

# ADRIAN LEVERKÜHN'S ›LOVE'S LABOUR LOST‹ ALS INTERPRETAMENT FÜR THOMAS MANN'S ›DOKTOR FAUSTUS‹

Von Yahya Elsa g h e (Bern)

Adrian Leverkühns erste Zwölfton-Komposition, die Oper ›Love's Labour Lost‹, soll hier diskursgeschichtlich auf die Bedeutung hin befragt werden, die sie für die Zeitdiagnose und Gesellschaftskritik des ›Doktor Faustus‹ hat. Zu diesem Zweck wird erst das zugrunde gelegte Drama in der Geschichte der Shakespeare-Rezeption situiert, dann aber auch die Konzeptions-, Entstehungs- und Aufführungsgeschichte seiner Vertonung im Gender-Diskurs der Weimarer Republik rekontextualisiert.

On the basis of a study of the historical relevance of Adrian Leverkühn's twelve-note composition, the opera ›Love's Labour Lost‹, its significance for an analysis of the context and criticism of contemporary society is to be considered. To this end the standard of the drama in the Shakespeare reception of the past is assessed; leading to a new approach to the context of the conception, creation, and performance of the composition in the gender discourse of the Weimar republic.

## I.

In der ›Entstehung des *Doktor Faustus*‹, unmittelbar bevor er den Beginn der Romanniederschrift festhält, notiert Thomas Mann, was er am Vorabend der alliierten „Unternehmungen gegen Sardinien und Sizilien“ las: „Abends ›*Love's Labour Lost*‹.“<sup>1)</sup> „Das Shakespeare-Stück“, fährt er fort, „gehört zur ‚Sache‘.“ (19.1, 428) Die Frage, weshalb er mit den ruminierenden Anführungszeichen eine solche Emphase auf die „Sache“ legt, wiegt umso schwerer, als er im selben Abschnitt auf Aspekte des Romans und der Arbeit daran zu sprechen kommt, die mit dem Stück denkbar wenig zu tun zu haben scheinen: „Berechnungen von Zeit- und Altersverhältnissen im Roman, Lebensdaten und Namen ...“ (19.1, 428f.) Zu diesem letzten Aspekt der „Namen ...“, den er also wiederum mittels der Interpunktion emphatisiert – wohl eher ungewollt auch durch die zeugmatisch harte Fügung

---

<sup>1)</sup> Zitiert wird, wenn nicht anders angegeben, nach: THOMAS MANN, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hrsg. von HEINRICH DETERING u. a., Frankfurt/M. 2002ff., hier: Bd. 19.1, S. 428; Hervorhebung des Originals. Im Folgenden fortlaufende Nachweise mit Bandnummer und Seitenzahl.

einer „*Berechnung*[] von [...] Namen“ –, zählt insbesondere auch die Wahl des Vornamens, den er seinem Protagonisten endlich geben sollte: „Vorname für ihn Anselm, Andreas oder *Adrian*“ (19.1, 429; Hervorhebung des Originals).

Anders und konkret gefragt: Warum wählt der endlich so benannte *Adrian* Leverkühn als Vorlage für seine erste große und seine erste Zwölfton-Komposition ein Stück von Shakespeare? Weshalb fällt seine Wahl ausgerechnet auf eine „Shakespeare-Komödie“? (10.1, 238) Weswegen ausgerechnet ›Love's Labour's Lost‹? Wieso auch beginnt er die Arbeit daran in München? Warum gerät sie dort so bald ins Stocken? Wieso muss er verreisen, um damit weiterzukommen? Weswegen vollendet er seine Oper dann aber doch erst in Deutschland? Weshalb schließlich wird sie dort erst nach Kriegsausbruch aufgeführt? Warum nicht im englischen Original, sondern in einer deutschen Bearbeitung?

Um eine Antwort wenigstens auf die erste dieser Fragen zu finden, warum Shakespeare?, braucht man in der Ideengeschichte des Geniegedankens<sup>2)</sup> nicht allzu lange zu suchen. Einmal abgesehen davon, dass bereits der blutjunge Leverkühn unter der „Einwirkung“ seines deutsch-amerikanischen Privatlehrers „namentlich [...] die Werke Shakespeares“ zu lesen begann und dabei über „Verwandtschaften“ belehrt wurde zwischen Shakespeare und Beethoven (10.1, 107f.), zu dem er selber in einer engen Beziehung gehalten wird, gerade auch in Hinblick auf seine Oper (10.1, 238): Der Opern-Komponist, nicht anders als Nietzsche, dem er noch sehr viel deutlicher nachgeformt ist als diesem Beethoven und der übrigens seinerseits für „ein wüstes Genie wie Shakespeare“ sehr empfänglich war,<sup>3)</sup> hat mit Shakespeare etliches gemeinsam. Oder zumindest weist er starke Affinitäten zu dem Bild auf, das sich Thomas Mann aufgrund der konsultierten Literatur von Shakespeare machen musste.

Dazu gehörte, und vielleicht vor allem anderen, ein „geistreiche[s] Buch“ (19.1, 433) von Frank Harris, der seither bei Thomas Mann „einen Stein im Brett“ hatte – wobei dieser auch von Harris' Oscar Wilde-Monographie sehr angetan gewesen zu sein scheint –:<sup>4)</sup> ›The Man Shakespeare and his Tragic Life-Story‹, 1909, respektive die erst 1928 in Thomas Manns Hausverlag erschienene Übersetzung Antonina Vallentins, ›Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte‹; ein allenfalls über James Joyces ätzende Parodie bekannt gebliebener Versuch, das Genie in seinen menschlichen Dimensionen zu verstehen, ganz ähnlich – und das erklärt Thomas Manns Empfänglichkeit dafür –, wie es dieser in seinem nächstälteren Romanprojekt getan hatte beziehungsweise die zu ›Lotte in Weimar‹ herangezogene

2) Vgl. JOCHEN SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd. 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus, S. 150–178.

3) FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*, in: DERS., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, München, Berlin und New York 1980–1993, Bd. 6, S. 255–374, hier: S. 285.

4) Brief vom 27. Juni 1947 an Ida Herz (Thomas Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich).

Goethe-Literatur (vgl. 9.2, 11f.), insbesondere Felix A. Theilhabers Studie über ›Sexus und Eros.‹<sup>5)</sup>

Dem Mann oder dem Menschen Shakespeare sagte Harris zum Beispiel eine schwächliche Konstitution nach,<sup>6)</sup> wie sie auch dem „deutschen Tonsetzer[]“ zu schaffen macht. Auch maß er Shakespeares provinzieller Herkunft<sup>7)</sup> keinen geringeren Stellenwert zu als heute etwa Stephen Greenblatt.<sup>8)</sup> Beide also, Shakespeare und Leverkühn, kommen ursprünglich nicht aus der Sphäre der großen Städte, in die es sie im Lauf ihres genialen Lebens verschlägt und aus denen sie zuletzt, da ihre Produktivität versiegt, wieder an den naturnahen Ort ihrer Geburt zurückgelangen.

Zwar wandte sich Harris, indem er sie wohl im Gefolge des Skandals um seinen Landsmann und Freund Oscar Wilde<sup>9)</sup> aufs rein Platonisch-Freundschaftliche zurückbuchstabierte, gegen den „Klatsch“,<sup>10)</sup> Shakespeare habe homoerotische Neigungen gehabt oder gar ausgelebt,<sup>11)</sup> wie ihnen Leverkühn ja in seiner Freundschaft mit Rudi Scherdtfeger einmal nachgibt. Thomas Mann indessen scheint just hierin Harris' „Meinung“<sup>12)</sup> ausnahmsweise nicht geteilt zu haben. Jedenfalls versah er die Stelle, an der Harris die betreffende „Ansicht“ vertritt oder andeutet,<sup>13)</sup> mit einem Fragezeichen, was er über das ganze „geistreiche[] Buch“ hin sonst nur auf sehr, sehr wenigen Seiten tat. Vielmehr konnte oder *wollte* er in der tragischen Lebensgeschichte des Menschen Shakespeare sehr wohl eine bisexuelle Konstellation vorfinden, wiederfinden. Er fand darin ein „Dreieck“<sup>14)</sup> von zwei Männern und einer Frau, wie sich eines wieder bei Leverkühns Werbung um Marie Godeau entfaltet, „in der Sendung des Freundes als Freier“,<sup>15)</sup> analog zu der peinlichen Episode um Nietzsche, Paul Rée und Lou Salomé.<sup>16)</sup> Davon und auch von seinem

5) FELIX A. THEILHABER, Goethe. Sexus und Eros, Berlin-Grünwald 1929.

6) Vgl. FRANK HARRIS, Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte, Berlin 1928, S. 392f.

7) Vgl. ebenda, z. B. S. 382f.; von Thomas Mann angestrichen.

