

GERDA BUDDENBROOK — EINE VERFUHRTE VERFUHRERIN

EINE STUDIE DIESER FRAUENFIGUR UNTER DER PERSPEKTIVE DER TYPISIERTEN FORMEN DER FEMME FRAGILE UND FEMME FATALE

Das Spektrum der Sekundärliteratur zu Thomas Manns *Buddenbrooks* weist auf die Tatsache hin, daß die Figur der Gerda oft unterschätzt worden ist. Bei Eberhard Lämmert *Thomas Mann: Buddenbrooks* findet man diese Figur kurz behandelt, und zwar als auf die Spitze getriebene Typisierung einer Figur, die zwischen Haupt- und Nebenfiguren die Mitte hält¹.

Auf der Suche nach Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns trifft Annie Carlson auch auf Gerda Buddenbrook, die ihrer Ansicht nach in der Tradition der *Frau im Meer* steht und so «die bündige Konsequenz aus der modernen Verbindung von Mythos und Psychologie» darstellt, jedoch gleichzeitig schon davon abweicht, da ihr Leben Selbsterfüllung und nicht Selbstverfehlung ist².

Herbert Singers Aufsatz *Helena und der Senator*, der eine mythologische Deutung des Romans versucht und als einziger der Interpreten Gerda eine zentrale Rolle zuschreibt, kommt zu der Erkenntnis, daß sich in der Gestalt der Gerda und in ihrer Rolle in der Familiengeschichte Bedeutungen verbunden sind, die im Werk Thomas Manns immer wieder erscheinen als «Verlockung, Verführung, Gefahr und Faszination: Schönheit, Musik, Eros und Tod»³.

In *Thomas Mann: Buddenbrooks (1901)* erwähnt Herbert Lehnert Gerda namentlich nur einmal als «reiche Gerda» und beläßt es bei der Beschreibung Thomas Buddenbrooks Ehe mit Gerda bei dem Hinweis, daß es eine unfruchtbare und kalte Ehe gewesen sei⁴.

¹ Cf. LÄMMERT, Eberhard — *Thomas Mann. Buddenbrooks*, in «Der Deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart», Benno v. Wiese (ed.), Bd. 2, Düsseldorf, 1962, pp. 190-223.

² Cf. CARLSON, Annie — *Ibsenspuren im Werk Fontanes und Thomas Manns*, in «Deutsche Vierteljahresschrift», Stuttgart, 1969, 2, pp. 89-296.

³ Cf. SINGER, Herbert — *Helena und der Senator*, in «Thomas Mann», H. Koopmann (ed.), Darmstadt, 1975, pp. 247-256.

⁴ Cf. LEHNERT, Herbert — *Thomas Mann: Buddenbrooks (1901)*, in «Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen», Paul Michael Lützel (ed.), Königstein/Ts., 1983, pp. 31-47.

Lehnert stellt in diesem Aufsatz die Beziehung Schopenhauers, Nietzsches und Wagners zu diesem Roman dar und kommt zu dem Ergebnis, daß Thomas Mann mit diesem Roman vor halben Erfüllungen, Ersatzreligionen, Weltanschauungen, Dilletantismus usw., also vor der Kunst als Flucht und bloßem Trost warnt.

Hermann Kurzke sieht in seinem Werk *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung* in Gerda diejenige, die den Organisten zu Wagner verführt⁵, und so auch das Prinzip der wagnerschen Kunstauffassung darstellt, das unbürgerliche Pflichtvergessenheit, Erotik, Rausch, Sakralität und Todesfaszination in sich birgt und so auch der schopenhauerschen Metaphysik entspricht⁶. Sie erfüllt hier die Funktion der Kunst und ihre Wirkung auf die bürgerliche Welt.

Es gibt jedoch kaum eine ausführliche Untersuchung dieser Figur. Bei den meisten Wissenschaftlern wird sie herangezogen, um ein bestimmtes Prinzip, das entwickelt wurde, zu untermauern und um in Funktion einer anderen Figur, meist Thomas und Hanno Buddenbrook, ihren Platz einzunehmen. Daß diese Figur oft übersehen worden ist, erklärt auch die Tatsache, daß sie nur in ganz begrenztem Maße in Erscheinung tritt. In zwölf Szenen tritt sie auf, und zwar hauptsächlich in der dritten und vierten Makrosequenz⁷, wo der Wendepunkt im Verlauf des Werdegangs sich vollzieht und Thomas Buddenbrook im Mittelpunkt steht. Um dieser Figur jedoch näher zu kommen, wäre es daher sicher sinnvoll zu untersuchen, wie diese «Fremde» entstanden ist.

Kurzke schreibt, daß Thomas Mann in der Tradition des poetischen Realismus, des Naturalismus und des Impressionismus steht, jedoch in keiner dieser Strömungen aufgeht. Nicht die Wirklichkeit, sondern die Erkenntnis und die künstlerische Gestaltung einer metaphysischen Struktur sind ihm wichtig⁸. Um diese darzustellen, greift er jedoch auf seinen Erlebnisbereich zurück, und hier trifft man im Falle von Gerda auf Thomas Manns Mutter Julia da Silva-Bruhns, die in Rio de Janeiro als Tochter eines deutschen Plantagebesitzers und einer portugiesisch-kreolischen Mutter geboren wurde. Über sie schreibt Thomas Mann: «Unsere Mutter was außerordentlich schön, von unverkennbarer spanischer Turnüre... mit dem Elfenbeintint des Südens, einer edelgeschnittenen Nase und dem reizendsten Munde, der mir vorgekommen»⁹.

