

# THOMAS MANN JAHRBUCH

Band 16

2003

Begründet von  
Eckhard Heftrich und Hans Wysling

Herausgegeben von  
Thomas Sprecher und Ruprecht Wimmer

**Sonderdruck**

VITTORIO KLOSTERMANN · FRANKFURT AM MAIN

Gertrud Maria Rösch

## Verwendbarkeit einiger lebendiger Details.

Die Verschiebungen der Schwesterfiguren im erzählerischen Werk Heinrich und Thomas Manns

In einem langen Brief an Hilde Distel, eine Freundin seiner Schwester Julia, erkundigte sich Thomas Mann am 14. März 1902, in der unmittelbaren Nachbarschaft der gerade erschienenen *Buddenbrooks*, nach den näheren Umständen eines Liebesdramas, das sich in der Dresdner Gesellschaft ereignet hatte.<sup>1</sup> Seine Fragen richteten sich dabei grundsätzlich auf das Verhältnis Wirklichkeit versus Dichtung:

Mit einem Worte: würden Sie mir wohl den Gefallen thun, mir in einer Mußestunde einmal die ganze Geschichte von ihren Uranfängen bis zu dem Schluß- und Knalleffekt recht genau, recht eingehend, recht ausführlich zur erzählen?! Ich bemerke dabei, daß die Détails mir die Hauptsache sind. Sie sind so anregend! [...] – Das Alles könnte ich mir natürlich sehr gut selbst ausdenken, und es ist wahrscheinlich, daß ich es mir, wenn ich die Wirklichkeit in Händen habe, trozt ihrer anders ausdenken werde. Ich rechne nur auf die stimulierende Wirkung der Thatsachen und auf die Verwendbarkeit einiger lebendiger Détails. Sollte ich wirklich etwas aus der Sache machen, so wird sie nachher vermuthlich kaum wieder zu erkennen sein. – <sup>2</sup>

## Forschungsinteressen

Ausgehend von diesem Befund, wie eng und gleichzeitig frei der Autor mit erlebter Wirklichkeit als Quelle umgeht, richtet sich das Forschungsinteresse im Folgenden auf zwei Schwerpunkte.

Dies ist – erstens – die besondere biographische Konstellation der Geschwisterdynamik und besonders der Schwesternbeziehung, wie sie die Psychologie und die Familiensoziologie untersuchen. Ihre Fragestellungen hat bereits Marianne Krüll in ihrer intuitiv erfassenden Studie über die Familie der „Zauberer“ zu höchst anregenden Thesen geführt. Innerhalb der Geschwisterbezie-

<sup>1</sup> Als Quelle für das Eifersuchtsdrama zwischen Rudi Schwerdtfeger und Ines Rodde ist dieser Skandal hinreichend dargestellt, vgl. Hans Wysling: zu Thomas Manns ‚Maja‘-Projekt, in: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Hrsg. v. Paul Scherrer, Hans Wysling. Bern, München 1967 (TMS 1), S. 24.

hung ist die Rivalität der beiden Autoren-Brüder am prominentesten; die konflikthafte hingegen ist die Schwesternbeziehung. In deren Untersuchung lassen sich biographischer Kontext und narrative Konstellation dergestalt aufeinander beziehen, dass sich am Ende eine verallgemeinerbare Schlussfolgerung für die Vermittelbarkeit von Fiktionalität und Faktizität ziehen läßt. Dazu bedarf es gewisser „Griffe“<sup>3</sup> in die Nachbardisziplin, vor denen mindestens Thomas Mann nicht zurückschreckte, in diesem Fall in die Individual- bzw. in die Familienpsychologie.

Die Schwestern Julia und Carla töteten sich beide selbst. Diese zwei Suizidfälle stellen innerhalb der Geschwisterreihe des Autors einen vehementen Tabubruch dar, der demjenigen des Inzests vergleichbar ist. Immer wenn eine Dezenzgrenze verletzt wird, stellt sich die Frage, wie über diesen Einbruch in den sicher gefügt geglaubten Lebenszusammenhang gesprochen werden kann. Der Schwerpunkt des Forschungsinteresses zielt folglich auf das Modell autobiographischer Mitteilung im fiktionalen Text, damit auch auf die Funktionen und den ästhetischen Rang eines solchen Textes.

Die Integration der biographischen Substrate, wie sie beispielhaft die Geschwisterbeziehungen sind, steht – zweitens – unter der These, dass diese nicht direkt und im Sinne einer eins-zu-eins-Relation im fiktionalen Text erscheinen, sondern verschlüsselt werden. Verschlüsselung stellt, entgegen aller literarhistorischen Polemik, ein komplexes Verfahren der Vermittlung von Fiktionalität und Faktizität dar.<sup>4</sup> Konstitutiv sind dafür zwei Verfahren, die sich aus der Kryptographie ableiten lassen. Zum ersten ist es die Konkurrenz zwischen zwei Texten, dem *Deck-* oder *Oberflächentext* und dem *Sub-* oder *Geheimtext*, die ein narratives Gebilde bestimmt. Zum zweiten wird der Oberflächen- bzw. Decktext, die *Maske*, gewonnen auf dem Weg der Supposition und Transposition, d. h. der Ersetzung und der Verschiebung. Beides sind in der kabbalistischen Tradition Buchstaben-Verfahren, die ihren ästhetischen Niederschlag etwa in der Anagrammatik finden. Anagramm sei also in einem umfassenden Sinn als semantisches Verfahren verstanden, mit dem sich aus einem vorliegenden Bedeutungszu-

<sup>2</sup> Wysling: Maja-Projekt (zit. Anm. 1), S. 26-27.

<sup>3</sup> Dieser Terminus stammt von Thomas Mann, der an Adorno über seine „dreisten – und hoffentlich nicht auch noch völlig tölpelhaften – Griffe in gewisse Partien Ihrer musikphilosophischen Schriften“ schrieb, vgl. An Adorno, 30.12.1945, in: Thomas Mann: Selbstkommentare: ‚Doktor Faustus‘, ‚Die Entstehung des Doktor Faustus‘. Hrsg. von Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt 1992, hier 72.

<sup>4</sup> Vgl. Gertrud Maria Rösch: *Clavis Scientiae. Der Schlüssel der Erkenntnis. Studien zum Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität am Fall der Schlüssel-literatur.* Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 170).

