S. 239.

<sup>40</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 270.

<sup>41</sup> Vgl. Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte 1866-1918*, Bd. 1: *Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, S. 37.

<sup>42</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 187.

<sup>43</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 270.

Die längste Zeit befindet sich das „Goldene Horn“ auf dem Land. Und der „Hof“, dem „gegenüber“ es nunmehr situiert ist, markiert einen maximalen Abstand zu allem Großstädtischen. Die „Verhältnisse“ stehen hier in „sonderbare[r] Entsprechung“ zum Ausgangspunkt der Sturzbewegung,<sup>44</sup> welche Leverkühns Lebenslauf durchmacht: „Weiher und Hügel, der riesige alte Baum – allerdings eine Ulme – [...] und weitere [...] Einzelheiten“.<sup>45</sup>

Die Entsprechung reicht also nur bis zu einem bestimmten Baum, in dessen Umkreis das „Goldene Horn“ sinnigerweise zu hängen kommt. Dessen geschlechterpolitischer Bedeutungswert nämlich stellt das Gegenteil zu jenem „alte[n] Baum“ dar, von dem sich der hiesige unterscheidet. Die Linde auf Hof Buchel stand für ein dort noch intaktes Patriarchat. Denn „stets“ habe „der Erbsohn in jungen Jahren“ ihre „Beseitigung aus praktischen Gründen gegen den Vater verfocht[en], um [sie] eines Tages, als Herr des Hofes, gegen das Ansinnen des eigenen Sohnes in Schutz zu nehmen“.<sup>46</sup>

Wie das Goldene Horn das Gegenteil solcher Verhältnisse auch auf dem Land symbolisieren kann, so herrschen hier, bei Else Schweigestill und ihrer Tochter – „Herr Schweigestill“<sup>47</sup> lässt sich kein einziges Mal blicken – , tatsächlich gynaiokratische Zustände. Wenn die Gynaiokratie also doch nicht notwendig an die Großstadt gebunden bleibt, in deren Mitte sich die orientalische Kulisse erstmals auftut, dann legt das die Vermutung nahe, dass die Reorientalisierung des Deutschen Reichs hier nicht allein siedlungstopographischen, sondern auch zeitlichen Parametern unterliegt: Ines' Ehe und Ehebruch bahnen sich 1914<sup>48</sup> an; ihre Verheiratung fällt ins „Frühjahr 1915“<sup>49</sup> ihr Mord am Geliebten ins Jahr 1925. Der Abend, an dem die Des-Dur-Arie der Debila akklamiert wird, muss in die Jahre 1923 oder 24 zu liegen kommen: *Love's Labour's Lost* wird 1914 uraufgeführt, *Gesta Romanorum* 1921.

Die für die Reorientalisierung Deutschlands signifikanten Daten fallen also entweder in die Zeit des Ersten Weltkriegs oder der Weimarer Republik. Dieser Befund läuft verstörender Weise auf eine Äquivalenz von Krieg und Frieden hinaus, wie sie in Manns Auffassung von der deutschen Geschichte jedoch dokumentierbar ist. Sie scheint ihm dazu gedient zu haben, die Kriegsniederlage zu integrieren, die anzuerkennen ja auch Baumeister seine Schwierigkeiten hatte. Solchen Schwierigkeiten und den Widerständen, die aus ihnen heraus gegen die Weimarer Demokratie entstehen mussten, versuchte Mann abzuwehren, als er diese von der Kriegsniederlage dissoziierte: „[E]s ist [...] nicht wahr, daß die Republik [...] ein Geschöpf der Niederlage [...] ist. Sie ist eines [...] der Stunde begeistert todbereiten Aufbruchs [...]“.<sup>50</sup>

Unter dieser Voraussetzung, dass sie nämlich schon mit dem „Eintritt des [...] Krieges“<sup>51</sup> beginnt, gibt „die Republik“ den Zeitrahmen aller Ereignisse und Kompositionen

<sup>44</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 273.

<sup>45</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 274.

<sup>46</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 19.

<sup>47</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 276.

<sup>48</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 378.

<sup>49</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 430.