Gerda wird im Roman wie folgt beschrieben: «...ihrer geraden, starken Nase und ihrem wundervoll edel geformten Mund war dieses siebenundzwanzigjährige Mädchen von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit. Ihr Gesicht war mattweiß...»¹⁰. Auch dieses Fremdartige gehörte zu Julias Erscheinung. Darüber Katja Mann: «Wie Frau Senator Mann, seine [Thomas Mann] Mutter, wie Gerda Buddenbrook, wie Hanno, wie Tony war er [Thomas Mann] dort [Lübeck] ein fremder Vogel»¹¹.

⁵ Cf. KURZKE, Hermann — *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, München, 1985, pp. 110-111.

⁶ Cf. VOGT, Jochen — *Thomas Mann. «Buddenbrooks»*, München, 1983, pp. 79-96.

⁷ Der Roman wurde in folgende Makrosequenzen aufgeteilt:

I Das Familienessen (1. Teil)
 II Toni Buddenbrook (2. Teil — 7. Kapitel d. 5. Teils)
 III Thomas' Aufstieg (7. Kapitel d. 5. Teils — Ende d. 7. Teils)
 IV Thomas' «Krankheitsprozeß» und Tod (8. Teil — 11. Teil)
 V Hannos Leben und Tod (11. Teil — Schluß).

⁸ Cf. KURZKE — *Op. cit.*, pp. 80-81.

⁹ MANN, Thomas — *Autobiographisches*, Frankfurt a. M., 1960, p. 258.

¹⁰ MANN, Thomas — *Buddenbrooks*, Frankfurt a. M., 1960, p. 199.

¹¹ MANN, Katja — *Meine ungeschriebenen Memoiren*, Frankfurt a. M., 1974, p. 31.

Ganz besonders beeindruckte Thomas Mann die Musikalität seiner Mutter: «Noch lieber freilich folgte ich meiner Mutter beim Musizieren... hier kauerte ich stundenlang in einem hellgrau gesteppten Fauteuil und lauschte dem wohlgeübten, sinnlich feinfühligem Spiel meiner Mutter. Ihr verdanke ich eine nie verlorene Vertrautheit mit diesem vielleicht herrlichstem Gebiet deutscher Kuntpflege»¹². Auch Katja Mann schreibt dazu: «Mein Mann hat eigentlich die ganze deutsche Liederliteratur durch die Mutter kennengelernt. Während sie musizierte und sang, durfte er als kleiner Hanno dabei sein»¹³.

Es gibt noch eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die man zwischen den beiden Frauengestalten aufzählen könnte, wichtig jedoch ist festzuhalten, daß Thomas Mann bei der Zeichnung der Gerda Buddenbrook eine bestimmte Person vor Augen hatte, die nun auf eine höhere Ebene zu versetzen er entschlossen war.

In der literarischen Tradition hat Gerda nun gewiß auch einige Vorbilder, die in der Typisierung einiger Merkmale zum Ausdruck kommen. In *Buddenbrooks* vollzieht sich die wagnersche Leitmotivtechnik in mechanischer Weise durch naturalistisch charakterisierende Selbstzitate wie die äußeren Attribute der Personen, die ständig erwähnt werden, immer wiederkehrende stehende Redewendungen usw.. Die leitmotivische Kompositionstechnik ist nicht nur auf Wagner, sondern auch auf Theodor Fontane zurückzuführen, der besonders auf das Frühwerk Thomas Manns einen großen Einfluß hatte¹⁴.

Die erste Beschreibung Gerdas findet man in der zweiten Sequenz des Romans, in der Tony im Mittelpunkt steht: «...und Gerda Arnoldsen, die in Amsterdam zu Hause war, einer eleganten und fremdartigen Erscheinung, mit schwerem, dunkelrotem Haar, nahe beieinanderliegenden braunen Augen und einem weißen schönen, ein wenig hochmütigen Gesicht»¹⁵. Einige Elemente zur Typisierung der besonderen Frauenfiguren, die die *Décadents* des letzten Jahrhunderts gezeichnet haben, sind in dieser Beschreibung enthalten; die elegante, fremdartige Erscheinung, das schwere, dunkelrote Haar, nahe beieinanderliegende braune Augen und das weiße, hochmütige Gesicht. Der allwissende auktoriale Erzähler ist es, der hier beschreibt, und Tony fügt diesem noch das Wort *apart* hinzu, das im Zusammenhang mit Effi Briest gleichsam zum Leitmotiv wurde. Die Vornehmheit im Auftritt und die oben genannten Erscheinungscharakteristiken wiederholen sich nun leitmotivisch, wobei das Motiv des bläulichen Schimmerns um die Augen herum, das später auch ein Motiv für Hanno sein wird, erst bei dem ersten Erscheinen in der Mengstraße, also der dritten Sequenz, in der Thomas die Hauptrolle spielt, vom Erzähler beschrieben wird. Die «von feinen, bläulichen Schatten umlagerten Augen»¹⁶ erinnern stark an den Glanz in Effis kranken Augen am Ende ihres Leidenswegs.

¹² MANN, T. — *Op. cit.*, p. 258.

¹³ MANN, K. — *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴ Cf. MANN, T. — *Schriften und Reden zur Literatur. Kunst und Philosophie*, Frankfurt a. M., 1960, pp. 36-55.