8) STEPHEN GREENBLATT, Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde, Berlin 2004, S. 241.

9) Freundlicher Hinweis von Richard Wilson, London, vom 30. Juli 2013.

10) HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 208.

11) Vgl. ebenda.

12) Ebenda.

13) Ebenda.

14) Brief vom 14. Juli 1948 an Friedrich Sell, in: HANS WYSLING (Hrsg.), Thomas Mann, München 1975–1981 (= Dichter über ihre Dichtungen 14/I–III), Bd. 14/III: 1944–1955, S. 176f., hier: S. 177: „Bei der Werbe-Geschichte ist immer das Dreieck in Shakespeares Sonetten erinnert. Das gehört zur ‚Montage‘. Aus verschiedenen Dramen, in die das Motiv treuloser Werbung ebenfalls hineinspielt, wird wörtlich citiert.“

15) Brief vom 20. Februar 1948 an Julius Bab, in: WYSLING, Thomas Mann (zit. Anm. 14), S. 141f., hier: S. 141.

16) Vgl. E[RICH] F[RIEDRICH] PODACH, Nietzsches Zusammenbruch. Beiträge zu einer Biographie auf Grund unveröffentlichter Dokumente, Heidelberg 1930, S. 36–38, 42 (Lesespuren Thomas Manns); – HELLMUT WALTHER BRANN, Nietzsche und die Frauen, Leipzig 1931,

parallelbiographischen Interesse an dem englischen und dem deutschen Genie zeugen nicht erst entsprechende Äußerungen in der ›Entstehung des *Doktor Faustus*‹ (19.1, 432); sondern einschlägig sind hier schon die Anstreichungen und die ganz ungewöhnlich häufigen Ausrufezeichen am Rand der Stellen,<sup>17)</sup> an denen Harris das entsprechende Motiv, wie es in den Sonetten und „dreimal in Shakespeares Dramen“<sup>18)</sup> auftauche, als Reflex eines lebensgeschichtlichen Traumas wertet.

Zu den hierher gehörigen Dramen zählt Harris „Was ihr wollt“, ›Viel Lärm um nichts‹ und ›Die beiden Veroneser‹ (19.1, 432): Das sind ausgerechnet die drei Komödien, die Leverkühn – eher unwahrscheinlicherweise – in einem Band besitzen und die so vereinigt einmal neben den „unvermeidlichen Sonette[n]“ auf seinem „Arbeitsstisch“ liegen sollen (10.1, 444f.). Aber das von diesem für seine Oper gewählte Stück gehört nicht dazu, ›Love’s Labour’s Lost‹ – oder ›Love’s Labour Lost‹, wie der Dramentitel in Thomas Manns Handexemplar von 1786,<sup>19)</sup> folglich auch in jenem Notat aus der ›Entstehung des *Doktor Faustus*‹ und dann im Originaltext des Romans wiederum der Titel der Oper lautet (vgl. 10.2, 436f.), während alle anderen Shakespeare-Stücke bei ihrer deutschen Übersetzungstitel genannt werden.

Die also nach wie vor offene Frage, warum Leverkühns Wahl ausgerechnet auf ›Love’s Labour Lost‹ fällt, stellt sich noch um so viel nachdrücklicher, als die gewählte Komödie seinerzeit keineswegs zu den kanonischen Dramen zählte. Auch heute noch als „a young man’s play“ gehandelt,<sup>20)</sup> galt sie in der von Thomas Mann gelesenen Literatur als Shakespeares überhaupt erstes Drama. Damit ging eine gewisse Geringschätzung zusammen. Shakespeares erstes sei schlechterdings „das schwächste seiner Stücke“.<sup>21)</sup> So steht es bei Harris, so ähnlich aber auch bei dessen ansonsten vehementem Antagonisten,<sup>22)</sup> Georg Brandes<sup>23)</sup> – in einer dreibändigen Monographie über ›William Shakespeare‹ (1895/96, deutsch 1896) –, dessen

---

S. 149–154 (Lesespuren Thomas Manns); – ERNST BERTRAM, Nietzsche. Versuch einer Mythologie, Berlin 1919, S. 164f. (Lesespuren Thomas Manns); – CURT PAUL JANZ, Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden, München und Wien 1978f., Bd. 2, S. 122–125; – RÜDIGER SAFRANSKI, Nietzsche. Biographie seines Denkens, München und Wien 2000, S. 256–263.

<sup>17)</sup> HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 196–207; vgl. z. B. S. 398–405.

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 200; Thomas Manns Hervorhebung.

<sup>19)</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, Love’s Labour Lost, in: DERS., The Dramatic Works of Shakespeare [...], Oxford 1786[–1794], Bd. 1, S. 528.

<sup>20)</sup> MARJORIE GARBER, Shakespeare After All, New York 2004, S. 186. – Vgl. HANS HECK und MONIKA MÜLLER, ›Love’s Labour’s Lost‹, in: Shakespeare-Handbuch, hrsg. von INA SCHABERT, 2. Aufl., Stuttgart 1978, S. 455–459, hier: S. 455.

<sup>21)</sup> HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 166.

<sup>22)</sup> Vgl. ANONYMUS, Dr. Georg Brandes Warmly Welcomed, in: The New York Times, 8. Juni 1914, o. P.

<sup>23)</sup> Vgl. GEORG BRANDES, William Shakespeare (= Englische Persönlichkeiten, Bd. 2–4; Gesammelte Schriften, Bd. 6–8), 3. Aufl., München 1904, Bd. 1, S. 51; HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 161, vs. WILLIAM SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust. Uebersetzt, eingeleitet und erläutert von W[ILHELM] A[DOLF] B[OGUSLAW] HERTZBERG,

„leuchtende Literatur-Analyse“ Thomas Mann zur Zeit und am Ort seiner Arbeit am ›Doktor Faustus‹ als prägendes Erlebnis seiner „Jugend“ rühmte<sup>24</sup>) (nachdem er ihm ehemals übrigens noch zur Zielscheibe antisemitischer Spötteleien gedient hatte [14.1, 49; 15.1, 131]).

Aufs Jahr genau wollte man sogar wissen, wie alt der junge Mann war, als er seinen angeblichen Erstling schrieb. Die Angaben dazu gingen erwartungsgemäß auseinander. Am weitesten oder am tiefsten hinab ging dabei Brandes. Für ihn war ›Love's Labour's Lost‹ „das erste Schauspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters“.<sup>25</sup>) Genauso alt ist denn Leverkühn, als er die Hauptteile seiner ersten großen Komposition schreibt.

Der also noch sehr junge Shakespeare soll mit seinem „Jugendwerk“ (10.1, 316) obendrein einen in gewissem Sinn ganz besonderen Geniestreich geführt haben. Zum „ersten (und vielleicht letzten) Mal[]“<sup>26</sup>) – so Brandes mit fast denselben Worten wie hernach sein Rivale Harris,<sup>27</sup>) obwohl beide auch auf eine Komödie wie ›The Merry Wives of Windsor‹ eigens eingehen<sup>28</sup>) – habe er in ›Love's Labour's Lost‹ allein aus sich selbst heraus phantasiert. Er habe hier, so Harris, ganz „frei erfunden“.<sup>29</sup>) Ohne jede „Quelle“ habe er hier gearbeitet.<sup>30</sup>) Das steht so auch schon in W. A. B. Hertzbergs Einleitung zu der von Thomas Mann und ebenso von Serenus Zeitblom neben dem Original benutzten Übersetzung (wobei die notgedrungen gediegenen Englischkenntnisse des letzteren unmotiviert bleiben, der ja, trotz seines klassisch-philologischen und streng humanistischen Bildungshintergrunds, erst das englische Libretto zu Leverkühns ›Love's Labour Lost‹ einrichtet, bevor er dieses dann auch noch einer deutschen Bearbeitung unterzieht).

Ein in solch objektivierbarem Sinn geniales Werk ist auch Leverkühns Oper, nicht nur *qua* erste Komposition in Zwölffonttechnik. Einen genialischen Willen zum nie Dagewesenen gibt gerade schon die Wahl dieses einen Dramas zu erkennen. Denn abgesehen von nur zwei weiteren Ausnahmen, ›Titus Andronicus‹ und ›Two Gentlemen of Verona‹,<sup>31</sup>) waren vordem schon alle Shakespeare-Dramen

---

in: Shakespeare's dramatische Werke nach der Uebersetzung von AUGUST WILHELM SCHLEGEL und LUDWIG TIECK, sorgfältig revidirt und theilweise neu bearbeitet, mit Einleitungen und Noten versehen, unter Redaction von H[ERMANN] ULRICH, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Berlin 1897, Bd. 7, S. 259 [Einleitung].

<sup>24</sup>) THOMAS MANN, Gesammelte Werke, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1974, Bd. 13, S. 170.