<sup>50</sup> Thomas Mann: *Von Deutscher Republik* [1922], in: T.M.: *GFA*, Bd. 15.1, a.a.O., S. 514-559, hier S. 527f.

<sup>51</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 378.

ab, die auf eine ‚orientalische‘ Wiederermächtigung der Frau deuten. Diese Koinzidenzen von Republik und Orient legen eine ganz bestimmte Interpretation nahe: Demokratie als Rückfall und Atavismus. Eine solche Gleichsetzung ist bei Bachofen *talis qualis* gegeben. Sie bildet dort den Vorbehalt gegen einen reinen Fortschrittsoptimismus. Denn gerade die „demokratische[]“ und „ursprüngliche Gleichheit“<sup>52</sup> die Bachofen mit Demokratie und Republikanismus unaufhaltsam wiederheraufkommen sah, brachte ihn dazu, an eine endliche Wiederkehr des „mütterlich-stoffliche[n] Prinzip[s]“<sup>53</sup> zu glauben und also die Anakyklosis-Lehre des ihm vertrauten<sup>54</sup> Polybios gleichsam auf den Kopf zu stellen: Nicht bei der Monarchie bzw. Tyrannis beginnt und endet die „staatliche[] Entwicklung“<sup>55</sup>, sondern eben bei der Demo- bzw. Ochlokratie.

Der ‚Orient‘ also ist im *Doktor Faustus* ein Chronotopos. Als solcher nimmt er die Bedeutung gynaiokratischer Verhältnisse an, wie ihr Mann erstmals im *Mythus von Orient und Occident* begegnete, teils unmittelbar bei Bachofen, teils über dessen Vermittler und „Vorfürsicher“<sup>56</sup>. Lokal beginnt der Orient in Bayern und in München. Zeitlich fällt er mit der Republik zusammen, die Mann zu diesem Ende zurückdatierte.

Diese doppelte, räumliche und zeitgeschichtliche Besetzung des Orients zeigt sich am vielleicht deutlichsten an den Komplikationen, die sich dort ergeben, wo seine chronische und seine topische Erstreckung auseinandertreten: Erstmals aufgespannt wird die orientalische Kulisse zwar erst in München, aber schon 1910, noch unter der Monarchie. Diese hat jedoch nicht einmal für ein Jahr den Schauplatz abzugeben. Denn Leverkühn verlässt gleichsam überstürzt das Deutsche Reich, um erst ziemlich kurz („zweiundzwanzig Monate“<sup>56</sup> nicht etwa ‚gut und gerne zwei Jahre‘) vor Kriegsausbruch nach Bayern zurückzukehren.

Das deutsche Kaiserreich bleibt dadurch von der ‚orientalischen‘ Gynaiokratie so lang wie möglich dissoziiert. Gynaiokratische Zustände werden vorerst noch ins Ausland projiziert. In Italien nämlich wohnt Leverkühn „zu ebener Erde“, in einem „palazzo- oder kastellartige[n] Bau [...] mit [...] kleinen Fenstern“<sup>57</sup> und unter der Obhut einer „Padrona“<sup>58</sup>: einer „stattliche[n] Matrone“<sup>59</sup> wie sie ihr „Vorbild“ in der „hetärische[n] Königsfrau Asiens“ haben soll.<sup>60</sup> Ihr Name, den der Erzähler eigens aus der Rufform zu konjizieren hat – „ich glaube, sie hieß Peronella“<sup>61</sup> – , zeigt auf eine hier ziemlich genau einschlägige Überlieferung, die letztlich bis in die Anfänge der Gattung Roman zurückreicht. Allem Anschein nach stammt der Name seinerseits aus dem Dekameron,

<sup>52</sup> Bachofen: *Der Mythus von Orient und Occident*, a.a.O., S. 247f.; von Mann angestrichen.

<sup>53</sup> Bachofen: *Der Mythus von Orient und Occident*, a.a.O., S. 248; von Mann angestrichen.

<sup>54</sup> Johann Jakob Bachofen: *Gesammelte Werke*, hg. v. Karl Meuli, Basel 1943ff, z.B. Bd. 2, S. 450, 500; Bd. 3, S. 745f., 748, 764f., 769, 779f., 782-785, 789, 856, 859, 984; Bd. 4, S. 18.