¹⁵ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 60.

¹⁶ *Ibidem*, p. 199.

Wie Gerd Stein im Vorwort seiner Untersuchung *Femme fatale-Vamp-Blaustrumpf* schreibt, ist Undine die Vorläuferin vieler Frauenfiguren des Zeitalters. Sie ist der «Elementargeist des Wassers und kann... menschliche Gestalt annehmen. Fremdheit macht ihr Wesen und ihren Reiz aus. ...Indem Fouqué seine Frauengestalt mit dem mythologischen Status eines Elementargeistes ausstattet, versagt er ihr die Bürgerrechte in der Menschengemeinde und überantwortet sie einem unaufkündbaren Exotismus»¹⁷.

Diese letzte Beschreibung Gerdas stammt nun aus dem Jahr 1856, also zwanzig Jahre nach der ersten, und es ist deutlich zu erkennen, daß Gerda sich kaum verändert hat. Die Adjektive sind zahlreicher geworden, als ob der Autor dem Leser damit zu zeigen versuchte, daß sich ihre Eigenschaften nun zu voller Blüte entwickelt haben: «...nahe beieinanderliegenden, braunen, von feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen, ihren breiten, schimmernden Zähnen, die sie lächelnd zeigte, ihrer geraden, starken Nase und ihren wundervoll edel geformten Munde... von einer eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften Schönheit»¹⁸.

Sieben Monate nach der Hochzeit kehren Gerda und Thomas von der Hochzeitsreise zurück. In Pelzen gehüllt, was an die weichen Kleidungsstücke der typischen Frauenfiguren des späten 19. Jahrhunderts erinnert, sinkt Gerda nun in der Pose der geschwächten Weiblichkeit auf einen Lehnssessel an einem der Betten¹⁹. Sie hat Kopfschmerzen und die anscheinende Kränklichkeit ihres Wesens tritt hervor. Ihre Kälte, von der Thomas am Ende dieses Kapitels spricht, unterstreicht von neuem das Bild derjenigen Frauen, die die *Décadents* so sehr bezauberte und die sie gleichermaßen so sehr ängstigte, und der letzte Satz: «Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks»²⁰ macht den Leser schon nachdenklich. Gerdas Kränklichkeit bereitet den Leser auf die Tatsache vor, daß die Eheleute lange auf einen Erben warten müssen, was ein weiteres Element zur genannten Frauenfigur darstellt, da sie den Unwillen an der Fortpflanzung fühlte. Erst im Frühling 1861 wird Hanno nach einer überaus schweren Geburt geboren, als ob sich das Leben noch einmal im starken Kampf behauptet hätte. Die Buddenbrooksche Vitalität verschwindet allmählich, während die Hagenströms sich unverbraucht entfalten können. Die Physis, die Kränklichkeit und die sexuelle Unlust, all dies sind die Bausteine der Frauenfigur, die von den Prärafaeliten ausgehend sich um die Jahrhundertwende durchsetzte und von der Thomas Mann hier auch ein Modell skizziert.

Wenn man von dem Frauentypus der zweiten Jahrhunderthälfte spricht, versteht man darunter hauptsächlich die *femme fragile* und *femme fatale*. In der Beschreibung, die hier vorgenommen worden ist, kann man noch keine endgültige Zuordnung erkennen. Dies geschieht erst, wenn man Gerdas Hauptleidenschaft,

¹⁷ STEIN, Gerd — *Femme fatale-Vamp-Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft*, aus der Reihe des Fischer Taschenbuchverlags «Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts», Bd. 3, Frankfurt a. M., 1985, p. 11.

¹⁸ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 199.

¹⁹ *Ibidem*, p. 204.

²⁰ *Ibidem*, p. 207.

die Musik, mit berücksichtigt. Als Thomas seiner Schwester Tony nach der Hochzeitsreise erklären möchte, daß auch Gerda Temperament besitzt, sagt er, daß dies in ihrem Geigenspiel deutlich werde. Inwiefern Thomas Mann ironisch Thomas das nach der Hochzeitsreise sagen läßt, sei hier dahingestellt, wichtig für uns ist, festzustellen, daß sich ihr Temperament in ihrer Musik zeigt.

Schon bei der ersten Beschreibung in der Pensionsschule von Sesemi Weichbrodt wird vom Erzähler darauf hingewiesen, daß Gerda Geige spielt. Gerda ist der Typ von Virtuosin, von der Nietzsche in seiner Schrift *Nietzsche kontra Wagner* schreibt, daß sie «...durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu allem was verführt, lockt, zwingt, umwirft, geborene Feinde der Logik und der geraden Linie, begehrlieh nach dem Fremden, dem Exotischen, dem Ungeheuren, allen Opiaten der Sinne und des Verstandes...» frönt²¹. Das Motiv der Musik und so auch Gerdas Eigenschaft als Virtuosin bekommt nun immer größere Ausmaße, je mehr sie in Verbindung mit Thomas kommt.