<sup>25</sup>) BRANDES, William Shakespeare (zit. Anm. 23), Bd. 1, S. 53.

<sup>26</sup>) Ebenda. – Vgl. HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 166; – HECK und MÜLLER, ›Love's Labour's Lost‹ (zit. Anm. 20), S. 455.

<sup>27</sup>) HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 166; von Thomas Mann angestrichen.

<sup>28</sup>) Vgl. BRANDES, William Shakespeare (zit. Anm. 23), Bd. 1, S. 265–270; – HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 157f.

<sup>29</sup>) Ebenda, S. 166.

<sup>30</sup>) SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust (zit. Anm. 23), S. 259 [Einleitung].

<sup>31</sup>) Vgl. HANS WALTER GABLER, Shakespeare in der Musik, in: SCHABERT, Shakespeare-Handbuch (zit. Anm. 20), S. 841–859, hier: S. 854.

einmal und oft mehrfach zu Opern geworden, bis zu mehr als zwanzig, ja mehr als vierzig Mal (›Romeo and Juliet‹ und ›The Tempest‹).<sup>32)</sup> An ›Love's Labour's Lost‹ jedoch, trotz der vergleichsweise vielen musikalisch-lyrischen Partien schon des Dramas selbst,<sup>33)</sup> hatte sich vor Leverkühn, und daran zeigte sich wohl jene Geringschätzung des Stücks, noch kein Opernkomponist gewagt, oder so gut wie keiner, allein 1836 ein Henry R. Bishop,<sup>34)</sup> wovon und von dem Thomas Mann indessen nach allen verfügbaren Zeugnissen keinerlei Kenntnis hatte. (Vor allem im Zuge der Neuentdeckung der Komödie nahmen sich seit den Siebzigerjahren die Komponisten ihrer an, bisher insgesamt acht, darunter Nicolas Nabokov, ein Cousin des Autors.<sup>35)</sup>

Die parallelbiographischen Beziehungen zwischen Shakespeares Komödie und Leverkühns gleichnamiger Oper erstrecken sich dabei bis in die Besonderheiten des einen und des anderen Werks. An ersterem bemängelt Zeitblom genau wie Harris ein Missverhältnis zwischen den Figurenreden der Rosaline, Ehrendame der Prinzessin von Frankreich, und ihrer überzogenen Charakterisierung durch den navarresischen Höfling Berowne. Berowne oder Biron stilisiere sie aus seiner sinnlos-unglücklichen Verliebtheit heraus zu einem „gefährlichen Weibsstück[]“ (10.1, 315) empor oder hinab, zu einer „Dirnennatur“<sup>36)</sup> und Nymphomanin, „die bei Gott! das Ding will thun, | Wär' Argus selbst ihr Wächter und Eunuch“;<sup>37)</sup> eine in der Übersetzung etwas abstruse Stelle – weil bloßes ‚Wollen‘ ja kaum in die Zuständigkeit von Wächtern und Eunuchen fele –, die sich Thomas Mann sowohl in dieser deutschen Übersetzung wie auch nochmals im englischen Original angestrichen hatte, wo sich solcher Widersinn bei drastischerer, das heißt rein temporaler Auffassung des Modalverbs denn auch erübrigt: „one that *will* do the deed, | Though Argus were her eunuch and her guard“.<sup>38)</sup>

Den „Kunstfehler“ (10.1, 315), so nennt er ihn mit demselben Wort wie Antonina Vallentin, die damit „mistake in art“<sup>39)</sup> wiedergibt, – diesen „Kunstfehler“ oder „mistake in art“ erklärt sich Zeitblom wie Harris und nicht viel anders als Brandes. Wie diese beiden liest er hierbei stark reduktionistisch. Er argumentiert rein biographistisch, ohne dass sich im Übrigen der Autor von solch autobiogra-

<sup>32)</sup> Vgl. CHRISTOPHER R. WILSON, Shakespeare, William, in: The New Grove Dictionary of Opera, hrsg. von STANLEY SADIE, London 1992, Bd. 3, S. 338–347, hier: S. 345f.; – GABLER, Shakespeare in der Musik (zit. Anm. 31), S. 854.

<sup>33)</sup> Vgl. FREDERICK WILLIAM STERNFELD, Shakespeare, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von FRIEDRICH BLUME, Kassel u. a. 1949–1986, Bd. 12, Sp. 613–620, hier: Sp. 614.

<sup>34)</sup> Vgl. FRANZ STIEGER, Opernlexikon, Tutzing 1975–1983, Teil 1: Titeltitelkatalog, Bd. 2, S. 732, s. v. ›Love's labours [sic] lost (Verlorne Liebesmüh)‹.

<sup>35)</sup> Vgl. WILSON, Shakespeare, William (zit. Anm. 32), S. 344.

<sup>36)</sup> HARRIS, Shakespeare der Mensch (zit. Anm. 6), S. 216; von Thomas Mann angestrichen.

<sup>37)</sup> SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust (zit. Anm. 23), S. 310.

<sup>38)</sup> SHAKESPEARE, Love's Labour Lost (zit. Anm. 19), S. 563; im Original keine Hervorhebung.

<sup>39)</sup> FRANK HARRIS, The Man Shakespeare and his Tragic Life-Story, New York 1909, S. 220.

phisch-selektiver Rezeptionsweise seiner Erzählerfigur im Geringsten distanzierte. Der Fehler rühre von einem persönlichen Leidensdruck her, dem Shakespeare in der Komödie Luft gemacht habe. Shakespeare selber rede durch Biron hindurch oder, in Brandes' Worten, bediene „sich seiner [...] deutlich als Sprachrohr“.<sup>40)</sup> Und hinter der Figur der ihrerseits dunklen Rosaline stehe niemand anders als „die dunkle Dame der zweiten Sonettenreihe“ (10.1, 315) oder, wie es bei Brandes an einer von Thomas Mann wiederum angestrichenen Stelle heißt, „die vornehme Überlegenheit [...] des jungen, emanzipierten Weibes“.<sup>41)</sup>

Dabei war übrigens die Identität beziehungsweise die Identifizierbarkeit dieses „Weibes“ auch seinerzeit schon umstritten. Während es noch für Harris gar keinen Zweifel daran gab, dass es die legendäre Mary Fitton war, zweifelte Brandes<sup>42)</sup> schon an dieser landläufigen Antwort. Und völlig „zwecklos[]“ fand die ganze Frage Max J. Wolff,<sup>43)</sup> von dessen beiden ›Shakespeare‹-Bänden (1921) allerdings ungewiss bleibt, ob Thomas Mann je darin las oder ob er sie nur eben besaß. Jedenfalls bildet das Manuskript seines Romans solche Gelehrtenkontroversen über das fatale ‚Weib‘ buchstäblich ab. Denn das ominöse Orthonym „Mary Fitton“ hatte er zunächst verschiedentlich in den Text gesetzt, um es dann prompt wieder auszustreichen:

Es kann ja keinem Zweifel unterliegen, daß die sonderbar insistente und dabei unnötige, dramatisch wenig gerechtfertigte Charakterisierung der Rosaline als eines verbuhlten, treulosen, gefährlichen Weibsstückes, – eine Kennzeichnung, die ihr nur durch Biron Reden zuteil wird, während sie in der Wirklichkeit der Komödie nichts weiter als keck und witzig ist, – es ist ja kein Zweifel, daß diese Charakterisierung einem zwanghaften, um Kunstfehler unbekümmerten Drange des Dichters entspringt, persönliche Erfahrungen unterzubringen und sich, passe es oder nicht, dichterisch dafür zu rächen. Rosaline, wie der Verliebte nicht müde wird, sie zu schildern, ist ~~Mary Fitton~~ die dunkle Dame der zweiten Sonettenreihe, ~~Mary Fitton~~, die HofEhrendame der Elisabeth, Shakespeares Geliebte, die ihn mit dem schönen jungen Freunde betrog; und das „Stück Reimerei und Schwermut“, mit dem Biron zu jenem Prosa-Monolog auf der Bühne erscheint – „Well, she has one o' my sonnets already“ – ist eines von denen, die Shakespeare an diese schwarzbleiche Schönheit richtete. Wie kommt auch Rosaline dazu, auf den scharfzüngigen und durchaus fidelen Biron des Stückes ihre Weisheit anzuwenden:

„Der Jugend Blut brennt nicht mit solcher Glut  
Als Ernst, einmal empört zur Sinnenwut“?

Er *ist* ja jung und gar nicht „ernst“ und keineswegs die Person, die Anlaß zu der Betrachtung geben könnte, wie kläglich es ist, wenn Weise zu Narren werden und all ihre Geisteskraft daransetzen, der Albernheit den Schein des Wertes zu verleihen. Biron fällt

<sup>40)</sup> BRANDES, William Shakespeare (zit. Anm. 23), Bd. 2, S. 50.