<sup>55</sup> Bachofen: *Der Mythus von Orient und Occident*, a.a.O., S. 247.

<sup>56</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 334.

<sup>57</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 281f.

<sup>58</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 285, 291.

<sup>59</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 282.

<sup>60</sup> Bachofen: *Der Mythus von Orient und Occident*, a.a.O., S. 583.

<sup>61</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 282.

Siebter Tag, Zweite Novelle, deren Incipit er bildet.<sup>62</sup> Peronella heißt dort eine im Goldenen Esel des Apuleius noch anonyme „uxorcula“,<sup>63</sup> die ihren Ehemann notorisch betrügt, ihn besonders unverfroren erniedrigt und gerade auch wegen ihres literarisch hohen Alters für eine gewissermaßen archetypische „Entfesselung“ der „weibliche[n] Natur“ stehen kann.<sup>64</sup>

Die Projektion der Gynaiokratie ins Ausland, mit welcher der heikle Zeitraum von 1910 bis 1914 verkürzt und überspielt wird, in dem sich die orientalische Kulisse zwar schon in einer deutschen, wenn auch katholisch-bayerischen Großstadt aufgetan hat, aber eben noch unter der Monarchie, – diese interimistische Auslagerung vor- oder postpatriarchaler Verhältnisse ausgerechnet nach Italien lag vom Gesamtwerk her besonders nahe und darin gewissermaßen schon bereit. Manns literarische Dissoziation Italiens vom Patriarchat reicht anderthalb Jahrzehnte hinter den *Doktor Faustus* zurück, auf den Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise, nämlich exakt bis auf das Jahr, mit dem die erzählte Zeit des letzten Romankapitels endet, in Form der biographischen „Katastrophe von 1930“,<sup>65</sup> die natürlich die kollektive Katastrophe von 1945 antizipiert und so mit Friedrich Meineckes zeitgleichem Titel von der *Deutschen Katastrophe* kommuniziert.<sup>66</sup>

Manns erster, in der Forschung wieder übersehener Versuch, Bachofen in der Art Baeumlers zu aktualisieren und ihn auf verstörende Phänomene der Zeitgeschichte und Tagespolitik anzuwenden, findet sich in einem Text, dessen Handlung als einzige ganz in Italien spielt und dessen Namensgebung übrigens wieder auf das *Decameron* zurückweist. Denn fast unmittelbar neben dem Namen „Peronella“, getrennt von diesem nur durch eine einzige Novelle – am Schluss also des Sechsten Tags – , erscheint im *Decameron* der Name „Cipolla“,<sup>67</sup> der hier auch noch durch eine Reflexion seiner appellativen Bedeutung explizit chargiert wird. Der Träger des Namens ist auch hier bei Boccaccio schon ein Scharlatan und führt auch hier eine Menschenmenge hinter sich, auch hier im August (eine in *Mario und der Zauberer* eigens noch kommentierte Zeitangabe<sup>68</sup>).

In *Mario und der Zauberer* erscheinen die Jungen und Männer als „Angeber“<sup>69</sup> und „donnauiol[i]“,<sup>70</sup> als Pantoffel- und Frauenhelden, als „Feigling[e]“ und „Davonläufer“ *ex nomine* („Fuggièro“).<sup>71</sup> Sie leiden an Asthma,<sup>72</sup> „ekelerregend“<sup>73</sup> schlechter Haut,

<sup>62</sup> Giovanni Boccaccio: *Das Decameron*, Bd. 2, München 1924, S. 225; Giovanni Boccaccio: *Decameron*, hg. v. Vittore Branca, Florenz 1976, S. 451.

<sup>63</sup> Apuleius: *Metamorphoses*, hg. v. John Arthur Hanson, London 1989, Bd. 2, S. 132 (IX, 5).

<sup>64</sup> Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*, a.a.O., Bd. 2, S. 86.

<sup>65</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 199.

<sup>66</sup> Friedrich Meinecke: *Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen*, Wiesbaden 1946.

<sup>67</sup> Boccaccio: *Das Decameron*, a.a.O.; Bd. 3, S. 249; Boccaccio: *Decameron*, a.a.O., S. 429.