In seinem Brief aus Amsterdam an seine Mutter in der dritten Sequenz betont Thomas ihre Musikalität, besonders im Gegensatz zu ihm und seiner Familie. «In der Musik konnte ich ihr nie Widerpart halten, denn wir Buddenbrooks wissen allzuwenig davon»²². Interessant hier, daß er sich an dieser Stelle mit seiner Familie identifiziert. Daß Thomas nicht mehr das «gesunde» Verhältnis zur Musik oder zur Kunst besitzt, zeigt Thomas' Reaktion auf Gerdas Spiel: «...daß einem [Thomas] beinahe die Tränen in die Augen traten»²³. Was jedoch am Anfang seine Bewunderung auslöst, wird ihm immer mehr zur Qual. Als er im Gespräch mit Tony Gerda als «Künstlernatur, ein eigenartiges, rätselhaftes, entzückendes Geschöpf»²⁴ erkennt, ist seine Bewunderung schon einer gewissen Beklemmung gewichen. Dieses Unwohlsein steigert sich dann bald zu Ekel. In der vierten Sequenz, auffallenderweise diejenige, in der Thomas stirbt, bekommt er dieses Gefühl, als er, kurz nachdem er die Nachricht bekommen hat, daß eine Ernte verloren gegangen ist, sich ermattet in einen Sessel zurücksetzt: «Die Musik... die Musik setzt wieder ein...»²⁵. Im darauffolgenden Kapitel dann verführt Gerda Edmund Pfühl zur modernen Harmonik Wagners. Für Nietzsche, der ein wichtiger Lehrmeister für Thomas Mann gewesen war, ist die Musik Wagners diejenige, die als unendliche Melodie einem entgegentritt, und in der man sich bewegt, als ob man «ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt verliert». Er meint, daß die unendliche Melodie «eben alle Zeit und Kräftebenmäßigkeit brechen will»²⁶, «denn die Musik [Wagners] ist ein Weib» und sie ist «Ausdruck einer versinkenden Kultur»²⁷, also macht Wagner «krank»²⁸. Und weiter schreibt Nietzsche in *Der Fall Wagner*, daß «in vielen

²¹ NIETZSCHE, Friedrich — «Nietzsche kontra Wagner», in *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden*, Bd. 2, 1955, p. 1050.

²² MANN, T. — *Op. cit.*, p. 197.

²³ *Ibidem*, p. 197.

²⁴ *Ibidem*, p. 207.

²⁵ *Ibidem*, p. 336.

²⁶ NIETZSCHE, F. — *Op. cit.*, p. 1043.

²⁷ *Ibidem*, p. 1045.

²⁸ *Ibidem*, p. 1041.

Fällen der weiblichen Liebe ...Liebe nur ein feiner Parasitismus, ein Sich-Einnisten in eine fremde Seele [ist] ...wie sehr immer auf des Wirtes Unkosten»²⁹. Es ist diese Wirkung der Musik und Bedeutung der Liebe, die dazu führen, daß Thomas bald darauf nicht mehr so sicher ist, die nötige Kraft zu haben, sich Gerda leisten zu können. «Gerdas Geigenspiel hatte für Thomas bislang, übereinstimmend mit ihren seltsamen Augen, die er liebte ...eine reizvolle Beigabe mehr zu ihrem eigenen Wesen bedeutet; jetzt aber, da er sehen mußte, wie die Leidenschaft der Musik, die ihm fremd war, so früh schon, so von Anbeginn und von Grund auf sich auch seines Sohnes bemächtigte, wurde sie ihm zur feindlichen Macht...»³⁰.

Je mehr er nun dieses Gefühl der Ohnmacht in sich fühlt, desto weniger erfüllt er im Innersten das Idealbild eines echten Buddenbrook, «eine[s] starken und praktisch gesinnten Mann[es] mit kräftigem Treiben nach außen, nach Macht und Eroberung...»³¹. Er kehrt sich vielmehr immer mehr nach innen, und diese Entwicklung der allmählichen Introversion gelangt an den Höhepunkt, als er geplagt von dem musikalischen Verhältnis Gerdas mit Leutnant von Throta in den Garten flüchtet und ein Buch mit dem Titel *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich* liest³². Wie Jochen Vogt feststellt, handelt es sich hierbei um die Ergänzungen, den zweiten Band von Schopenhauers Werk *Welt als Wille und Vorstellung*, durch dessen Lektüre Thomas' Schwäche «als dem Weltzustand angemessene Verhaltensweise» suggeriert wird³³.

Wagner und die von ihm inspirierte Kunst-Religion des späten 19. Jahrhunderts sind ohne Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* undenkbar. Für Schopenhauer selbst ist auch die Kunst kein Letztes. Sie verharrt bei der objektiven Erkenntnis des Wesens der Welt. Schopenhauer erfährt den Menschen als ein Wesen, über dessen Dasein sich Dunkelheit ausbreitet — eine Dunkelheit jedoch, die keineswegs auf der Unzulänglichkeit seines Erkenntnisvermögens beruht, sondern darauf, daß das ursprüngliche Wesen der Welt nicht Erkenntnis ist, sondern erkenntnisloser Wille. Je intelligenter ein Mensch ist, desto mehr empfindet er, welche Dunkelheit ihn umfängt und wird eben dadurch philosophisch angeregt. Das Ganze der Dinge ist aus dem Logisch-Sinnhaften unableitbar. Anthropologisch ergibt sich hieraus für Schopenhauer eine Absage an die seit den Griechen tradierte Lehre von der Vernunft als dem Wesen des Menschen, das sich gerade in dessen Möglichkeit bestätigte, ihm untreu zu werden. Schopenhauer hütet sich, den blinden Lebensdrang zu feiern. Dieser verstrickt den Menschen, der sich dem 'principium individuationis' verschreibt, in eine schlechte Unendlichkeit von Schuld, Leid und Leidenschaft. Frei dagegen ist der Mensch dort, wo sich ihm die Möglichkeit einer Heilsordnung eröffnet, die dem Treiben dieser Welt entrückt ist. «So zeigt sich uns, statt des rastlosen Dranges und Treibens, statt des steten Übergangs von Wunsch zu Furcht und

²⁹ NIETZSCHE, F. — «Der Fall Wagners», *Ibidem*, p. 109.