<sup>41)</sup> Ebenda, S. 55.

<sup>42)</sup> Ebenda, S. 53f.; von Thomas Mann angestrichen.

<sup>43)</sup> MAX J[OSEPH] WOLFF, Shakespeare. Der Dichter und sein Werk, 5. Aufl., München 1921, Bd. 1, S. 207.

im Munde Rosalines und ihrer Freundinnen völlig aus der Rolle; er ist nicht Biron mehr, sondern Shakespeare in seinem unseligen Verhältnis zu *Mary Fitton* r dunklen Dame; und Adrian, der die Sonette, dies grundsonderbare Trio von Dichter, Freund und Geliebter, in einer englischen Taschenausgabe immer bei sich hatte, war bei seinem Werk von Anfang an bestrebt gewesen, den Charakter seines Biron jener ihm teuren Dialogstelle anzupassen und ihm eine Musik zu geben, die ihn – in gehöriger Relation zu dem karikierenden Stil des Ganzen – als „ernst“ und geistig bedeutend, wahrhaft als das Opfer einer beschämenden Leidenschaft kennzeichnet. (10.1, 315f.)<sup>44)</sup>

Auf den in der älteren Interpretationsgeschichte der Komödie also zentralen Punkt, die „zwanghaft[“] verräterische Modellierung der Emotionen, die zwischen Biron und Rosaline zirkulieren, soll es Leverkühn „bei seinem Werk von Anfang an“ mit angekommen sein. Ganz „besonders abgesehen“ habe er es auch auf „die Monologe Biron“ gehabt (10.1, 314), die er, so eine Lesart der Handschrift, „außerordentlich liebte“ (10.2, 521). Um „Biron desparate[m] Gefühl für“ Rosaline Ausdruck zu geben, habe er deren Part in exquisit „schöne[] [...] Musik“ gesetzt (10.1, 381). So fühlt er dessen „Verfallenheit an die ~~vertrauens-~~ unwürdige Schöne verdächtige black beauty“ (10.1, 314)<sup>45)</sup> nach und versetzt sich dadurch überhaupt in die Rolle Biron „oder“, Zitat Brandes, „oder wie der Zusammenhang ergibt: Biron-Shakespeares“.<sup>46)</sup> Leverkühn identifiziert sich also über diese eine Männerrolle mit dem Autor des Stücks, unbeschadet aller „künstlich[]er Persiflage und [...] Persiflage der Künstlichkeit“ (10.1, 239); und die Rolle der Rosaline identifiziert er mit dem dunklen Frauentyp, an dem er seinerseits leidet und leiden wird.

Die persönlichen Probleme indessen, die Leverkühn mit den Frauen hat, lassen sich gerade anhand von ›Love’s Labour’s Lost‹ ans Zeitgeschichtlich-Kollektive vermitteln, aus dem sie, so gesehen, auf die eine private Künstler-Vita gleichsam bloß herabkopiert erscheinen. Nicht umsonst legt auch und gerade zur fiktiven Erzählzeit der Vierzigerjahre Zeitblom, selber Vertreter und Verfechter des Humanismus, der in ›Love’s Labour’s Lost‹ hochgenommen wird<sup>47)</sup> – während gerade das den Komponisten einem Autorkommentar zufolge „doch wohl in erster Linie“ anzieht<sup>48)</sup> –, nicht umsonst also legt Zeitblom bei seiner Interpretation des Stücks und im Kontext seiner wiederholt einbekannten „leise[n] Kränkung und Bekümmerung“ durch dieses dermaßen schweren Nachdruck auf die „so sonderbare Rolle“, die darin „die Begriffe ‚Bildung‘ und ‚Barbarei‘ [...] spielen“ (10.1, 316f.).

<sup>44)</sup> Lesarten nach dem Manuskript, Thomas Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich.

<sup>45)</sup> Dito.

<sup>46)</sup> BRANDES, William Shakespeare (zit. Anm. 23), Bd. 2, S. 49.

<sup>47)</sup> Vgl. SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust (zit. Anm. 23), S. 261 [Einleitung].

<sup>48)</sup> Brief vom 8. Oktober 1945 an Helen T. Lowe-Porter, in: WYSLING, Thomas Mann (zit. Anm. 14), S. 57.

## II.

Über seine rein biographischen Lektüren hinaus und auf die naheliegende, aber nur vorläufige Gefahr eines methodischen Anachronismus hin kann man das so stark überhellte Verhältnis von Rosaline und Biron vorab gendertheoretisch auch als Teil eines Problems interpretieren, das die Gesellschaft als ganze betrifft.<sup>49)</sup> Es gefährdet deren Reproduktion in einer Weise, die sogar seine eigenen Repräsentationsbedingungen unterminiert. Es zieht nämlich die Konventionalität der „PLEASANT / Conceited Comedie“<sup>50)</sup> selbst in Zweifel, „der ‚angenehmen, launischen Komödie [...]“ (10.1, 314). Denn streng genommen verdient ›Love's Labour's Lost‹ den generischen Untertitel einer „Comedie“ und „Komödie“ nicht wirklich. Zuletzt, schon der Haupttitel verrät es im Grunde, ›Verlorene Liebesmüh‹, gibt es weder Heirat noch Verlobung noch sonst eine Art von *happy ending*. Es endet mit der Nachricht vom Tod eines Königs. Dessen Agonie, weil sie den Staatsbesuch der Prinzessin von Frankreich beim König von Navarra allererst motivierte, hatte die ganze Handlung überhaupt erst in Gang gesetzt. Und zwar sollte die Prinzessin dem König von Navarra gegenüber Anspruch auf navarresisches Territorium erheben.

Das Ableben des Königs von Frankreich hat zur Folge, dass der König von Navarra und seine drei Lords bei ihren Freiten nicht reüssieren. „Our wooing doth not end like an old play“, beginnen Biron's letzte Verse, die Thomas Mann in der Übersetzung wiederum mit An- und Unterstreichungen versah, „these ladies' courtesy / *Might* well have made our sport a comedy.“<sup>51)</sup> Oder eben, mit Thomas Mann's eigenhändigen Hervorhebungen: „Nicht wie im alten Stück schließt unser Frei'n: / [...] In der Damen Händen / Lag es, als Lustspiel unsern Scherz zu enden.“<sup>52)</sup>

Indem die Damen allen männlichen Druckversuchen standhalten und ihre Macht wahrnehmen, über den Ausgang der Handlung zu entscheiden, behalten sie sowohl im Ganzen das letzte Wort wie schon in allen einzelnen Dialogscharmützeln. Insbesondere ist die letzte größere Rede einer Frau in den Mund gelegt, und zwar just derjenigen, hinter der Zeitblom wie Brandes oder Harris ein im Verhältnis zum Autor ihrerseits übermächtiges ‚Weib‘ vermutet. In ihrem Machtwort, zwölf Verse lang – alle von Thomas Mann angestrichen –, in dieser „Verurteilung“ (10.1, 239) auferlegt Rosaline ihrem Freier eine zwölfmonatige Prüfung, um damit seinen Stolz zu brechen.

<sup>49)</sup> Vgl. ELISABETH BRONFEN, Nachwort, in: WILLIAM SHAKESPEARE, *Verlorene Liebesmüh*, München 2000, S. 121–187, hier: S. 127–129.

<sup>50)</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost*, hrsg. von WILLIAM C. CARROLL (= *The New Cambridge Shakespeare*), 5. Aufl., Cambridge u. a. 2012, S. 181 [Kommentar].

<sup>51)</sup> SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost* (zit. Anm. 19), S. 626; im Original keine Hervorhebung.

<sup>52)</sup> SHAKESPEARE, *Liebes Leid und Lust* (zit. Anm. 23), S. 379; von Thomas Mann angestrichen, im Original keine Hervorhebung.

Überhaupt sind die Damen den Männern hier von allem Anfang an überlegen. Sie sind es nämlich aufgrund ihres sozialen Status, wie ihn bereits die späteren Personenverzeichnisse ausweisen. Als „Princess of France“ und „Ladies, attending on the Princess“ repräsentieren sie ein mächtigeres Land als ein „King of Navarre“ und die Seinen;<sup>53</sup>) ganz abgesehen davon, dass ein gutes Jahrzehnt vor den ansetzbaren *termini ante quos* des Stücks oder seiner späteren Überarbeitung (etwa seiner auch von Zeitblom herangezogenen Quarto-Edition [10.1, 314]) das Königreich Navarra schon untergegangen war, aufgegangen in dem Reich, aus dem die Prinzessin und ihre Hofdamen stammen, und in Spanien.<sup>54</sup>)

Nicht besser kommt indessen der Repräsentant auch *dieser* Monarchie und Großmacht weg, nachdem deren Armada von der Flotte einer Frau und ledigen Königin vernichtend geschlagen worden war, derselben „Elisabeth“, deren „Ehrendame“ Rosaline nach Zeitbloms neophilologisch fundierter Meinung schlechtweg „ist“. „Der Spanier, dessentwegen Leverkühn die „Beethoven'sche Orchester“-Besetzung sinnreich um „ein zweites Paar Hörner“ erweitern wird (10.1, 317), gehört hier ebenfalls zu den Verlierern und düpierten Verliebten.