<sup>5</sup> Dies ist das Faszinosum, das der Herausgeber von Saussures Studien zum Anagramm, Jean Starobinski, am Anagramm als „Rede unter der Rede“ grundsätzlich entdeckt, vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure.* Frankfurt, Berlin u.a. 1980, S. 62.

sammenhang durch Ersetzung und Verschiebung ein neuer Sinn erzeugen lässt.<sup>5</sup> Katia Mann hat das in ihren ‚ungeschriebenen Memoiren‘, im Hinblick auf *Königliche Hoheit*, lapidar ausgedrückt: „Transponiert ist alles“.<sup>6</sup>

Ein solcher Text verlangt eine doppelte Lektüre, die von *Signalen* angestoßen wird. Ganz im Sinne des Briefzitats sind dies die „lebendigen Détails“, die als selektive Wirklichkeitspartikel erhalten bleiben. Als solche sind sie aber hochgradig spezifisch und immens anschaulich; sie dienen als die Signale – oder metaphorisch gesprochen: als die unverwechselbare ‚Narbe des Odysseus‘ in einem Text – und provozieren die Suche nach der ‚ganzen‘, hinter der fiktionalen Geschichte vermuteten Wirklichkeit. Ausgangspunkt dieser untersuchungsleitenden Metapher ist die Szene bei Homer, in der Eurykleia, die Amme des Odysseus, den angeblichen Bettler erkennt:

Jene kam, wusch ihren Herrn und erkannte die Narbe  
Gleich, die ein Eber ihm einst mit weißem Zahne gehauen, [...]  
Diese betastete jetzo mit flachen Händen die Alte  
Und erkannte sie gleich und ließ den Fuß aus den Händen  
Sinken; er fiel in die Wanne.<sup>7</sup>

Bildhaft-gestisch drängt diese Szene Momente zusammen, in denen ein Geheimnis erkannt, gedeutet und sofort wieder verborgen wird. Eurykleia ist, weil ihr als Amme Odysseus' Jugendgeschichte bekannt ist, die einzige ‚Leserin‘ einer ‚Botschaft‘, die im Text als das dem Körper zugefügte oder ‚eingeschriebene‘ Zeichen erscheint. Im Gespräch, das diesem Erkennen vorausging, hatte sie über die staunenswerte Ähnlichkeit zwischen dem angeblichen Bettler und Odysseus gesprochen, und der Bettler hatte ihr bestätigt, er werde oft mit Odysseus verglichen. Die *Ähnlichkeit* hat noch keinen zwingenden Charakter, wohl aber das *Signal* als das *unverwechselbare Detail*, in dem das Wissen der beiden Beteiligten unfehlbar zusammentrifft und unzweifelhafte Identität schafft: Der angebliche Bettler *ist* der König und Ehemann. Das Modell des Lesens kann in diesem Fall mit Recht auf das Verhalten der Amme angewendet werden, denn ihre Reaktion – ihre Semiose – wird ausgelöst von einem Zeichen, dessen Signifikanz sie sofort versteht. Die Voraussetzung für dieses Verstehen ist ein gemeinsamer Wissenshorizont, der in der Erinnerung an die Jagd besteht, auf der Odysseus diese Wunde zugefügt wurde.

Die so skizzierten Interessenschwerpunkte lassen sich zusammenführen, und ermöglichen die Re-Lektüre hinlänglich bekannter Figuren. Diese Lektü-

<sup>6</sup> Katia Mann: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. v. Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt/M. 1974, S. 74.

<sup>7</sup> Vgl. Homer: *Odyssee*. Übers. v. Johann Heinrich Voss. Text der ersten Ausgabe. Stuttgart 1970, 19. Gesang, V. 392f, 467-469.

re wird sich in zwei Schritten vollziehen. Zunächst ist ein biographischer ‚Text‘ zu rekonstruieren und als bedeutsame Verstehensvoraussetzung ernst zu nehmen. Dann gilt es, die Verschiebungen im Oberflächentext zu deuten, denn dieser Decktext gewinnt ästhetischen Eigenwert in dem Maße, indem die Vertauschung von Figuren nicht nur einfach geschieht, sondern diese mehrfach verschoben und zugleich mit weiteren, fiktionalen oder nicht-fiktionalen, Figuren amalgamiert werden. Dann hat der Decktext ein höheres Maß an Verrätselung gewonnen und verweigert sich einer sofortigen Referentialisierung. Diese Opposition von Oberflächen- und Geheimtext liefert zentrale Hinweise zur Deutung.

### Das biographische Substrat

Die ältere der beiden Schwestern, Julia, tritt in der Biographik der Familie weit weniger prominent auf als die nächstgeborene, die vier Jahre jüngere Carla. Peter de Mendelssohn beschreibt sie im Alter von siebzehn als „ein wortgewandtes Wesen mit stolzer Haltung und ausgesprochenem Hang zur Repräsentation“.<sup>8</sup> Sie war es, die ihrem Bruder eine 28 Seiten lange Niederschrift über die Ehe ihrer Tante Elisabeth lieferte, die sachlich ausführlich und psychologisch pointiert ausfiel.<sup>9</sup>

Aus ihrer Ehe, am 9. Oktober 1900 geschlossen, hatte sie drei Töchter. Das mochte der Anlaß sein, sie als das Vorbild der mustergültigen Mutter und Ehefrau Ditlinde zu erkennen, von der es heißt: „Ditlindens Grimmburger Stolz fand Beruhigung in der Sicherheit, daß Leviathans Tochter wohl Prinzessin des Großherzoglichen Hauses und Königliche Hoheit, doch niemals Großherzogliche Prinzessin werden könne wie sie“.<sup>10</sup> Die Photos zeigen ihr zartes Gesicht mit einer markant gebogenen Nase; sie trägt die lockig gekräuselten Haare zurückgekämmt und wirkt schlank, sogar schmal.<sup>11</sup> Dieses Aussehen, wie es auf Bildern und in Beschreibungen erscheint, weist auf ein Frauenbild, das in

<sup>8</sup> Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*. Bd. 1: 1875 bis 1905. Überarb. u. erw. Neuausg. Frankfurt 1996, S. 249 [zuerst 1975].

<sup>9</sup> Mendelssohn: *Der Zauberer I*, (zit. Anm. 8), S. 421. Vgl. Brief von Julia Mann (Schwester), 8.9.1897, in: *Thomas Mann Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman. Kommentar v. Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert*. Frankfurt 2002, S. 642-659 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1.2).

<sup>10</sup> Thomas Mann, *GW II: Königliche Hoheit. Lotte in Weimar, 356*; ebenso Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Bd. 2: 1905 bis 1918. Überarb. u. erw. Neuausg. Frankfurt 1996, S. 1310 [zuerst 1975].