³⁰ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 346.

³¹ *Ibidem*, p. 346.

³² *Ibidem*, p. 446.

³³ Cf. VOGT, J. — *Op. cit.*, p. 85.

von Freude zu Leid, statt der nie befriedigten und nie ersterbenden Hoffnung, daraus der Lebensraum des wollenden Menschen besteht, jener Friede, der höher steht als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüths, jene ... unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz, wie ihn Raphael und Corregio dargestellt haben, ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden», so schreibt Schopenhauer in seinem berühmten Schlußkapitel seines Hauptwerks³⁴, und diesen Weg begeht nun Thomas, dessen Kontakt mit Schopenhauer durch Gerdas Geigenspiel geschaffen worden ist. «Die Mauern seiner Vaterstadt, in denen er sich mit Willen und Bewußtsein eingeschlossen, taten sich auf und erschlossen seinem Blicke die Welt, die ganze Welt, von der er in jungen Jahren dies und jenes Stückchen gesehen und die der Tod ihm ganz und gar zu schenken versprach. Die trügerischen Erkenntnisformen des Raumes, der Zeit und also der Geschichte, die Sorge um ein rühmliches, historisches Fortbestehen in der Person von Nachkommen... — dies alles gab seinen Geist frei und hinderte ihn nicht mehr, die stete Ewigkeit zu begreifen», dies sind Thomas' Gedanken im Ziergarten seines Hauses, während er Schopenhauers Werk liest³⁵, und er vollzieht die Verneinung des Willens, die im Sinne Nietzsches und Thomas Manns den Verlust der Vitalität und den Beginn der Todessehnsucht markiert. «Es vollzieht sich hier Entartung einer solchen alten und echten Bürgerlichkeit ins Subjektiv-Künstlerische: ein Problem der Überfeinerung und Enttötigung, nicht der Verhärtung, ein Lebensprozeß...», wie Thomas Mann in seinen «Betrachtungen eines Unpolitischen» schreibt³⁶. Es ist Gerda, die Thomas zu sich selbst verführt hat, d.h. daß sie durch ihre Distanz und ihre Künstlernatur, die sich in ihrem Virtuositentum zeigt, die allmähliche Reflexivität in der Reihe der männlichen Familienoberhäupter verschnellert. Thomas, der in sich schon ein verfeinertes Gespür für die nicht bürgerlichen Werte hatte, was deutlich sich in seiner pedantischen Kleidungsweise zeigt, mit der er versucht, äußerliche Form zu wahren, wird nun von Gerda vollends dazu stimuliert, und die Familiengeschichte endgültig von ihrer vitalen, unreflektierten Bürgerlichkeit abgewendet. Es ist daher nicht verwunderlich, daß gerade in der dritten Sequenz, die den Wendepunkt, d. h. den Beginn der Dekadenz signalisiert, Gerda mit der femme fatale immer mehr Ähnlichkeit gewinnt. Es sind die Kommentare der Hamburger Geschäftsleute, die die Gefahr ausdrücken, die sie im Kontakt mit diesem fremdartigen Geschöpf empfinden: «Ein bißchen präntiös, dieser Thomas Buddenbrook, ein bißchen... anders: anders auch als seine Vorfahren»³⁷. Dieses Unwohlsein in der Präsenz einer Person, die das Gefährliche für die Bürgerlichkeit repräsentiert, hier angedeutet durch die Erwähnung der Vorfahren, wird dann noch unterstrichen, als der Makler Gosch seiner Bewunderung Ausdruck gibt:

³⁴ SCHOPENHAUER, Arthur — «Die Welt als Wille und Vorstellung», Bd. 1, in *Arthur Schopenhauer. Gesammelte Werke*, Wolfgang Frhr. von Löhneysen (ed.), Bd. I, II, Darmstadt, 1961.

³⁵ MANN, T. — *Buddenbrooks*, pp. 448-449.

³⁶ MANN, T. — «Betrachtungen eines Unpolitischen», in *Thomas Mann. Politische Schriften und Reden*, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1968, pp. 103-104.

³⁷ MANN, T. — *Op. cit.*, p. 201.

«Welch ein Weib, meine Herren! Here und Aphrodite, Brünhilde und Melusine in einer Person»³⁸. Herbert Singer schreibt hierüber: «Sie muß das Märchen von der Wasserjungfrau ins Gedächtnis rufen, der Fremdlingin unter den Menschen, die Schmerzen ertragen, doch weder lachen noch weinen lernt, und die endlich davon geht, wie sie gekommen, heim zu ihrem Vater, der fern in seinem Palaste sie erwartet...», und weiter schreibt er: «Dieses Element selber, das Meer, aber hat den Senator Buddenbrook und Thomas Mann ein Leben lang fasziniert»³⁹. Wie Nietzsche schreibt, wird der Kontakt mit der Musik Wagners [Gerda] unbewußt auch für Thomas, als ob er ins Meer ginge, das Meer, das er «lieben gelernt hat»⁴⁰.