Er trägt einen hierfür signifikanten Namen, Don Adriano de Armado. In der zweiten Namenshälfte kann man unschwer und lässt Joyce jedenfalls den Stephen Dedalus des ›Ulysses‹ eine Reminiszenz an oder den Spott („jeer“)<sup>55</sup>) über jene Niederlage sehen, die de Armado also gewissermaßen halb im Namen führt. Zur ersten Hälfte aber heißt er gleich wie der deutsche Tonsetzer; eine Namensvetternschaft, die freilich vertuscht wird, da der Erzähler nur eben von „Armado“ oder „Don Armado“ spricht (10.1, 239, 314, 317). Dennoch muss sie der *Autor* wohl bewusst in Kauf genommen haben, wenn er sie nicht geradezu suchte, als er sich endlich für ausgerechnet den *letzten* unter den drei erwogenen Namen entschied, „Anselm, Andreas oder Adrian“. Denn die ‚Berechnung‘ des Vornamens notierte er in der ›Entstehung des *Doktor Faustus*‹ ja sozusagen in einem Atemzug mit der Lektüre des „Shakespeare-Stück[s]“ und damit, dass es „zur ‚Sache““ gehöre.

Um nicht auch noch von den Tölpeln unter den niedrigeren Chargen anzufangen: Mehr oder weniger lamentabel sind nicht allein alle männlichen Figuren des Stücks selbst. Am wenigsten trifft das vielleicht noch auf die beiden „Herren im Gefolge der Prinzessin“ zu,<sup>56</sup>) die somit wiederum für *deren* Überlegenheit stünden. Da wäre einerseits der Bote Mercade, der ganz zuletzt erst auftritt, um mit seiner Hiobsbotschaft der eigentlichen Komödie ein Ende zu machen; andererseits

<sup>53</sup>) SHAKESPEARE, *Love's Labour Lost* (zit. Anm. 19), S. 531.

<sup>54</sup>) Vgl. *The New Encyclopaedia Britannica. Micropaedia*, 15. Aufl., Chicago u. a. 2007, Bd. 8, S. 565; – *Der Große Ploetz. Die Enzyklopädie der Weltgeschichte*, 15. Aufl., Göttingen 2008, S. 564, 570, 573, 998; – [B]EATRICE LEROY, NAVARRA, in: NORBERT ANGERMANN, ROBERT AUTY und ROBERT-HENRI BAUTIER (Hrsg.), *Lexikon des Mittelalters*, München und Zürich 1980–1999, Bd. 6, Sp. 1060f.

<sup>55</sup>) JAMES JOYCE, *Ulysses*, hrsg. von HANS WALTER GABLER u. a., London 1986, S. 168.

<sup>56</sup>) SHAKESPEARE, *Liebes Leid und Lust* (zit. Anm. 23), S. 272.

der freilich effeminierte<sup>57)</sup> Lord Boyet, den und dessen leere Schmeicheleien die Prinzessin überdies schon bei der allerersten Gelegenheit vor versammeltem Gefolge und mit ziemlich hart rügenden Worten bloßstellt.<sup>58)</sup>

Darüber weit hinaus aber oder weit dahinter zurück wird ebenso das „[a]rchaische[] Heldentum“ (10.1, 239) lächerlich gemacht. Zum Gespött wird es in der Gestalt legendärer Heroen, von denen die *master narratives* des Patriarchats und seiner Männlichkeitsideale sich herschreiben. Schon im ersten Akt vergleicht sich jener Popanz von Spanier wiederholt mit Herkules und Samson.<sup>59)</sup> Dabei sind seine Selbstvergleiche ganz so unsinnig vielleicht doch auch wieder nicht; insofern nämlich, als das Heldentum des griechischen wie des biblischen Heros gerade durch eine je entwürdigende Verfallenheit an eine Frau Schaden litt: Herkules durch die Königin Omphale und Samson durch Dalila, eine in den Münchener Kapiteln des ›Doktor Faustus‹ einmal per Schallplatte eingespielte Urszene sadomasochistischer Demütigungen.<sup>60)</sup>

Mit solchen Verunglimpfungen nicht mehr nur einzelner Helden, sondern nun eines ganzen Heldenkatalogs, der *Nine Worthies*, der Neun Tapferen oder Neun Guten Helden,<sup>61)</sup> endet die ganze Komödie dann auch, bevor diese nämlich aufhört, eine zu sein: „Worthies, away. The scene begins to cloud.“<sup>62)</sup> „Jetzt Helden fort! Die Scene wird bewölkt.“<sup>63)</sup>

Das vorläufige, vorläufig komische Finale, das diesem Umschwung unmittelbar vorausgeht, beruht auf einem Spiel im Spiel, das der Höfling Biron mit Unterstützung der Prinzessin veranstaltet und gegen den Willen seines Königs durchsetzt. Mit dieser *mise en abîme* unterbietet er die kläglichen Figuren, die er und seinesgleichen soeben gemacht haben: „To have one show worse than the king's and his company.“<sup>64)</sup>

Das Ablenkungsmanöver dieser „policy“<sup>65)</sup> besteht darin, dass Witzfiguren, von denen der Prahlhans Adriano noch die vornehmste ist, die Neun Tapferen darstel-

<sup>57)</sup> Vgl. WILLIAM SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost*, hrsg. von HENRY. R. WOODHUYSEN (= *The Arden Shakespeare, Third Series*), Walton-on-Thames 1998, S. 35f. [Kommentar].

<sup>58)</sup> Vgl. SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost* (zit. Anm. 19), S. 547f.; SHAKESPEARE, *Liebes Leid und Lust* (zit. Anm. 23), S. 292f.

<sup>59)</sup> Vgl. SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost* (zit. Anm. 19), S. 543f., 546f.; SHAKESPEARE, *Liebes Leid und Lust* (zit. Anm. 23), S. 286f., 290.

<sup>60)</sup> Vgl. z. B. LEOPOLD VON SACHER-MASOCH, *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von GILLES DELEUZE, Frankfurt/M. und Leipzig 1997, S. 88.

<sup>61)</sup> Vgl. JOHAN HUIZINGA, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, hrsg. von KURT KÖSTER, 10. Aufl., Stuttgart 1969, S. 90–92; – J[UTTA] GÖLLER und K[ARL] H[EINZ] GÖLLER, *Neun Gute Helden*. Englische Literatur, in: ANGERMANN, AUTY und BAUTIER, *Lexikon des Mittelalters* (zit. Anm. 54), Bd. 6, Sp. 1105f.

<sup>62)</sup> SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost* (zit. Anm. 19), S. 621.

<sup>63)</sup> SHAKESPEARE, *Liebes Leid und Lust* (zit. Anm. 23), S. 374.

<sup>64)</sup> SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost* (zit. Anm. 19), S. 614. – Vgl. BRONFEN, *Nachwort* (zit. Anm. 49), S. 174f.

<sup>65)</sup> SHAKESPEARE, *Love's Labour's Lost* (zit. Anm. 19), S. 614.

len sollen. Sie versuchen es in zwei Schichten und unter etlichen Verwechslungen; was alles zusammen die Autorität auch der dargestellten Männlichkeitsidole zu ramponieren geeignet ist. Pompeius-Pompion der Große („the great“<sup>66</sup>) wird in der hier besonders drastischen Übersetzung zum nur noch „Dicken“<sup>67</sup>) („the Big“<sup>68</sup>). Alexander-Alisander, dem Plutarch noch einen ausnehmend angenehmen Duft nachsagte,<sup>69</sup>) stinkt.<sup>70</sup>) Sein Wappentier kommt auf einen „close-stool“ zu sitzen,<sup>71</sup>) wie auch „Jud-as“ Makkabäus,<sup>72</sup>) Ajax, „a jakes“,<sup>73</sup>) oder der Heilige Georg mehr oder minder buchstäblich durch den Dreck gezogen werden.