<sup>68</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer* [1930], in: T.M.: *GW*, Bd. 8, a.a.O., S. 658-711, hier S. 660.

<sup>69</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 669.

<sup>70</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 679.

<sup>71</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

<sup>72</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 676, 678.

<sup>73</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

„akute[r] Unordnung des gastrischen Systems“.<sup>74</sup> Sie sind „abscheulich“<sup>75</sup>, von „empörende[r] Wehleidigkeit“<sup>76</sup> und „kriecherische[r] Korruption“<sup>77</sup>. Sie „liebediener[n]“ dem „weiblichen Vollgefühl“ einer x-beliebigen „Principe[ssa] X“ und ihren (die Infektionsängste nun zur Abwechslung einmal gegen die Deutschen kehrenden) Wahnvorstellungen auch dann noch,<sup>78</sup> nachdem diese wissenschaftlich widerlegt und korrigiert sind, so dass der Erzähler mit den Seinen in die Pension einer Wirtin umziehen muss: Sofronia Angiolieri – ein wieder dem *Decameron* entnommener Name – ,<sup>79</sup> deren *epithetis constantibus* nur eben „still und kahler Mann“<sup>80</sup> noch nicht einmal einen Vornamen erhält und die ihre Pension „Eleonora“ nach ihrer einstigen „Herrin“ benannt hat, d.h. nach der „große[n]“ und „glückliche[n]“ Zeit „vor ihrer Verheiratung“.<sup>81</sup>

Der Ort, dessen Geräuschkulisse „diese Frauen“ und die Penetranz ihrer „Stimmen“ bilden<sup>82</sup> und an dem der Erzähler so verstörende Erfahrungen macht, ein ordentlicher deutscher Ehemann und mehrfacher Familienvater – nicht umsonst konnte man ihm in der Verfilmung mit noch sehr viel aufdringlicherer Deutlichkeit die Züge des realen Autors verleihen („Bernhard Fuhrmann / ein deutscher Schriftsteller“ und verheiratet mit einer „Rachel“<sup>83</sup>) – , dieser Ort aus angeblich „längst“ vergangener Vorzeit trägt einen Namen, der ihn geradezu unter die Herrschaft der Aphrodite und all dessen stellt, was Bachofen mit ihr assoziiert: „Torre di Venere“.<sup>84</sup> Der Ortsname ist frei erfunden und seine appellative Bedeutung, seine weiblich verkehrte Phallizität, desto signifikanter. „[D]er Zauberer“<sup>85</sup> Cipolla selber bringt ihn explizit und wiederholt zum Sprechen: „torregiano di Venere, [...] Türmer der Venus“<sup>86</sup> „veneziane“, „vénération“<sup>87</sup> „den reizenden Mädchen von Torre di Venere...“<sup>88</sup>. Diese Anspielungen auf die sexuelle Suggestivität des Ortsnamens geschehen alle im Rahmen einer Veranstaltung, in der es „der Zauberer“ vornehmlich auf die „autochthone Männlichkeit von Torre di Venere“<sup>89</sup> abgesehen hat. Er nimmt seinen „still[en] und kahl[en]“ Opfern die „Männlichkeit“ und erniedrigt deren „Kräfte“<sup>90</sup>. Selbst einem „hoch und breit gebaut[en]“ Herrn und „schnurrbartig stattlichen Colonnello“ entschieden „militärischen Ansehens“ knickt er

<sup>74</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 684.

<sup>75</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

<sup>76</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

<sup>77</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 663.

<sup>78</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 661f.

<sup>79</sup> Vgl. Boccaccio: *Das Decameron*, a.a.O., Bd. 4, S. 149-155, 250-274; Boccaccio: *Decameron*, a.a.O., S. 602-605, 672-686.

<sup>80</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 662, 673, 700.

<sup>81</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 662f.; im Original keine Hervorhebung.

<sup>82</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

<sup>83</sup> *Mario und der Zauberer. Ein Film von Klaus Maria Brandauer. Frei nach der Erzählung von Thomas Mann*, Berlin o.J., S. 6; im Original keine Hervorhebung.