In dem Stichwort Aphrodite sieht Singer jedoch den Kern Gerdas Wesensart und zwar in der verführerischen Venus aus der Tannhäusersage. Von Venus ausgehend, bildet er dann die Verbindung zu Helena, die entzückt und Verderben bringt⁴¹. Das äußere Bild der bedrohlichen Fremden wird im Roman dadurch unterstrichen, daß Gerda im Vergleich zu Thomas überhaupt nicht altert. Gegen Ende der vierten Sequenz, die mit dem Tod Thomas' abschließt, gibt der Erzähler die Gedanken der Lübecker Gesellschaft wieder: «Man sah die beiden an und fand, daß dies ein stark alternder Mann, schon ein bißchen beleibter Mann, mit einer jungen Frau zur Seite, war»⁴². Diese Zeitlosigkeit, in der Gerda anscheinend schwebt, stellt (un)bewußt eine Beziehung zu nicht-menschlichen Wesen dar, die das Melusinenmotiv in Erinnerung bringt. In der Beschreibung geht es weiter: «Sie [Gerda] schien gleichsam konserviert in der nervösen Kälte, in der sie lebte und die sie ausströmte... In den Winkeln ihrer etwas zu kleinen und etwas zu nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten immer noch die bläulichen Schatten... — man traute diesen Augen nicht. Sie blickten seltsam und, was etwa in ihnen geschrieben stand, vermochten die Leute nicht zu entziffern. Diese Frau... erregte unbestimmte Verdächte»⁴³. Die Wiedergabe des Gehörten von Seiten des Erzählers steigert den Verführungseffekt. Thomas Mann ironisiert kurz darauf das Melusinen-Motiv, in dem er deutlich all diese Beobachtungen als Ergebnis «verstaubter Menschenkenntnis» entspringen läßt und das Wasser-Motiv durch eine Redensart wie «Stille Wasser waren oft tief» banalisiert.

Aber was für eine femme fatale ist Gerda eigentlich? Mario Praz entwickelt in seinem Standardwerk über die schwarze Romantik *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* eine Ahnengeschichte dieser Frauenfigur, die in einigen Variationen aufgetreten ist: «In Mythos und Literatur hat es den Typus der femme fatale immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens»⁴⁴. Die Art und Weise wie nun diese Figur dargestellt wird, hängt dann auch sehr von

³⁸ *Ibidem*, pp. 201-202.

³⁹ SINGER, H. — *Op. cit.*, p. 250.

⁴⁰ MANN, T. — *Buddenbrooks*, p. 457.

⁴¹ SINGER, H. — *Op. cit.*, p. 253.

⁴² MANN, T. — *Op. cit.*, p. 438.

⁴³ *Ibidem*, pp. 438-439.

⁴⁴ PRAZ, Mario — *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, Bd. I, II, München, 1970, p. 167.

dem Zeitpunkt ab, an dem sie geschaffen wird. In der Antike ist die Figur geprägt von physischer Grausamkeit, wie Althaia, die ihren Sohn ermordet, Skylla, die den Vater tötet, oder Klytāimnestra, die den Gatten vernichtet. In der elisabethanischen Zeit sind es verwegene Leidenschaften, wollüstige Lieb-schaften, die den Mann in Elend und Verderben treiben. Es sind Frauen, die durch ihre Überfülle an Sinnlichkeit verführen, die aktiv und leidenschaftlich ins Leben der Opfer eingreifen. Am Ende des 19. Jahrhunderts setzt sich ein Frauentypus durch, dessen Verkörperung Herodias und auch die Helena Moreaus, Samains und auch Pascolis ist⁴⁵. Ihre Funktion ist die der «Flamme, die anzieht und verzehrt»⁴⁶. Wieder spiegeln die Umrissse dieses Typus das vorherrschende Lebensideal. Die Frau ist ein androgynes Wesen geworden und gleicht nicht mehr einer vor Lebensgier sprühenden Carmen oder Conchita. Sie ist vielmehr eine Atalanta, wie sie in Swinburnes Drama *Atalanta in Calydon* dargestellt wird. Atalanta ist die dämonische Frau, eine frigide Jungfrau, die gleichsam anbetungswürdig und verabscheuungswürdig ist. Bei ihr wiederholt sich die Situation von Flauberts *Salammô*, wo der Mann «...vor den Augen einer frigiden Jungfrau stirbt, die dem Mondkultus huldigt»⁴⁷. Hier nun könnte man nun eine Parallele zu Gerda Buddenbrook ziehen, die zwar keine Jungfrau, jedoch Anzeichen von Frigidität besitzt und die besonders ihrem Mondkultus huldigt — Wagners Musik.