Wo die Schmierenskomödianten darüber hinaus gelangen, in Form von Selbstbeschreibungen eben nur ihren Part vorzustellen, erschöpft sich dieser darin, sich einer Frau zu unterwerfen. Costard-Pompeius legt der Prinzessin seine Waffen „vor’s Bein“.<sup>74</sup>) Adriano-Hektor betet ihren Pantoffel an, liebt sie ‚fußweise‘ statt „by the yard“.<sup>75</sup>)

Solche Fiktionen zweiten Grades gibt es nicht von ungefähr auch unter den Münchener Salonszenen des ›Doktor Faustus‹. Um die Beispiele für *dieses* Spiel im Spiel, für diese theatralischen Spiele innerhalb der diegetischen Fiktion, auf den Opernkomponisten zu beschränken, in dessen hundertstem Geburtsjahr Leverkühn seine eigene Oper vermutlich vollendet (und vor dem er die übliche Einflussangst hegt oder mit der nächsten Komposition vielmehr überwindet, dem Puppenspiel ›Gesta Romanorum<sup>76</sup>): „Siegfrieds endlose und recht stumpfsinnige Schmiedelieder schmetter[ ]“ dort ein „dicker Mann mit Zwicker“, begleitet von einem so ziemlich vertrottelten „Herr[n] von Riedesel“, dessen „pianistische[ ] Künste dem Klavierauszug wenig gewachsen“ sind (10.1, 403f.). Dem stehen auf der anderen Seite desto eindrucklichere Frauenfiguren und -rollen gegenüber. Ein Beispiel dafür wäre etwa die heroische Sopranistin Tanja Orlanda alias, mit Klarnamen, Milka Ternina. Als Isolde bringt sie gestandene Männer zum Weinen und beinahe dazu, leibhaftig vor ihr auf die Knie zu sinken (10.1, 404). Dabei übrigens entspricht Tanja Orlandas Opernrolle, als Rolle einer Ehebrecherin, merkwürdig

<sup>66</sup>) Ebenda, S. 615.

<sup>67</sup>) SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust (zit. Anm. 23), S. 366.

<sup>68</sup>) SHAKESPEARE, Love’s Labour Lost (zit. Anm. 19), S. 615.

<sup>69</sup>) Vgl. PLUTARCHUS, Vergleichende Lebensbeschreibungen. Uebersetzt von JOH[ANN] FRIEDR[ICH]SAL[OMON] KALTWASSER, hrsg. von OTTO GÜTHLING, Leipzig o. J. [1890], Bd. 9: Alexander; Cajus Julius Cäsar, S. 6.

<sup>70</sup>) SHAKESPEARE, Love’s Labour Lost (zit. Anm. 19), S. 616.

<sup>71</sup>) Ebenda.

<sup>72</sup>) Ebenda, S. 618.

<sup>73</sup>) Ebenda, S. 616. Vgl. SHAKESPEARE, Love’s Labour’s Lost (zit. Anm. 50), S. 163 [Stellenkommentar].

<sup>74</sup>) SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust (zit. Anm. 23), S. 367.

<sup>75</sup>) SHAKESPEARE, Love’s Labour Lost (zit. Anm. 19), S. 619. Vgl. SHAKESPEARE, Love’s Labour’s Lost (zit. Anm. 50), S. 167 [Stellenkommentar].

<sup>76</sup>) Vgl. JULIAN REIDY, „Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden!“ Zum Problem der Einflussangst in ›Doktor Faustus‹, in: The German Quarterly 87.3 (2014), S. 333–350.

genau der Störung oder Gefahr, die Milka Ternina nach Thomas Manns mutmaßlichem Dafürhalten für die Ehe seiner Schwiegereltern bedeutete;<sup>77)</sup> wenigstens in der – offensichtlich irrümlichen<sup>78)</sup> – Vorstellung seiner Frau und somit eben wohl auch seiner selbst.

Auch im München des ›Doktor Faustus‹ spiegeln die illusionär gestürzten Geschlechterordnungen die Verhältnisse, in die die Binnenfiktionen der Schallplatteneinspielungen und kammermusikalischen Operndarbietungen jeweils eingelassen sind. Auch hier gibt es keine *happy endings*, machen die Männer erbärmliche Figuren, gelingt es kaum einem, eine Ehe einzugehen und Kinder, geschweige denn männliche Stammhalter zu zeugen. Wie sich insbesondere anlässlich des Kriegsausbruchs herausstellt, sind sie so gut wie alle gesundheitlich angeschlagen, tuberkulös (10.1, 247, 418, 441) oder asthmatisch (10.1, 289, 402, 441, 651, 715, 728), stark kurzsichtig (10.1, 200) oder an sonstwelchen Gebrechen laborierend (10.1, 441). Reziprok dazu, und zwar besonders wieder seit Ausbruch des Kriegs – kurz davor sind jene Wagner-Arien den Münchner Salonards erklungen –, wimmelt es in München nachgerade von potenten Frauen, ökonomisch selbständigen, sexuell initiativen, physisch gewalttätigen.

Wenn sich Leverkühn vor Ort demnach ausgerechnet ein Stück vornimmt, das mit dem Tod eines Patriarchen endet und das dessen Sterben zur unmittelbaren Voraussetzung hat, das obendrein noch die mythisch-ideologischen Grundlagen patriarchaler Herrschaftslegitimation erodiert und in dem allein auf Kosten der „Männerchen“<sup>79)</sup> gelacht wird, dann wird er dadurch zugleich zum Seismographen der Gesellschaft, in der seine Oper entsteht.<sup>80)</sup> Hierzu ist er berufen wie nur einer. Denn in ihm wird das eine, alte, christliche und als solches denn auch ganz offensichtlich ausgestellte<sup>81)</sup> Sohnesparadigma überformt durch das seinerzeit neuste, psychoanalytisch konzeptualisierte. Überlagert wird kurzum der leidende durch einen begehrenden Sohn.<sup>82)</sup>

Leverkühn ist ein ewiger Muttersohn. Niemals findet er aus seiner Mutterfixierung heraus oder sei es auch aus der Bindung, die ihm seine Mutter zuletzt förmlich aufzwingt und vor deren Endgültigkeit er sich mit einem vereitelten Selbstmord-

<sup>77)</sup> Vgl. INGE JENS und WALTER JENS, Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 30f.

<sup>78)</sup> Vgl. CRISTINA HERBST, Einleitung, in: HEDWIG PRINGSHEIM, Tagebücher, hrsg. von CRISTINA HERBST, Göttingen 2013, Bd. 1, S. 15–62, hier: S. 37; Bd. 2, S. 12–69, hier: S. 33f.; dazu z. B. die Tagebuchnotate vom 23. bis 25. November 1893 (Bd. 2, S. 218f.).

<sup>79)</sup> SHAKESPEARE, Liebes Leid und Lust (zit. Anm. 23), S. 370.

<sup>80)</sup> Vgl. BIRGIT DAHLKE, Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900 (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Große Reihe 44), Köln 2006, S. 10–14.

<sup>81)</sup> Vgl. YAHYA ELSAGHE, Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des ‚Anderen‘ (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Große Reihe 27), Köln u. a. 2004, S. 58f.

<sup>82)</sup> Vgl. ALBRECHT KOSCHORKE, Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch, Frankfurt/M. 2000, S. 210–215.

versuch vergeblich retten will; von der früheren Version der ›Nachschrift‹ ganz zu schweigen. Nach dieser Version nämlich hätte die „Schmerzensmutter“, „resolut“, den „ihr wieder zugefallenen Sohn“ und „Junge[n]“ noch ungleich tiefer, ja sogar im räumlich-konkreten Sinn des Verbs erniedrigen sollen:

So nahm Elsbeth Leverkühn ihren geistig abgeschiedenen Sohn wohl mit sich nach Dorf Oberweiler oder selbst nach Kaisersaschern in die Stadt, wenn sie etwa dort zu einem Kaffeekränzchen eingeladen war, und wußte sich seiner dann auf sehr probate Art zu entledigen. Irgendwo nämlich, bei der Postmeisterin im Dorf oder bei den Freundinnen in der Stadt, gab es gewiß ein Klavier. Darauf ging sie zu, öffnete es und schlug einen Dreiklang an, worauf er sich schrittweise näherte und, vorläufig noch im Stehen, ihrem Beispiel folgte. Dann drückte sie ihn, mehr oder weniger energisch, an den Schultern auf den Sessel nieder, sprach: „Da bleibst du, mein Junge!“ und wußte, daß er eine Stunde und länger mit dem Aufsuchen und Verbinden von Akkorden beschäftigt sein würde, indeß sie sich dem Genuß von Geplauder und Kaffeetrinken überlassen mochte.

Man weiß nicht, was für ein Gesicht man dazu machen soll: Die mater dolorosa, die den großen, ihr wieder zugefallenen Sohn resolut aufs Klavier-Bänkchen drückt, damit sie in Ruhe nebenan ihr Kränzchen halten könne! (10.2, 1035f.)