<sup>11</sup> Porträts von Julia Löhr bei Viktor Mann: *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*. 2. rev. Aufl. Konstanz 1964, S. 288 [zuerst 1949]; ebenso in: *Julia Mann. Brasilien – Lübeck – München*. Hrsg. v. Dieter Strauss und Maria A. Sene. Lübeck 1999, S. 90f.

der Literatur der Jahrhundertwende vielfach präsent war: die ‚femme fragile‘. Welche Bedeutung diesem Typus, dessen Pendant die ‚femme fatale‘ ist, in den Texten beider Brüder zukommt, hat die Forschung bereits dargelegt.<sup>12</sup>

Das geschwisterliche Verhältnis zwischen ihr und Heinrich, der bei der Hochzeit fehlte, war ab 1904 spürbar distanziert, als dessen Roman *Die Jagd nach Liebe* erschien. Zu schließen ist es aus einem Brief der Mutter vom 20. Februar 1904, in dem sie den Sohn zu engerem Kontakt geradezu drängte. Die Verstimmung kulminierte jedoch 1909 in den Mißverständnissen um Heinrichs Verlobte Ines Schmied, an denen auch Julia Anteil hatte. Noch in der Verteidigung ihres Bruders Thomas erscheint sie als überkorrekt: „Lula ist voller Schwächen und Tücken [sic, G.M.R.], aber daß sie immer noch fünfmal disziplinierter ist, als Ines, darüber kann doch [...] kein Zweifel walten!“<sup>13</sup> Über der Rivalität der Brüder gerät leicht in Vergessenheit, daß deren Bruch die Distanzierung zwischen Heinrich und Julia vorausging, auf die Thomas in seinem Brief vom 3. Januar 1918 anspielte. Das Muster familialen Zwistes innerhalb der Geschwisterreihe war somit schon etabliert und trug zur Bereitschaft der Brüder bei, das latente Zerwürfnis schließlich offen zu führen.

Die drei Brüder schwiegen sich über ihr Leben und Sterben aus: „Schatten und Trauer auch in der Familie; Schwester Julia starb“, vermerkte Viktor in seinen Erinnerungen.<sup>14</sup> Eher schon reagierten die Nichten und Neffen auf ihren Tod; aus ihren Erinnerungen ist schmerzhaft herauszuhören, wie ihrer Erscheinung und ihrem Verhalten jenes Artifizielle anhaftet, das auf die starke Prägung dieses Weiblichkeitstyps durch die Kunst hinweist: „das durchsichtige, müd-gezierte Antlitz mit dem blauen schleierigen Blick, der hohen, milden Stirn, der etwas großen, leicht höckerigen Nase, dem kleinen Mund, aus dem ein abgründig-zärtliches Lachen perlte, wobei Rosenröte das Alabastergesicht übergoß“, erinnerte sich ihre Nichte Monika Mann 1956 an sie.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Vgl. zur ‚femme fatale‘ u.a. Doris Runge: *Welch ein Weib! Mädchen- und Frauengestalten bei Thomas Mann*. Stuttgart 1998; zahlreiche Hinweise finden sich hingegen auf diesen Typus bei Heinrich Mann, vgl. Ariane Martin: *Zerbrechliche Gebilde. Die Femme fragile in Heinrich Manns frühen Novellen*. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 15, 1997, S. 31-48.

<sup>13</sup> Thomas an Heinrich, 1.4.1909, *Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949*. Erweiterte Neuausg. hrsg. v. Hans Wysling. Frankfurt 1984, S. 96. Viktor Mann: *Wir waren fünf* (zit. Anm. 11), S. 288-289, betont den feudal-repräsentativen Charakter ihres Hausstands.

<sup>14</sup> Viktor Mann: *Wir waren fünf*, (zit. Anm. 11), S. 520. Auch Thomas Mann schwieg im *Lebensabriß* von 1930 über diese ältere Schwester markant: „ich will diese Erzählung einer späteren Lebensbeschreibung in größerem Rahmen vorbehalten“, vgl. *Lebensabriß*, GW XI: *Reden und Aufsätze* 3, 122.

<sup>15</sup> Monika Mann: *Vergangenes und Gegenwärtiges. Erinnerungen*. Nachwort von Inge Jens. Reinbek 2001, hier S. 25 f.; ebenso zit. bei Marianne Krüll: *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*. Korrigierte und um das Register erweiterte Ausg. Frankfurt 1993, S. 258.

Ebenso deutlich wird die starke Bezogenheit auf den Mann, ohne dessen komplementäre Dominanz und Beschützeraufgaben diese kultivierte Hinfälligkeit lebensbedrohend wird. Hilflos verharrete Julia Löhr in ihrer überlebten Existenzform, die sie in der drastisch veränderten Gegenwart nicht bewahren konnte, und antwortete auf diesen Konflikt schließlich mit Selbsttötung. Diesen Zusammenhang charakterisierte Klaus – mit nachträglicher Empathie und Einsicht, wie er selbst gesteht – in seinen 1942 entstandenen Erinnerungen *The Turning Point*:

Sie war stets sehr bürgerlich und fein gewesen, von zimmerlich-gezierter Art, mit matten Augen und gespitztem Mündchen, dabei aber heimlich ausschweifend, mit einem melancholischen Penchant für Narkotika und gutaussehende Herren des gehobenen Mittelstandes. Einerseits die forcierte Feinheit, andererseits die Gier nach Morphinum und Umarmung. Das war zuviel, sie unterlag, griff zum erlösenden Stricke. [...] ich hatte mir nie viel aus dieser Tante gemacht. Seither aber sind meine Gedanken oft voll Mitleid bei ihr gewesen.<sup>16</sup>

#### Ines Rodde – „von zimmerlich-gezierter Art“

In den Aussagen der Brüder fehlen Hinweise auf die Beziehung der Schwestern zueinander. Darüber spricht lediglich der Roman *Doktor Faustus* aus der Perspektive Zeitbloms:

Auch Ines, die ältere Schwester, war zu einer tragischen Tat bestimmt. [...] Sie war zierlicher von Gestalt als Clarissa, mit der sie sich sehr wohl vertrug, während sie die Mutter still und deutlich ablehnte. Schweres aschblondes Haar belastete ihr Haupt, das sie bei gedehntem Halse und gespitzt lächelndem Munde schräg vorgeschoben trug. Die Nase war etwas höckerig, der Blick ihrer blassen Augen fast von den Lidern verhängt, matt, zart und unvertrauend, ein Blick des Wissens und der Trauer, wenn auch nicht ohne einen Versuch der Schalkhaftigkeit. [...] Ihre Schwester ließ mich eines Tages ein Poem von ihr, betitelt ‚Der Bergmann‘, sehen, dessen erste Strophe mir gegenwärtig ist. Sie lautete:

Ich bin ein Bergmann in der Seele Schacht  
 Und steige still und furchtlos dunkelwärts  
 Und seh' des Leidens kostbar Edelerz  
 Mit scheuem Schimmer leuchten durch die Nacht.  
 Ich habe das Weitere vergessen. Nur die Schlußzeile ist mir noch geblieben:  
 Und nie verlang' ich mehr empor zum Glück. (VI, 263)

<sup>16</sup> Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Mit einem Nachwort von Frido Mann.* München 1989, S. 266; vgl. ebenso Krüll: *Im Netz der Zauberer* (zit. Anm. 15), S. 257.