<sup>84</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 658; im Original keine Hervorhebung.

<sup>85</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 710.

<sup>86</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 684.

<sup>87</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 692.

<sup>88</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 706.

<sup>89</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 672.

<sup>90</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 700.

buchstäblich die ‚Potenz‘: „Er [der Colonnello] schien zu wollen und nicht zu können“.<sup>91</sup> Und vor allem demütigt Cipolla natürlich in seiner sexuellen, heterosexuell-männlichen Identität den nach dem Paradeexempel des, wie in Manns Konversationslexikon geschrieben steht: „tapfere[n] Krieger[s] und tüchtige[n] Feldherr[n]“<sup>92</sup> benannten „Mario“. Cipolla, mit seinem Buckel, seinem „Schnurrbärtchen“,<sup>93</sup> seinen „schadhaft[en] [...] Zähnen“<sup>94</sup> und seiner nur „komödiantische[n] Ritterlichkeit“<sup>95</sup> seinerseits weniger „Cavaliere“<sup>96</sup> als die Karikatur eines solchen, rückt zuletzt selber auch noch in die „Rolle“<sup>97</sup> eines „Mädchen[s]“<sup>98</sup> ein, wenn er sich von Mario „nahe dem Mund“ küssen lässt.<sup>99</sup> Und schon sein auffälliger, bei Boccaccio nur eben komischer Name, „Cipolla“, verweist in diesem Kontext mit seiner durchsichtigen Bedeutung auf ein nach Bachofen weibliches Symbol, in dem „die finstere Naturseite [...] vorherrscht“: „Mit der Zwiebel [...] verbindet sich zugleich die Idee des Muttertums und der Todesgedanke“.<sup>100</sup>

Bei Cipollas „beleidigende[n]“ Effeminierungen der „Männlichkeit“ spielt „die Hauptrolle“ weniger er selber als vielmehr eine „Fuchtel“ und „Reitpeitsche mit [...] Klauengriff“.<sup>101</sup> Diese bedenkt der Erzähler endlich mit einer Metapher, die direkt auf eine mythisch älteste ‚Zauberin‘ und ‚Hetäre‘, eine „Zaubrisch Hur“<sup>102</sup> hinzeigt, die die Männer ganz wörtlich ‚zur Sau‘ machte, auf die Gynaikokratin und Männerdemütigerin schlechthin: „Stab der Kirke“.<sup>103</sup> Und von Bachofens Etymologisierung dieses verräterischen Eigennamens her könnte selbst noch der „Klauengriff“ weiblich sexuiert sein, nämlich auf das weibliche Genital deuten: „in dem Namen Circe (von κερκίς, pecten) laufen die Begriffe von Weberin und Natummutter [...] zusammen“.<sup>104</sup>

Die politischen Vorgänge, als deren „Personifikation“<sup>105</sup> der Erzähler den Charismatiker Cipolla *expressis verbis* verstanden wissen will, werden ihrerseits dem Schema der Bachofen'schen Kulturstufenlehre eingepasst. Diese hatte Mann ja nur Wochen und Monate vor dem biographisch bezugten „Reiseerlebnis“ vom August oder September

<sup>91</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 698.

<sup>92</sup> *Meyers Konversations-Lexikon*, Leipzig/Wien 1895-1900, Bd. 11, S. 948, s.v. ‚Marius‘.

<sup>93</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 674; im Original keine Hervorhebung.

<sup>94</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 675.

<sup>95</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 700.

<sup>96</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 670f., 673, 675f., 684-689, 694f., 698f., 700-705, 707f.

<sup>97</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 691.

<sup>98</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 708.

<sup>99</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 710.

<sup>100</sup> Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*, a.a.O., Bd. 2, S. 126; vgl. Bd. 1, S. 391f. (von Mann unterstrichen).

<sup>101</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 697.

<sup>102</sup> [Hans Jacob Christoph von] Grimmelshausen: *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1, hg. v. Rolf Tarot, Tübingen 1967, S. 577.

<sup>103</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 703.

<sup>104</sup> Bachofen: *Urreligion und antike Symbole*, a.a.O., Bd. 1, S. 361.

<sup>105</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 695.