Wenn hier auch deutlich wurde und mit dem misslungenen Suizidversuch immerhin angedeutet bleibt, dass dem „erotische[n] Mutterkomplex“<sup>83)</sup> auf der Seite der Mutter so etwas wie ein Iokaste-Komplex entspricht oder entgegenkommt, so vermag das an der Diagnose dieses schweren Ödipus-Komplexes nichts zu ändern. Leverkühns unlösbarer Komplex zeigt sich auch oder gerade an seinem einzigen und so verdächtig ungeschickten Anlauf, der Sohnesrolle auf dem gesellschaftlich dafür vorgesehenen Weg zu entkommen. Er verrät sich anders gesagt in jener triangulierten „Werbe-Geschichte“<sup>84)</sup> *à la* Shakespeare *et à la* Nietzsche, dem Scheitern seiner „verräterischen Werbung“ (19.1, 432), bei der der gesandte *go-between* gleich für sich selber freit. Schon der Name und die Person der beiderseits Umworbenen sprächen hier Bände. *Marie* Godeau (wie *Mary* Fitton oder *Mary* Shakespeare-Arden, die Mutter des Autors) trägt den mütterlichen Namen schlechthin. Auch gleicht sie Leverkühns leiblicher Mutter buchstäblich aufs Haar und bis in das „Material“ (10.1, 609) ihrer Stimme (wobei die beziehungsreiche Etymologie dieses Worts, „*Material*“, Thomas Manns Aufmerksamkeit nach Ausweis seiner Lesespuren tatsächlich einmal auf sich gezogen haben muss<sup>85)</sup>).

Aufs Haar gleichen Elsbeth Leverkühn zusehends auch seine Kostherrinnen, Mutterfiguren, die wie diese ihrerseits Witwen entweder werden oder immer schon sind: „Mutter Manardi“ (10.1, 569) und die ebenfalls rundheraus „Mutter“

<sup>83)</sup> MANN, Gesammelte Werke (zit. Anm. 24), Bd. 9, S. 370.

<sup>84)</sup> Brief vom 14. Juli 1948 an Friedrich Sell (zit. Anm. 14), S. 177.

<sup>85)</sup> Vgl. ELSAGHE, Thomas Mann und die kleinen Unterschiede (zit. Anm. 81), S. 280, Anm. 30.

genannte *Else* Schweigestill (10.1, 337, 369, 502, 690). Unter der Obhut erst dieser beiden Mütter wird Leverkühn mit seiner Oper fertig. Konzipiert und begonnen hat er sie freilich schon als Untermieter früherer Witwen und Schlummertöchter: konzipiert bei einer matronenhaft „dicken [...] Vermieterin“ in Leipzig (10.1, 205); und begonnen eben im Münchner Frauenhaushalt der Senatorswitwe Rodde, für die, wie dieser privatim auch ganz offen zugab, Thomas Manns eigene Mutter Modell stand.<sup>86)</sup>

Die Shakespeare-Oper zieht ihren Komponisten so im Lauf ihrer Entstehungsgeschichte förmlich ins Reich der Mütter hinunter. Denn die Etappen dieser Geschichte spielen sich ausnahmslos alle in Erdgeschoss ab, nachdem das Stockwerk, das der von nun an notorische *Untermieter* in Halle bewohnte, noch unbestimmt geblieben und die väterlich besetzten Orte seiner frühen Jahre hoch gelegen waren: Zur Welt kam er bei einem Dorf *Oberweiler* in Thüringen (dorthin kurzerhand hatte Mann den sprechenden, im infamen ›Hexenhammer‹ vorgemerkten Ortsnamen aus „der Diözese Basel“ verlegt<sup>87)</sup>; und zwar im Oberstock eines Hofes, wo eine Linde, jeweils von den Vätern gegen den Utilitarismus der Söhne in Schutz genommen, für ein noch intaktes Patriarchat stand. Als Gymnasiast bewohnte er eine Mansarde im patrilinär vererbten Haus seines Onkels väterlicherseits, wo *expresso hoc verbo* „patriarchalische[“ (10.1, 62) Zustände herrschten und der Ort, Kaisersaschern, eine patriarchale Instanz schon im Namen trug.

Die abschüssige Bahn seines Lebenslaufs führt den Komponisten zunächst nicht nur immer weiter in die Fremde – wirklich gedeihen wird die Oper erst in Italien, in maximaler Entfernung von jener Linde, dem schon im ›Zauberberg‹ deutschesten aller Bäume<sup>88)</sup> –; sondern in eins damit bringt ihn diese Entfremdung von seinen ländlich-paternalen Wurzeln vorerst auch in immer größere Städte, wo Männer „besten deutschen Schlages“, wie sein Vater einer war, „kaum noch“ zu finden sein sollen (10.1, 23). Nachdem Halle, eine nur eben „große Stadt“ und ausdrücklich „keine Großstadt“, noch zum Verwechseln an die Kleinstadt Kaisersaschern erinnert hatte (10.1, 137), fasst Leverkühn den Entschluss zur Oper in Leipzig, der ersten Großstadt seines Lebens. Diese, die am schnellsten gewachsene des Deutschen Reichs,<sup>89)</sup> setzt er bei der erstbesten Gelegenheit prompt mit

<sup>86)</sup> Vgl. die Briefe vom 4. September 1947 an Hans Reisiger, vom 12. Dezember 1947 an Emil Preetorius und vom 20. Februar 1948 (pro domo bemerkenswerterweise sehr viel verhaltenener) an Viktor Mann, in: WYSLING, Thomas Mann (zit. Anm. 14), S. 98f., 115–117, 142; – MANN, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (zit. Anm. 1), Bd. 10.2, S. 495f.

<sup>87)</sup> JAKOB SPRENGER und HEINRICH INSTITORIS, *Der Hexenhammer* (*Malleus maleficarum*), hrsg. von J[OHANN] W[ILHELM] R[ICHARD] SCHMIDT, Berlin 1906, Bd. 2, S. 39.

<sup>88)</sup> Vgl. YAHYA ELSAGHE, *Krankheit und Matriarchat*. Thomas Manns ›Betrogene‹ im Kontext (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 53), Berlin und New York 2010, S. 136–138.

<sup>89)</sup> Vgl. JÜRGEN REULECKE, *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland* (= Neue Historische Bibliothek), Frankfurt/M. 1985, S. 203.

einer berüchtigten Metropole des Orients gleich, Ninive (10.1, 204f.), um dann auch noch ihre anachronistisch überhöhte Einwohnerzahl<sup>90)</sup> mit dem verrufenen Dialekt kurzzuschließen. Denn indem er das Leipziger Sächsisch als massenhafte Entartung bezeichnet, als „teuflich[e]“ Degeneration des Thüringischen „zu einer Siebenhunderttausend-Mann-Frechheit“ (10.1, 205), insinuiert er eine direkte Korrelation zwischen der schieren Dimensionierung der großstädtischen Sprechergemeinschaft und dem Grad der Verderbtheit, in dem sein *sermo patrius* hier verkommt.

In der etwa gleichgroßen Hauptstadt Bayerns sodann,<sup>91)</sup> der südlichsten des Deutschen Reichs, die Thomas Mann einmal zum Gegenstand eines so projizierten „Großstadt-Roman[s]“ zu machen gedachte – und das „Material[]“ dazu sollte er im ›Doktor Faustus‹ weidlich ausschachten –,<sup>92)</sup> in München also und so fern von seiner Heimat, wie innerhalb der Reichsgrenzen nur möglich, schreibt Leverkühn schon einmal die „Klavierskizze der exponierenden Szenen“ (10.1, 307). Hierbei hat er den Stich eines Opernkomponisten mit halb italienischem Namen im Rücken, Giacomo Meyerbeers, an dem Thomas Mann sein „schlechtes jüdisches“ (15.1, 432) und schon Nietzsche, Manns mutmaßlicher Souffleur, sein „ungermanische[s]“ Wesen auszusetzen hatte.<sup>93)</sup> Oder aber er sitzt, wenn er an der Klavierskizze arbeitet, vor einem „Ölgemälde [...], welches das Goldene Horn [...] darstellt[]“ (10.1, 285), das heißt wieder eine orientalische Großstadt, die auch damals mehr Einwohner und Einwohnerinnen zählte als Leipzig und München zusammengenommen.<sup>94)</sup>

Nur noch in der ländlichen Umgebung zwar der Großstadt München vollendet Leverkühn zwei, drei Jahre später seine Oper, allerdings in der Nähe nicht mehr einer Linde, sondern einer Ulme, obgleich am Ort, nach dem der Hof Schweigestill modelliert ist, *realiter* sehr wohl eine Linde gestanden hätte beziehungsweise immer noch steht.<sup>95)</sup> Aber da ihm seine Münchner Vermieterin samt ihrem kompletten Hausrat dorthin nachgezogen sein soll, gelingt doch auch diese Vollendung wieder und hier sogar ganz buchstäblich in unmittelbarer Nähe des „Goldenen Horn[s]“ (10.1, 474). Denn so wird bei dieser zweiten Gelegenheit die nur noch metonymische Nennung des Gemäldes auf das darin Dargestellte verkürzt.