Ines' Figur ist charakterisiert durch Übererfüllung der Erwartungen an ihre Rolle als Frau, innerhalb derer Kunst und Wissenschaft schon einen Schritt hin zur Selbstständigkeit bedeutet hätten. Mehr noch: Sowohl in den autobiographischen Aussagen wie in der fiktionalen Charakterisierung wird sie als eine Gestalt vorgeführt, die ihre Erscheinung und ihr Leben zu einem Kunstwerk – wenngleich zuletzt zu einem unzeitgemäßen – macht und der dieser Anspruch auf Selbstinszenierung innewohnt. Durch das Gedicht werden die Charakteristika der ‚femme fragile‘ präzise eingeführt und mit der literarischen Tradition neuromantischer Lyrik verbunden, ohne den Begriff zu nennen. Die Metaphern umkreisen den romantischen Motivkomplex, innerhalb dessen das Berginnere das Seelische und Unbewusste repräsentiert. Nicht Begegnung mit dem Ich, rauschhafte erotische Erfüllung oder Wahn sind jedoch die Konsequenz, sondern Leiden und Resignation. Im Roman wird sie in einen idealtypischen Kontrast zu ihrer Schwester gesetzt:

Wie früher schon angedeutet, harmonierten beide Schwestern Rodde, Clarissa sowohl wie Ines, nicht sonderlich mit ihrer Mutter, der Senatorin, [...] Beide strebten in verschiedene Richtungen aus dem hybriden Zustande fort: die stolze Clarissa hinaus in ein entschiedenes Künstlertum, zu dem es ihr doch, [...] 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. (DF 380 f.)

Dieser Gegensatz ist innerhalb der selben literarischen Tradition des Fin de Siècle angesiedelt. Beide sind sie Narzißtinnen. Wo Ines als ‚femme fragile‘ erscheint, ist Clarissa die ‚femme fatale‘, als deren häufige Personifikation die Schauspielerin, allen voran Sarah Bernhardt, galt.<sup>17</sup>

### Carla Mann – die Schauspielerin par excellence

Für diese Schwester, so die These von Marianne Krüll, sei der zehn Jahre ältere Bruder Heinrich ein Vorbild und zum Teil der Ersatz des 1891 gestorbenen Vaters gewesen. Sie habe viel gelesen; sicherlich kannte sie die Werke ihres Bruders, in denen er seine Vorstellung von Weiblichkeit ausformulierte; ja er ging

<sup>17</sup> Ausführlich dazu Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990. – Speziell die Schauspielerinnen stellt vor Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt 1994.



sogar noch weiter und baute Konstellationen aus ihrer Biographie – exakt im Sinne der ‚Narbe des Odysseus‘ – in die Texte ein. Carla erkannte dies durchaus, denn im Brief an Heinrich schrieb sie über dessen Roman *Die Jagd nach Liebe* am 21. November 1903:

Die Ute hat mich außerordentlich interessiert, besonders da ich künstlerisch mehr Ähnlichkeit mir ihr habe, als Du glaubst. [...] Und mit Vergnügen habe ich [...] meine Bodenkammer und den Schädel Natanael wiederbegrüßt.<sup>18</sup>

Die Konstellation Ute – Claude als Liebespaar ist ebenso wenig stimmig,<sup>19</sup> wie es die Beziehung zwischen Leonie und dem Kapellmeister in der Novelle *Schauspielerin* ist.<sup>20</sup> Dabei tragen die Figuren der Leonie wie der Ute stark epochenspezifische Züge und folgen der dichotomischen Festlegung der Frau auf Unschuld versus Schuld und auf die Disposition zu Narzißmus, Melancholie und Morbidität. Sowohl Ute wie Claude stürzen sich in sexuell akzentuierte Verbindungen, während auf der Erzählebene ihre starke Liebe zueinander betont wird. Derart anachronistische Elemente dienen als Signal einer Verschiebung bzw. Verschlüsselung und verlangen eine andere Lektüre, als sie explizit auf der Erzählebene angelegt ist. In beiden Fällen ist die wesentlich plausibler, wenn man sie als Geschwisterbeziehung begreift.

Ein Brief löste Carlas Selbsttötung im Haus der Mutter aus, bei der zu diesem Zeitpunkt aber auch der jüngste Bruder Viktor wohnte. Er beschrieb die Umstände am ausführlichsten von den drei Brüdern:

Entschluß und Tat innerhalb weniger Minuten. Mit wirrem Lächeln an Mama vorbei, hinauf in das Zimmer. Keine Zeile für die Mutter, für uns, nicht einmal für Heinrich, den schwärmerisch geliebten Bruder. [...] Die Hände wühlen in der Lade, ein Glas klirrt leise – – – 21

<sup>18</sup> Hier zit. nach Krüll: Im Netz der Zauberer (zit. Anm. 15), S. 140.

<sup>19</sup> Vgl. dazu Krüll: Im Netz der Zauberer (zit. Anm. 15), S. 137-141.

<sup>20</sup> Da Carla dem Bruder in ihren Briefen ausführlich über ihre Engagements wie über ihr gesellschaftliches Leben berichtete, erfuhr er wie die Mutter von einer Beziehung im Oktober 1904, die auch eine sexuelle Gemeinschaft bedeutete. In dem Brief an Heinrich vom 18. Oktober liefert sie ihm diese Geschichte ausdrücklich auch als literarisches Material: „Wenn die Heldin deiner Novelle, wie du andeutest, ich bin, kannst du diesen Erguß ja gebrauchen. Warum solltest du sie nicht veröffentlichen? Wer weiß denn genug von mir, um mich wieder zu erkennen?“ Gemeint ist die Novelle *Schauspielerin*, in: Heinrich Mann: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Peter-Paul Schneider. Sämtliche Erzählungen 2: Liebesspiele. Frankfurt 1996, S. 113-189. Sie war so stark autobiographisch konstellierte, daß Carla schließlich doch Bedenken trug, ein Freund aus der Zeit ihres Düsseldorfer Engagements möchte sie erkennen.

<sup>21</sup> Viktor Mann: Wir waren fünf (zit. Anm. 11), S. 314. Vgl. auch Krüll, Im Netz der Zauberer (zit. Anm. 15), S. 218: „Nach einer Auseinandersetzung mit ihrem Verlobten lief Carla in ihr Zimmer, schloß sich ein und schluckte das Gift. Die Mutter rüttelte an der Tür, hörte ihr Röcheln, aber es war zu spät.“ Fotos von Carla Mann bei Julia Mann: Ich spreche so gern mit meinen Kindern.