1926<sup>106</sup> kennengelernt, das er in *Mario und der Zauberer* dann bearbeitete und das er eben *a limine* über Bachofens bzw. Baumlers Theorie wahrnehmen konnte. Die Veränderung Italiens erscheint in *Mario und der Zauberer* als Entstellung der „abendländischen“<sup>107</sup> Kultur, deren Heimat und Wiege es ist oder einmal war. Italien wird in dem ‚tragischen Reiseerlebnis‘ regelrecht orientalisiert: Die „Modifrisur“ ist eine ausdrücklich „afrikanisch[e]“<sup>108</sup> und „nubische[]“<sup>109</sup>, die Servilität gegenüber jener „törichte[n]“<sup>110</sup> Hotelpotentatin ein einziger „Byzantinismus“<sup>111</sup>.

Die Transformation der italienischen Gesellschaft erscheint in *Mario und der Zauberer* als Kippbewegung, und als solche wird sie mit einem ganz bestimmten Begriff belegt: „Rückschlag“<sup>112</sup>. Der Begriff „Rückschlag“<sup>113</sup>, den sich Mann eigens unterstrich und den er später übrigens auch auf den Nationalsozialismus anwandte,<sup>114</sup> bezeichnet bei Bachofen jenen zyklisch-kataklytischen Übergang zu einer primitiven Vor- und Unkultur, mit dem er, Bachofen, sein ansonsten linear zukunftsoptimistisches Geschichtskonzept kontaminierte und den er selber zu genau dem Zweck in dieses eingeführt zu haben scheint, seine Fortschrittstheorie an die gesellschaftspolitischen Entwicklungen seiner eigenen Zeit zu vermitteln.

In der Tat läuft auch in *Mario und der Zauberer* der kollektive Rückschlag auf eine Nivellierung sozialer Binnendifferenzierung hinaus: „inländische[] Mittelklasse“, „menschliche[] Mediokrität“, „bürgerliche[s] Kropfzeug“<sup>115</sup>, und in dem Saal, der sonst zu „Cinema-Vorführungen gedient hat[]“<sup>116</sup>, also dem Prototyp der egalitaristischen Massenkultur, sind „keine Logen vorhanden“<sup>117</sup>. Ein wieder „kastellartige[r]“ „Palazzo“<sup>118</sup>, genau wie ihn Nella Manardi als „Herrin“ ‚dominiert‘, ist „verkäuflich[]“<sup>119</sup> geworden und hat folglich aufgehört, feudale, d.h. patrilinear-genealogische Identität zu beglaubigen.

Die mehr oder weniger feinen Unterschiede der Klassen- und erst recht der Standesgesellschaft erscheinen allenfalls noch in der pervertierten Form einer Selbstparodie: im paranoiden und „törichte[n]“ Dünkel des hohen oder in den phantastischen, „komödiantische[n]“ Attributen des niederen Adels, dessen Exponent mit seiner „hervorgekehrt ritterliche[n] Art“<sup>120</sup> weit hinter den etymologischen Ansprüchen seines Titels „Cavaliere“ zurückbleibt und kurzum, so das mit dem „Kropfzeug“ verwandte Wort des Erzäh-

<sup>106</sup> Vgl. Gert Heine/Paul Schommer: *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt a.M. 2004, S. 170.

<sup>107</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

<sup>108</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 676.

<sup>109</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 683.

<sup>110</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 663.

<sup>111</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 662.

<sup>112</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 668.

<sup>113</sup> Bachofen: *Der Mythos von Orient und Occident*, a.a.O., S. 37.

<sup>114</sup> Thomas Mann: *Deutsche Hörer*, in: T.M.: *GW*, a.a.O., Bd. 11: *Reden und Aufsätze 3*, Frankfurt a.M. 1960, S. 983-1123, hier S. 1048; vgl. S. 1025.

<sup>115</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 665.

<sup>116</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 671.

<sup>117</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 672.

<sup>118</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 671.

<sup>119</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 671.