Herbert Singer sieht Gerda im Zusammenhang mit Helena: «Sie ist die verderbenbringende Schönheit; vom Sohn des Hauses im Triumph von fernen Küsten in die Vaterstadt gebracht, gereicht sie schuldlos, eben diesem Hause zum Untergang, das sie am Ende unversehrt, unverändert verläßt, wie sie gekommen»⁴⁸. Ich kann hier Singer nicht ganz zustimmen, wenn er sagt, daß Gerda schuldlos am Untergang ist. Sie ist zumindest mitschuldig, da sie den Vorgang des Verfalls vorantreibt. Was sie von den meisten anderen ihr verwandten Frauenfiguren unterscheidet, ist, daß sie unbewußt zerstört, indem sie das Element des Meeres und der Musik in die Familie bringt, die für Thomas Mann als Todessymbole gelten und die Thomas Buddenbrook aus seiner «mühsam konservierten Haltung» fallen lassen⁴⁹. Was sie mit Helena verbindet, ist der Untergang, den sie unbewußt, aber nicht unschuldig bewirkt. Um den Unterschied zwischen schuldlos und schuldig näher zu erklären, hilft ein Vergleich zwischen Gerda Buddenbrook und Gerda von Rinnlingen aus Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann*⁵⁰. Hier gestaltet Thomas Mann zum erstenmal das Grundmotiv seiner späteren Werke, nämlich den Einbruch der Leidenschaft in ein behütetes Leben, die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet. Diejenige, die die Leidenschaft in Friedemanns Leben bringt, ist Gerda von Rinnlingen. Daß Gerda v. R. eine Vorstudie zu Gerda B. ist, läßt ihre äußere Beschreibung erkennen: «Unter

⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 183.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 203.

⁴⁸ SINGER, H. — *Op. cit.*, p. 253.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 250.

⁵⁰ MANN, T. — «Der kleine Herr Friedemann», in *Thomas Mann. Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M., 1963, pp. 63-64.

dem kleinen, runden Strohhut mit braunem Lederbande quoll das rotblonde Haar hervor, das über die Ohren frisiert war und als ein tiefer Knoten tief in den Nacken fiel. Die Hautfarbe ihres Gesichtes war mattweiß, und in den Winkeln ihrer ungewöhnlich nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten»⁵¹. Die durchgehenden Leitmotive des Haars, der Gesichtsfarbe und der Augen sind den beiden Figuren gemeinsam und lassen sie in der Reihe der «bedrohlichen Fremden» ihren Platz einnehmen. Auch haben sie ein anderes Element gemeinsam — die Musik Wagners. Gerda v. R. verführt Friedemann während des Lohengrin. Es ist die Verbindung dieser Frau und der Musik, die bei ihm «Schwindel, Trunkenheit, Sehnsucht und Qual»⁵² hervorrufen und seinen «Frieden» zerstören. Auch spricht Gerda v. R. ihren Mann mit «Lieber Freund»⁵³ an, während Gerda B. in einer Diskussion mit Thomas ihn auch «Mein Freund» nennt, was Ausdruck derselben Kälte beider Frauen ihren Männern gegenüber ist. Nicht sollte man vergessen, daß Gerda B. dies im Kontext einer Diskussion über Thomas' Harmonieverständnis tut, das sie für banal hält. Bei Gerda v. R. ist diese Anrede Ausdruck ihres Mitleides und ihrer Kälte gegenüber ihrem Mann, den sie nicht liebt, bei Gerda Ausdruck ihrer Distanz zu Thomas auf dem Gebiet der Musik. Beides wird letztlich das Verhängnis der Helden. Thomas wird durch diese Distanz in seine Introversion getrieben, und Friedemann bekommt nur Zutritt zu Gerda, da sie in ihm eine Person sieht, die genauso leidet wie sie. Aber hier auch trennen sich ihre Wege, denn am Ende stößt Gerda v. R. Friedemann zurück in sein Unglück und in seinen Tod: «Sie wehrte ihm nicht... Und dann, plötzlich, mit einem Ruck, mit einem kurzen, stolzen, verächtlichen Lachen hatte sie ihre Hände seinen weißen Fingern entrissen, hatte ihn am Arm gepackt, ihn seitwärts vollends zu Boden geschleudert, war aufgesprungen und in der Allee verschwunden»⁵⁴. Hier vollzieht sich, was für Mario Praz als die charakteristische Stellung des Mannes in Swinburnes Werk ist: «Das willenlose Opfer der rasenden Wut einer schönen Frau»⁵⁵, die hier die Wesensverwandtschaft zu dem Krüppel verneint. Dies tut Gerda nicht. Gerda geht jegliche Aggressivität ab, die für die femme fatale so typisch ist. Es ist ihre Leidenschaft für die Musik, die Thomas abstößt und die er so unterschätzt hat. Gerda beschleunigt durch ihre Leidenschaft und ihr Spiel nur eine Entwicklung, die schon vorher begonnen hat. Sie ist jene Figur, die von der Lulu des «fin de siècle» bis zur Tulla Prokriefke bei Günter Grass sich dadurch auszeichnet, daß sie unfruchtbar ist, im Gegensatz zur Undine nicht weinen kann, Verlangen erweckt, weil sie Tod und Unheil bringt, herrschaftliches Gebaren zeigt, keine innere Entwicklung und keine Geschichte kennt, fremd wie ein Wassergeist lebt, mordet, ohne daß es einer spürt⁵⁶. Was diesen Frauentypus von der femme fragile unterscheidet, ist die Krankheit. «Der Tod einer schönen Frau ist das poetischste Sujet der Welt», heißt es in Poes

⁵¹ *Ibidem*, p. 67.

⁵² *Ibidem*, p. 70.

⁵³ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁵ PRAZ, M. — *Op. cit.*, p. 195.

⁵⁶ STEIN, G. — *Op. cit.*, pp. 14-15.