Dieser Tod, dessen letztes Detail als ‚Narbe des Odysseus‘ für die weiteren Darstellungen bedeutsam werden wird, bringt die Geschwisterreihe wieder in Bewegung. Interessant innerhalb der Schwesternkonstellation wären die Rolle und mehr noch die Reaktionen der Schwester Julia-Lula. Sie lebte zum Zeitpunkt des Todes, am 30. Juli 1910, in München, aber Äußerungen von ihr sind nicht belegt, wie sie etwa von Thomas kamen, der in seinem *Lebensabriß* schrieb:

Meine Schwester war bei ihr zu Besuch, der Bräutigam hatte sich eingefunden, von einer Unterredung mit ihm kommend, eilt die Unglückliche lächelnd an ihr vorbei in ihr Zimmer, schließt sich ein, und das letzte, was von ihr laut wird, ist das Wassergurgeln, womit sie die Verätzungen in ihrem Schlunde zu kühlen sucht.<sup>22</sup>

Auch der Bericht des zweiten Bruders hält das eindrückliche Detail des Wassergurgelns fest. Es schien der feste Kern der Erinnerung gewesen zu sein, wobei die Familie doch zugleich um diesen Tod Halb Wahrheiten und Fiktionen entstehen ließ. So erinnerte sich Klaus 1942 an diese Katastrophe, die sich ereignete, als er knapp vier Jahre alt war: „Zu den Mythen unserer Kindheit gehörte die schöne, hysterische Tante. Schauspielerin Carla Mann, angeblich vom Herzschlag dahingerafft; aber man weiß ja, daß sie im Hause der Mama die Säure trank und in Todesqualen gurgeln mußte.“<sup>23</sup> Heinrich hingegen lieferte die Fiktionalisierungen dieser Katastrophe: Dies sind seine Notizen zu seinem späteren Drama *Die Schauspielerin*, die ganz stark den Weiblichkeitstypus der „[u]nerlösbare[n] Komödiantin“ entwerfen, die bis zuletzt „die gewollte Rolle, die Losgelöstheit vom Leben, das Übersein des Lebens, [...] das harte Spiel, die tödlich Komödie“ aufführt.<sup>24</sup> Das 1911 uraufgeführte Stück wurde mit Tilla Durieux in der Titelrolle auch in München gespielt, wo sehr wohl bekannt war, wer sich hinter der Hauptfigur verbarg.

Dieses Verhalten wie diese Sicht auf die Schwester können als persönliches Versagen verstanden werden. In viel stärkerem Maße resultierte diese Sicht aus der Logik der dichotomischen Festlegung, die eine Frau nach einer körperlich vollzogenen Gemeinschaft als eine ‚Gefallene‘ ansah und somit ein schwer zu durchdringender Bestandteil des öffentlichen Bewußtseins und der Konzeption von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende war. Im persönlichen Verhal-

Erinnerungen, Skizzen, Briefwechsel mit Heinrich Mann. Berlin, Weimar 1991, S. 192; die letzte Aufnahme von ihr bei Viktor Mann: Wir waren fünf, (zit. Anm. 11), S. 289.

<sup>22</sup> Lebensabriß, GW XI: Reden und Aufsätze 3, 120.

<sup>23</sup> Klaus Mann: Der Wendepunkt (zit. Anm. 16), S. 266.

<sup>24</sup> Zit. nach Krüll: Im Netz der Zauberer (zit. Anm. 15), S. 223.

<sup>25</sup> Zit. nach Krüll: Im Netz der Zauberer (zit. Anm. 15), S. 223. Über Carlas Zustand zu dieser

ten hätte diese Determinierung jedoch aufgehoben werden können. Die Briefe Carlas an Heinrich, in denen sie ihre Position gegenüber der Familie Gibo festigen will, wie diejenigen der Mutter sind als derartige Versuche zu sehen, gerade solche ausschließlichen Festlegungen aufzulösen:

Also bitte schreibe einen netten Brief, ein bischen sentimental. [...] Daß schon sehr viele Schauspielerinnen gute und treue Frauen geworden sind, und dass eine Frau, die das Leben kennt, sicher eine bessere Hausfrau wird als ein kleiner Backfisch, der von nichts weiß.<sup>25</sup>

Bei beiden Brüdern hinterläßt der Tod ein tiefes Schuldgefühl, das auch zwei Jahrzehnte später, 1930, noch anklingt, wenn Thomas vom Mangel an „geschwisterlichem Solidaritätsgefühl“ und vom „Verrat an unserer geschwisterlichen Gemeinschaft“ sprach (XI, 121). Auf zwei Wegen wollen sie den Verlust kompensieren. Zum einen soll sich die Geschwisterreihe neu konstituieren; Thomas möchte wieder mehr Nähe zwischen den beiden Entfremdeten Julia und Heinrich stiften:

Wenn Du diesen Zeitpunkt vorübergehen lässt, so besteht Gefahr, dass der Bruch zwischen Dir und Lula etwas so Definitives wie Carla's Tod [...] wird. Ich appelliere an Deinen Geist und an Dein Herz und wäre schwer enttäuscht, wenn Du kämest ohne Lula gesprochen zu haben.<sup>26</sup>

Der andere Ausweg ist das Schreiben, um der Wirklichkeit eine andere, tröstende Realität entgegen zu setzen. Hier findet sich eine bislang wenig beachtete fiktionale Konstellation, die chronologisch dem Sterben Carlas am nächsten steht. Es ist der Selbstmordversuch von Emmi Heßling, der als Heinrichs Versuch zu verstehen ist, seinen Schmerz produktiv zu verarbeiten.

### Die Geschwister Emmi und Diederich Heßling

Der ‚Untertan‘ Diederich Heßling hat zwei jüngere Schwestern, Magda und Emmi, die nirgendwo im Roman in ihrem Altersabstand ausgewiesen werden.

Zeit schrieb die Mutter an Heinrich am 29. 8. 1910, vgl. Julia Mann: Ich spreche so gern mit meinen Kindern (zit. Anm. 21), S. 197: „Sie geriet in äußerste Nervosität; die sich steigerte, als er kam; sie wollte ihn ablenken, sprach von Ausflügen, von der Zukunft, schmückte sich für ihn – vergeblich, er machte ihr Vorwürfe!“

<sup>26</sup> Thomas an Heinrich am 4. 8. 1910: „Mein geschwisterliches Solidaritätsgefühl lässt es mir so erscheinen, dass durch Carla's That unsere Existenz mit in Frage gestellt, unsere Verankerung gelockert ist.“ Thomas Mann – Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949. (Zit. Anm. 13), 111 f.