<sup>120</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 686; im Original keine Hervorhebung.



lers, ein „Krüppel[]“<sup>121</sup> ist. An seinem Adel lässt gerade seine „Humbugschärpe“<sup>122</sup> erheblichen Zweifel, die ihn doch anzeigen zu sollen scheint. Andererseits droht auch die *bürgerliche Repräsentationskleidung*, Frack und „steife[r] Hut“<sup>123</sup>, zum Karnevalskostüm auszuarten, wenn sie am Strand, neben „bloßen Pyjama[s]“<sup>124</sup>, getragen wird.

Und zum Faschismus wird Italien, so das Wort des Texts, „erweckt[]“<sup>125</sup>. Das Verb und seine Ableitungen nehmen beim späteren und späten Mann nicht von ungefähr regelmäßig eine erotische Bedeutung an; so auch im *Doktor Faustus*, in der *Betrogenen* und übrigens ganz besonders häufig in den *Vertauschten Köpfen*<sup>126</sup>: einer Dreiecksgeschichte von demselben Typ wie die drittletzte Novelle des *Dekameron*, der Mann den Vornamen jener Hausherrin der Pension Eleonora entnommen zu haben scheint, „Sofronia!“<sup>127</sup> (während der Name des ‚Manns‘ – ‚Name des Vaters‘ kann man hier ja schon gar nicht sagen – , „Angiolieri“ oder „Angiulieri“, aus der vierten Novelle des Neunten Tags stammt und dort einen ewig Düpierten und notorischen Versager bezeichnet, der obendrein seinen Vater leidenschaftlich hasst, ohne doch von ihm und seiner Unterstützung loskommen zu können).

Die einschlägigen, d.h. für die sexuelle Bedeutung von ‚erwecken‘, ‚Erweckung‘, ‚Erwachen‘ usw. relevanten Belege beziehen sich ausnahmslos auf die ‚erweckte‘ Sexualität einer Frau. Schon deswegen ist es mehr als nur wahrscheinlich, dass diese spätere Verwendungsweise unmittelbar auf Bachofens Sprachgebrauch zurückgeht. Bei Bachofen nämlich erscheinen die entsprechenden Vokabeln regelmäßig im Zusammenhang mit der ihm zutiefst unheimlichen, sozusagen wild gewordenen weiblichen Sexualität.<sup>128</sup>

Mann hat also ein und dasselbe Grundierungsmuster mobilisiert, um zwei verschiedene, aber gleichermaßen neue und unerhörte Zeiterscheinungen zu integrieren, indem er diese als Regression in vorpatriarchale Urstufen der Menschheitsgeschichte stilisierte, das Neue und Unerhörte daran als Rückfall auf etwas Allerältestes exorzierte. Als solch eine kolossale Regression erscheint erst, zur Zeit der Weimarer Republik, der italienische Faschismus; dann, nachdem diese erste deutsche Republik in der deutschen Variante des Faschismus untergegangen war, nicht etwa der Nationalsozialismus, sondern eben ausgerechnet die Republik. Die Rezeptionsgeschichte der Bachofen'schen Theoreme in Manns Erzählwerk läuft damit auf eine Art Äquivalenz von Diktatur und Republikanismus hinaus: auf eine Schleifung also oder ‚Dekonstruktion‘ ironischerweise genau derjenigen Opposition, auf der Manns rezeptionsgeschichtlicher Status zu einem guten Teil beruht.

<sup>121</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 675, 687.

<sup>122</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 680.

<sup>123</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 668f.

<sup>124</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 664.

<sup>125</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 676.

<sup>126</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, a.a.O., S. 395, 439, 442; Thomas Mann: *Die vertauschten Köpfe* [1940], in: T.M.: *GW*, Bd. 8, a.a.O., S. 712-807, vgl. S. 760-762, 785f., S. 794; Thomas Mann: *Die Betrogene* [1953], in: T.M.: *GW*, Bd. 8, a.a.O., S. 877-959, vgl. S. 945.

<sup>127</sup> Thomas Mann: *Mario und der Zauberer*, a.a.O., S. 699.

<sup>128</sup> Bachofen: *Gesammelte Werke*, a.a.O., z.B. Bd. 2, S. 25, 59, 88, 92, 96, 141, 154, 156, 165, 186, 401; Bd. 4, S. 83, 124f., 193, 274.