Philosophy of Composition (1846). Dekadenz ist die Kunst, in Schönheit zu sterben. Der sentimentale Wunsch nach einem Tod in Schönheit, der auch Ibsens Hedda Gabler bewegt, gehört zum Bild der femme fragile, der zerbrechlichen Frau. Barbara Korte hat untersucht, welche sozialen Bedingungen, vor allem in England, dieses Idealbild der Frau begünstigten, das nicht nur in der Kunst verbreitet war, sondern wie auch Mario Praz herausstellt, in der Wirklichkeit angestrebt wurde⁵⁷. Im Topos der femme fragile wurde das Ideal der unschuldigen, ätherischen Schönheit, wie es seit der Renaissance in der Literatur verbreitet war, angereichert durch die romantische Idee der verfeinerten Sensibilität durch Krankheit, melancholische Todessehnsucht und theatralische Inszenierung von Normabweichungen. Das Interesse konzentriert sich auf die Krankheit. Krankheit wird zur Metapher für ein unbestimmtes Leiden an sich und der Welt.

In den Buddenbrooks ist Gerda keine femme fragile, da sie keine Trägerin einer Krankheit ist und schon gar nicht einen schönen Tod stirbt. Vielmehr verkörpert sie die Krankheit selbst, die sich in den Körper einer Familie einnistet. Es ist hier eine Familie, die den Tod in Schönheit erfährt. Susan Sontag hatte in ihrem Essay «Krankheit als Metapher» (1977) gezeigt, wie sehr im 19. Jahrhundert die Krankheit als Chiffre für sublimierte Triebregungen eingesetzt wurde, deren direkte Äußerung verpönt war. Es ist diese Krankheit, die diese Familie befällt. Es ist die Krankheitsgeschichte, die bei Johann Buddenbrook, dem gesunden Ahnen, beginnt, und mit Hanno, dem krank geborenen, endet. Aus sozialpsychologischer Sicht ist die Krankheit eine Reaktion auf die bürgerliche Gesellschaft, die eine zunehmende Subjektivität nicht zuläßt und wo der schwach werdende im Sinne Nietzsches durch ein neues vitales Geschlecht ersetzt wird und der Kreislauf von neuem beginnt. Gerda katalysiert Nietzsches «geistiges Fortschreiten» in der Familie Buddenbrook, die die ausweglose Schwächung mit sich bringt. Es ist die seelische Differenzierung und die ästhetische Verfeinerung, die den bürgerlichen Verfall besiegeln. Hans Mayer schreibt in seinem Werk über Thomas Mann: «Alle weiblichen Schicksale in Thomas Manns Gesamtwerk besitzen also die gemeinsame Funktion, in männliche Schicksale auslösend, hemmend oder klärend verwickelt zu sein, Thomas Manns Gedankenwelt hat zu tun mit Fragen des Mannes und der Männlichkeit»⁵⁸. Gerda ist bewußt passiv dargestellt und verläßt nach dem Tod Hannos Lübeck, um nach Amsterdam zurückzukehren, so als ob ihre Mission für beendet angesehen wird, was dem typisierten Bild der Verführerin entspräche. Die formelhaften Wahrnehmungen von Äußerlichkeiten und Charakterzügen enden bei der Darstellung lebensbestimmender Bindungen des einzelnen an generationsübergreifende, menschheitsgeschichtliche Daseinsregeln. Was mit Gerda Einzug gehalten hat, ist der Tod, die Todesverliebtheit. Eberhard Lämmert schreibt, daß, wer in der Krisis zwischen Tod und Leben, sei es aus Scham vor der Pflichtversäumnis, sei es aus Liebe zu dem «spöttischen, bunten und brutalen Getriebe des Lebens den Willen zur Rückkehr

⁵⁷ KORTE, Barbara — *The «femme fragile» — Decline and Fall of a Literary Topos in «Anglia»*, Jg. 105, H. 3/4, 1987.

⁵⁸ MAYER, Hans — *Thomas Mann*, Frankfurt a. M., 1980, p. 261.

faßt,... dem Rufe des Todes widerstehen [wird]; wer den Weg, der sich ihm zum Entrinnen aus dem Leiden geöffnet hat, der Mahnung zur Umkehr vorzieht — der ist des Todes»⁵⁹ Gerda öffnet Thomas nicht nur die Tür zum Tode, sondern stößt ihn endgültig hinein, da ihre Welt die Welt der Musik Wagners ist und ihre eigene Todessehnsucht, dem eigenen Mann und Sohn keinen anderen Ausweg läßt.

Für Thomas Buddenbrook bedeutet Gerda das Ende des freien Willens und das Aufkeimen des Irrationalen. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß eine Frauenfigur die Rolle des das Unglück beschleunigenden Wesens übernimmt, da die Frau in Manns Werk nicht nur die männlichen Schicksale auslöst, sondern die Frau als die die Männerherrschaft gefährdende Gestalt in der Literaturtradition auch ihren Platz hat. In dem Sinne ist der Roman *Buddenbrooks* ein Jugendwerk, in dem die Jugendfurcht, Ohnmacht und Lieblosigkeit vorherrscht. Erst als Thomas Mann aus dem Umkreis der pessimistischen und musikalisch-romantischen Kulturphilosophie ausbricht, gewinnt auch die Frauenfigur in Thomas Manns Werk eine neue Funktion «im Sinne einer neuen Humanisierung»⁶⁰.

Thomas Hüsgen

⁵⁹ LÄMMERT, E. — *Op. cit.*, p. 229.

⁶⁰ MAYER, H. — *Op. cit.*, p. 268.