Zu Beginn sind die beiden als Neiderinnen eng aufeinander bezogen.<sup>27</sup> Darin trifft sich die Darstellung ihres Verhältnisses mit zahlreichen anderen Beziehungen in der Literatur, bei denen jeweils zwei Schwestern als idealtypische Kontrahentinnen erscheinen.<sup>28</sup>

Der Anlaß ihrer explizit erzählten Rivalität ist die Aussicht auf einen Mann, in diesem Fall den Prokuristen Friedrich Kienast. Ganz stark inszeniert der Text die Differenz der beiden Frauen, als Emmi erscheint, von Diederich nach dem planmäßig erfolgten Heiratsantrag, zur Gratulation gegenüber ihrer Schwester Magda und Kienast gezwungen:

Kienast sah sie an: sie war größer als Magda, ihr Gesicht, das jetzt Farbe hatte, sah voller aus in dem offenen Haar, das lang und stark war. Kienast behielt ihre Hand länger als nötig; sie entzog sie ihm, da wandte er sich von ihr zu Magda, mit sichtlichem Zweifel. Emmi ließ auf ihre Schwester ein Lächeln des Triumphes fallen, machte kehrt und verschwand hoch aufgerichtet – indes Magda angstvoll nach Kienasts Arm griff. (DU 152)

Emmi erhält im weiteren Verlauf des Romans die Gegenposition sowohl zu ihrer Schwester wie auch zu den anderen Altersgenossinnen, die sich auf die Versorgung in der Ehe verlassen. Das Tauziehen um den richtigen Lebensentwurf setzt sich fort, wobei Emmi dank ihrer Unabhängigkeit gegenüber Erwartungen und Konventionen weiter an Statur gewinnt. Nachdem Magda durch ihre Heirat aus dem Familienverband entfernt ist, bleiben Emmi und Diederich als Geschwisterpaar zurück. Als sie von ihrer schadenfrohen Schwägerin Guste erfährt, daß der Leutnant von Brietzen sich versetzen läßt, muß sie diesen Schritt als Aufkündigung ihrer Verbindung und der damit verbundenen Aussichten verstehen. Überstürzt flüchtet sie in ihr Zimmer.

Im Gegensatz zu der zweiten, noch zu untersuchenden Verarbeitung ist hier, die Familie gegenwärtig, wenn auch nicht sehr fähig zur Hilfeleistung;

<sup>27</sup> Vgl. Heinrich Mann: *Der Untertan*. Roman. München 1964, S. 140f.: „So kamen denn traurige Weihnachten heran. Die Geschwister sprachen nicht miteinander. [...] Draußen stritten Emmi und Magda um ein Paar Handschuhe, und die Mutter wagte nicht zu entscheiden, wem sie beschert worden waren. [...] Da die Schwestern noch immer wegen der Handschuhe maulten, erklärte er sie für ungemütlich und steckte die Handschuhe ein, um sie für sich umzutauschen.“ Im Folgenden werden die Zitatnachweise in den Text eingefügt. (DU). – dazu Gertrud Maria Rösch: Die unzärtlichen Schwestern. Zur Binnendifferenzierung des Weiblichen am Beispiel der Schwesterbeziehung. In: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hrsg. v. Peter Wiesinger. Bd. 10: Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft. Literatur und Psychologie. Medien und Literatur. Bern u.a. 2003, S. 57-66. Gunther Klosinski (Hg.): *Verschwistert mit Leib und Seele. Geschwisterbeziehungen gestern – heute – morgen*. Tübingen: Attempto-Verlag, 2000.

<sup>28</sup> Neid und ein schwaches Selbstwertgefühl charakterisieren alle Frauenfiguren in *Der Untertan*; diese tragen damit dazu bei, die Machtverhältnisse der Männergesellschaft weiter zu stabilisieren, vgl. Ariane Martin: Von Bienaimée Matzke zu Guste Daimchen. Frauenbilder als Zeitkritik in Heinrich Manns frühen Romanen. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 14, 1996, S. 67-85.

aber wenigstens der Bruder ist bereit, in das nun ablaufende Geschehen einzugreifen. Er geht ihr eilig nach bis zur verschlossenen Zimmertür.

Keine Antwort, aber er hörte etwas klirren auf dem Waschtisch – und plötzlich schwenkte er die Arme, schrie, schlug gegen die Tür und schrie unförmlich. Vor seinem eigenen Lärm hörte er nicht, wie sie öffnete, und schrie noch, als sie schon vor ihm stand. ‚Was willst du?‘ fragte sie zornig, worauf Diederich sich sammelte. [...] Er schloß die Tür. ‚Das brauchen die anderen nicht zu riechen‘, sagte er knapp, und er nahm aus der Waschschüssel einen kleinen Schwamm, der von Chloroform troff. Er hielt ihn mit gestrecktem Arm von sich fort und heischte: ‚Woher hast du das?‘ Sie warf den Kopf zurück und sah ihn an, sagte aber nichts. Je länger dies dauerte, um so weniger wichtig fühlte Diederich die Frage werden, die doch von Rechts wegen die erste war. Schließlich ging er einfach zum Fenster und warf den Schwamm in den dunklen Hof. Es platschte, er war in den Bach gefallen. Diederich seufzte erleichtert. (DU, 301 f.)

Die Figur des Untertans Heßling vor der ätzenden Satire zu retten, fällt schwer. Aber diese Szene – und das rechtfertigt, sie in solcher Ausführlichkeit zu zitieren – zeigt an dieser Gestalt Facetten, die sich der ridikulisierenden Perspektive nicht unterordnen. Dies ist vor allem das verzweifelte Einschreiten und seine Fähigkeit zu Empathie mit der Schwester. Aus der autobiographischen Vorlage sind die „lebendigen Details“ alle erhalten: die verschlossene Tür und vor allem das Klirren der Waschschüssel. Der entscheidende Gipfel dieser Szene ist die Verhinderung des Selbstmords durch den Bruder, der hier mit einem Verhalten ausgestattet wird, das mit der mentalitätsgeschichtlichen Typik des ‚Untertans‘ nicht in Deckung zu bringen ist. Eng verwoben sind in dieser Szene der satirische Decktext und der biographische Geheimtext, die aufeinander im Signal bzw. in der ‚Narbe des Odysseus‘ verweisen. Damit wird die Figur Emmis jenseits der lakonischen Erwähnungen im Text in ihrer geheimen, unausgesprochenen Identität erklärbar. Im Roman ist sie keine Schauspielerin, sie wird nicht einmal ausdrücklich als die jüngere ausgewiesen, es fehlt die Assonanz der Namen wie später im Fall von Carla-Clarissa. Aber die verräterischen Details treffen zu wie auch die Konstellation von Schwester – Bruder – Mutter stimmt, denn in Polling war neben der Mutter auch Viktor anwesend gewesen.

Die biographische Einlagerung wird nicht sofort wieder gekappt. Zwar äußert Diederich die seiner Figurenperspektive zukommenden Aussagen über Pflicht und Ehre, aber zugleich gelangt diese Figur zu einer empathischen Einsicht in diese Situation, die zu seiner ideologischen Verblendung nicht restlos passt. Er zeigt eine brüderlich-solidarische Reaktion, die nicht aus der Konstitution der Figur innerhalb der Narration, sondern aus den autobiographischen Voraussetzungen, also außerhalb der Erzählung, begründet ist.

Er schnappte. ‚Meine Ehre – !‘ Aber er hörte gleich wieder auf; ihre Miene, die er nie so ausdrucksvoll gekannt hatte, klagte und höhnte zugleich.

Er erschrak; er setzte an, um seinen Abscheu zu bekunden vor so viel Zynismus, aber in Emmis Gesicht stand zu deutlich, was alles sie durchschaut und abgetan hinter sich ließ. [...] Er sah an Emmis Erscheinung hin, das Wort Verzeihen blieb ihm stecken. ‚Ich will dir helfen‘, sagte er. [...]

Sie ließ ihn weiter vermuten, sie bestätigte nicht, noch widersprach sie – wie er aber zu ihr auf sah, hatte sie weit geöffnete Lippen, und ihr Blick hing an ihm mit Staunen. Er begriff, daß sie staunte, weil er vieles, das sie allein getragen hatte, ihr abnahm, indem er es aussprach. Ein unbekannter Stolz erfaßte sein Herz, er stand auf und sagte vertraulich: ‚Verlaß dich auf mich. Gleich morgen früh gehe ich hin.‘ (DU 302f)

Diese Figur ist an der Stelle nur zum Teil begründet in der Genese des autoritären Charakters, wie er im ersten Kapitel des Romans vorgeführt wird. Diese Persönlichkeitsstruktur beruht auf der Unterdrückung und Umlenkung emotionaler Bedürfnisse, die hier gerade nicht der Fall ist. Zugleich wird aus der Figurenperspektive wie in seinen Reden sein autoritäres Bewußtsein präsent gehalten.

Nachdem ihn Emmi gebeten hat, Brietzen nicht zu fordern, stellt er sich den Auftritt mit dem Leutnant vor, den er als die Wiederholung seiner eigenen Auseinandersetzung mit dem Vater von Agnes Göppel erkennt.

In die Enge getrieben, sagte er den Satz, den Diederich vor allem fürchtete und der, er sah es ein, nicht zu vermeiden war. Ein Mädchen, das ihre Ehre nicht mehr hatte, machte man nicht zur Mutter seiner Kinder! Diederich antwortete darauf, was Herr Göppel geantwortet hatte, niedergeschlagen wie Herr Göppel. (DU, 304 f.)

Dieser Auftritt verkehrt die Rollen und stellt die Inversion einer schon erzählten Episode dar; als solche kommt ihr im motivischen Verweisungszusammenhang eine tragende Funktion zu. In der Logik der Narration wird die Einsicht Diederichs aus dem vorangegangenen Erlebnis begründet, das durch die beinahe identischen Wendungen auf die erzählte Gegenwart bezogen ist. Diese Logik reicht jedoch nicht völlig hin, um auch sein brüderliches Verhalten zu erklären:

Und da sie nun unter seinem Schutz lebte, fing er an, sie interessant zu finden und ihr eine ungewöhnliche Achtung zu erweisen. Nach dem Essen küßte er ihr die Hand; mochte Guste grinsen. Er verglich die beiden; wieviel gemeiner war Guste! Magda selbst, die er bevorzugt hatte, weil sie Erfolg gehabt hatte, kam in seiner Erinnerung nicht mehr auf gegen die verlassene Emmi. Denn Emmi war durch ihr Unglück feiner und gewissermaßen ungreifbarer geworden. Wenn ihre Hand so bleich und abwesend dalag und Emmi stumm in sich versenkt war wie in einen unbekanntem Abgrund, fühlte Diederich sich berührt von der Ahnung einer tieferen Welt. Die Eigenschaft als Gefallene, unheimlich und verächtlich bei jeder anderen, um Emmi, Diederichs Schwester leg-

te sie eine Luft von seltsamem Schimmer und fragwürdiger Anziehung. Glänzender und rührender war nun Emmi. (DU, 306f.)

An dieser Stelle – und damit dringt der autobiographische Geheimtext wieder durch – sollen jene Dichotomien von Sünde und Reinheit, Schuld und Unschuld aufgehoben werden, unter denen Carla gestanden hatte. Was sie damals von dem Bruder als briefliche Hilfeleistung erbeten hatte, gewährt jetzt das fiktionale Szenario, indem die ‚Gefallene‘ rehabilitiert wird:

Magda stellte fest, daß Emmi jetzt von Diederich in der empörendsten Weise bevorzugt wurde. Emmi bewohnte in Gausenfeld ein eigenes Appartement, wo sie Tees gab. Die Höhe ihres Toilettegeldes stellte eine Unverschämtheit gegen die verheiratete Schwester dar. Magda mußte sehen, daß der Vorrang, den ihre Verheiratung ihr eingetragen hatte, sich in das Gegenteil verkehrte; (DU, 334)

Am Ende führt der Erzähler Emmi gerade mit der Figur zusammen, die selbst Schauspieler ist und auch die Signifikanz dieses Tuns für die Gegenwart durchschaut: mit Wolfgang Buck. Darin liegt ein weiterer Beweis, daß Emmi als verschlüsseltes Porträt von Carla konzipiert ist:

Die beiden verstanden sich über Diederich hinweg, und in einer Art, die ihn befremdete. Sie führten spitze und scharfe Gespräche, anscheinend ohne das Gemüt oder die anderen Faktoren, die der Verkehr der Geschlechter normalerweise in Betrieb setzte, und senkten sie die Stimmen und wurden vertraulich, fand Diederich sie vollends unheimlich. [...] ‚Sie haben beide sozusagen ihre Schicksale gehabt, wenn die Schicksale auch danach waren‘, sagte er sich mit der Überlegenheit, die ihm zukam, und ohne viel darauf zu achten, daß er im Grunde stolz war auf Emmi, weil Emmi, seine eigene Schwester, fein genug, besonders genug, ja, fragwürdig genug schien, um sich mit Wolfgang Buck zu verständigen. (DU, 345 f.)<sup>29</sup>

### Clarissa Rodde

Vergleicht man die erregte Bruder-Schwester-Szene bei Heinrich Mann mit der Darstellung des Selbstmords in *Doktor Faustus*, so finden sich wichtige Differenzen:

<sup>29</sup> Von der Festlegung auf eine heteronome Existenz, wie sie Ariane Martin: Von Bienaimée Matzke zu Guste Daimchen (zit. Anm. 29) für die anderen Frauen zu Recht feststellt, wird die Figur der Emmi im Lauf des Romans weggeführt; in ihr deutet sich ein Prozeß der Emanzipation an, der unbestreitbar bleibt, auch wenn er an dieser Stelle kassiert wird; allerdings geschieht dies auf der Ebene der Figurenperspektive Diederichs.



Es war früher Nachmittag. Die Senatorin sah ihr Kind im Geschwindschritt von einem Spaziergang zurückkehren, den sie nach Tische auf eigene Hand unternommen. Auf dem kleinen Vorplatz des Hauses eilte Clarissa mit einem flüchtig-wirren und blinden Lächeln an ihr vorüber in ihr Zimmer, dessen Schlüssel sich hinter ihr kurz und energisch im Schlosse drehte. In ihrem eigenen Schlafzimmer, nebenan, hörte die alte Dame die Tochter nach einer Weile am Waschtisch mit Wasser gurgeln, – wir wissen heute, dass dies zur Kühlung der Verätzungen geschah, die die furchtbare Säure ihr im Schlunde verursacht. Dann trat Stille ein, – die unheimlich andauerte, als nach etwa zwanzig Minuten die Senatorin bei Clarissa klopfte und sie bei Namen rief.[...] Die Geängstigte, [...] unterrichtete mit gepressten Worten Frau Schweigestill. Die Vielerfahrene folgte ihr mit einem Knecht, der [...] das Türschloß aufsprengte. (VI, 509)

Vor allem bleibt eine wichtige familiäre Positionen unbesetzt, die des Bruders. Es fehlt bei der Mutter jeder Versuch, einzugreifen und Hilfe zu leisten; dies wird delegiert an den Knecht und Frau Schweigestill. „Da wird wohl nichts mehr zu machen sein, liebe Frau Senator,“ sagte, den Finger an der Wange und kopfschüttelnd, Frau Schweigestill bei dem Anblick der halb aufrecht Hingestreckten.“ (VI, 509). Dieses Sterben wird als vollendete Tatsache hinter verschlossenen Türen inszeniert. Als „etwas Definitives“ bezeichnet Thomas Mann Carlas Tod im Brief an den Bruder. Aber der hatte immerhin den Versuch unternommen, diesen Tod phantasmagorisch ungeschehen zu machen, während er im *Doktor Faustus* ungerührt ein zweites Mal inszeniert wird.

## Konklusion

Mit einer wichtigen Ausnahme – Lea und Rachel im ersten Teil des *Joseph-Romans*<sup>30</sup> – sind Schwestern Nebenfiguren im fiktionalen Werk Heinrich und Thomas Manns. Häufig werden sie innerhalb der Figurenkonzeption als Widerpart des Bruders gebraucht. Dann erscheinen sie als Gruppe älterer Frauen wie die Schwestern des kleinen Herrn Friedemann, Henriette, Friederike und Piffi, die unter den gleichen Namen in den *Buddenbrooks* als die Töchter von Gotthold Buddenbrook wiederkehren. Diesem narrativen Kalkül, Differenz herzustellen, folgen auch die drei Schwestern des Knaben Tadzio. Sitzen die Mädchen „mit geröteten Augen, in steifen blauleinenen Kleidern mit kleinen weißen Fallkrägen“ am Frühstückstisch, so erschien Tadzio in einem „leichten Blusenanzug aus blau und weiß gestreiftem Washstoff mit rotseide-

<sup>30</sup> Diese Schwesterbeziehung ist durch den biblischen Prätext so stark bestimmt, dass sie mit den autobiographisch verschlüsselten Schwesterfiguren nur oberflächlich vermittelt werden kann. Ihr ist eine eigene Untersuchung im Kontext biblisch-mythischen Erzählens im 20. Jahrhundert zgedacht.



ner Masche“ (VIII, 473). In der Gesamtanlage der Erzählung sind sie die nonnenhaft gesichtslosen Opfer einer Erzählstrategie, die den Mann an die Stelle der Frau setzt und Frauen dazu desexualisieren muß. Dort, wo Schwestern zusammen mit Brüdern zu den handlungstragenden Figuren gehören, sind die Geschwisterreihen vielfach verkürzt, wie in den *Buddenbrooks* oder in *Königliche Hoheit*, oder sie werden auf dichotomische Muster bezogen, wie in *Wälungenblut*. Dort ist die ältere, nonnenhafte Märit als Oppositionsfigur zur übererotisierten, jüngeren Sieglind entworfen.

Uneingeschränkt läßt sich ein Urteil von Luise F. Pusch für Carla Mann und Julia Löhr in Anspruch nehmen: Ihr schwesterliches Leben läuft auf eine ‚Bilanz des Unglücks‘ zu.<sup>31</sup> Ungeachtet ihres komplizierten Lebens sind diese Schwestern von weißen Flecken umgeben. Der auffälligste darunter ist das Fehlen biographischer Zeugnisse über ihre Selbsteinschätzung und die Wahrnehmung der anderen. Aus der vorgeführten Gegenüberstellung biographischer Geschwisterkonstellationen und ihrer literarischen Ausformulierungen läßt sich dennoch das folgende vorsichtige und verallgemeinerbare Fazit ziehen: Geschwisterbeziehungen werden in autobiographisch-fiktionalen Texten idealtypisch umgebaut und auf diesem Weg in eine erwünschte oder besser erträgliche Konstellation überführt; ein derartiger Text hat unmittelbare Wirklichkeitsrelevanz, weil er beansprucht, die erlebte Realität neu zu konfigurieren. Um es in den Worten Katia Manns zu sagen, nun aber anagrammatisch verschoben: Alles ist transponiert.

<sup>31</sup> Luise F. Pusch (Hrsg.): *Schwestern berühmter Männer. Zwölf biographische Portraits*. Frankfurt 1985.

Herausgegeben in Verbindung mit der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft  
Sitz Lübeck e.V. und der Thomas Mann Gesellschaft Zürich

Redaktion:

Monika Raml und Ruprecht Wimmer  
Register: Martin Warny, Frankfurt am Main

© Vittorio Klostermann GmbH Frankfurt am Main 2004

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photo-mechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

Satz: Fotosatz L. Huhn, Maintal

Druck: Hanf Buch- und Mediendruck, Pfungstadt

Printed in Germany

ISSN 0935-6983

ISBN 3-465-03262-4