Dennoch ist die Vollendung damit *de facto* doch wieder aufs Land situiert, nachdem die Arbeit zur Hauptsache ja auch in Italien abseits der Großstadt gedieh,

<sup>90)</sup> Vgl. YAHYA ELSAGHE, Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ‚Deutsche‘, München 2000, S. 76, Anm. 83.

<sup>91)</sup> Vgl. REULECKE, Geschichte der Urbanisierung in Deutschland (zit. Anm. 89), S. 203.

<sup>92)</sup> Brief vom 17. Januar 1906 an Heinrich Mann, in: MANN, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (zit. Anm. 1), Bd. 21, S. 339–344, hier: S. 342.

<sup>93)</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten (1871/72), in: DERS., Sämtliche Werke (zit. Anm. 3), Bd. 1, S. 641–752, hier: S. 690.

<sup>94)</sup> Vgl. DEMETRIUS COUFOPOULOS, A Guide to Constantinople, 4. Aufl., London 1910, S. 4.

<sup>95)</sup> Freundliche Auskunft von Helga Zwetz-Zühlke, München, vom 31. Juli 2013.

in Palestrina. Der ganze „Winter in Rom“ dagegen, der Leverkühns Aufenthalt „in dem sabinischen Bergnest“ unterbricht, wird nur nebenher und sehr flüchtig gestreift (10.1, 307). Dabei war ‚die ewige Stadt‘, hier allerdings merkwürdig verständlicht (10.1, 319: „von Zeit zu Zeit eine Kuh oder ein frei weidendes Pferd“), seinerzeit nur unwesentlich kleiner als die Großstadt München, in der Leverkühn die Komposition begonnen und in deren weiterem Einzugsgebiet er sie nach seiner Rückkehr nach Deutschland beendet haben soll.

### III.

Der Ausreißer nach Preneste-Palestrina, wo die Opernkomposition „zu ebener Erde“ so erstaunlich mühelos vonstatten geht, unter jener Mutter Manardi, einer „Matrone römischen Typs“, wirft eine Frage auf, deren Antwort vor Ort wiederum quasi ebenerdig bereitliegt (10.1, 308f.). Zu den archäologischen „Trümmern“ (10.1, 308) nämlich, die Zeitblom im Vorbeigehen knapp notiert, müssen die prähistorischen Reste eines Kultorts gehört haben, an dem in vorrömischen Zeiten einer weiblichen Gottheit gehuldigt worden war. Nach heutigem Wissensstand war es ein Heiligtum der *Fortuna Primigenia*. Als jedoch die Gebrüder Mann in Palestrina einige Monate verlebten, 1897,<sup>96</sup>) hielt man es – auch nach Ausweis seiner literarischen Verarbeitung in ›Mario und der Zauberer<sup>97</sup>) oder in Heinrich Manns ›Kleiner Stadt – für einen „Venustempel“.<sup>98</sup>) Venus-Aphrodite aber, ihr Kult und dessen Urzeitigkeit weisen jetzt auf eine Rahmentheorie, innerhalb derer sich die Details der Oper und ihrer Geschichte passgenau zu einem Ganzen zusammenfügen lassen: die Dominanz der Frauen, die Erdnähe der Kompositionsorte, deren orientalisierende Verfremdung und ihre teilweise damit einhergehende Metropolitanität.

Abgesteckt hatte den hierzu so präzis passenden Theorierahmen ein Basler Patrizier, Johann Jakob Bachofen, dessen Thesen in die Vorgeschichte des Feminismus gehören und so im Nachhinein auch den Versuch rechtfertigen dürften, Leverkühns Oper ein *avant la lettre* gendersensibles Interesse an ›Love's Labour's Lost‹ zugrunde zu legen.<sup>99</sup>) In diesem Rahmen nun steht Aphrodite für den Anfang, aber auch das Ende einer Entwicklung, deren Spuren Bachofen beispielsweise an der Institution der römischen Matrone erkennen zu können glaubte. Der Verlauf

<sup>96</sup>) Vgl. GERT HEINE und PAUL SCHOMMER, Thomas Mann Chronik, Frankfurt/M. 2004, S. 16f.

<sup>97</sup>) Vgl. YAHYA ELSAGHE, Die „Principe[ssa] X.“ und „diese Frauen –!“ Zur Bachofen-Rezeption in ›Mario und der Zauberer‹, in: Thomas Mann Jahrbuch 22 (2009), S. 175–193, hier: S. 182–184, 192.

<sup>98</sup>) HEINRICH MANN, Die kleine Stadt (= Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, hrsg. von ALFRED KANTOROWICZ; Bd. 3), Berlin 1951, S. 51.

<sup>99</sup>) Vgl. WALTER ERHART, Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001, S. 67–92.

der Zivilisation habe von einer ‚chthonischen‘ Stufe ganz unregulierter Promiskuität, dem sogenannten Hetärismus, vorerst zum Mutterrecht geführt, mit dem Bachofens Name seither ja fest verbunden blieb, und über Mutterrecht und Amazonentum schließlich zum Patriarchat. Dieses sei eine Kulturleistung allein des Abendlands, wie sie der Verfasser längst nicht nur des ›Mutterrechts‹ etwa im Kaisertum vollbracht sah. Umgekehrt machte er an Demokratie und Republikanismus die Wiederkehr einer hetäristischen Gleichheit aller aus, eine Reorientalisierung gewissermaßen des Okzidents, die zwar nicht er selber, dafür aber seine deutschen Adepten obendrein als typisch großstädtisches Phänomen verstanden. So konnte im Gefolge Bachofens und vor allem der Bachofen-*Rezeption* die Angst vor der „Frauenemanzipation“ (10.1, 171) mit Nationalismus, Antirepublikanismus und Antiurbanismus zu einer ‚konservativ-revolutionären‘ Symbiose zusammenfinden.

Einer jener Adepten war Alfred Baeumler. Durch Baeumlers Vermittlung hatte Thomas Mann die Lehre Bachofens überhaupt erst kennengelernt, bevor er diesen dann in den Originalen zu lesen begann;<sup>100)</sup> zu einer Zeit *nota bene*, da im Deutschen Reich das Frauenwahlrecht tatsächlich in eins mit republikanischen Verhältnissen aufgekommen war. So hatte er sich in Baeumlers großer Einleitung zu oder Abhandlung über Bachofen Teile eines Passus angestrichen, in dem denn in direktem Zusammenhang mit dieser „Zeit“<sup>101)</sup> und den Erscheinungsformen ihrer internationalen Vergrößerung der Name der Aphrodite oder prompt auch der Omphale fällt:

Dabei gehen wir von der Tatsache aus, daß die Gegenwart in der Tat alle Züge einer „mutterrechtlichen“ Epoche an sich trägt. [...] Ein Blick in die Straßen Berlins, Paris [sic!] oder 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. [...] In einer Zeit der Ausschweifung, der sinnlichen Verfeinerung und der Verzweiflung herrscht notwendig das Weib als das eigentliche Geschlechtswesen: [...] weil das Symbol der buhlerischen Omphale die Stunde beherrscht.<sup>102)</sup>

Solchen Deutungen der „Gegenwart“ entsprechend, fallen auch im ›Doktor Faustus‹ die hetäristischen, gynaiokratischen oder amazonischen Ausartungen der Geschlechterbeziehungen in „die Stunde“ der Republik, zu der auch das Schallplattenduett von Dalila und Samson ertönt. In diesem ‚epochalen‘ Sinn republikanisch sind beispielshalber jenes Beziehungsdreieck, das der tragischen Lebensgeschichte des Mannes Shakespeare nachgezogen ist, und die darein ver-

<sup>100)</sup> Vgl. ELSAGHE, Krankheit und Matriarchat (zit. Anm. 88), S. 263–270.

<sup>101)</sup> ALFRED BAEUMLER, Einleitung. Bachofen der Mythologie der Romantik, in: JOHANN JAKOB BACHOFEN, Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von Johann Jakob Bachofen. Mit einer Einleitung von ALFRED BAEUMLER, hrsg. von MANFRED SCHRÖTER, München 1926, S. XXV–CCXCIV, hier: S. CCXCIII.

<sup>102)</sup> Ebenda, S. CCXCI–CCXCIII.

hängte Dreiecksgeschichte um Ines Institoris: deren fortgesetzter Ehebruch; die Töchter, die sie „abgewandten Gesichtes“ (10.1, 480) von ihrem Ehe-„Männchen“ (10.1, 420) empfängt und die die väterliche Linie seiner Erbfolge zum Erlöschen bringen; die *expressis verbis* männliche Rolle (10.1, 481, 508f.), die sie ihrem Geliebten gegenüber usurpiert; der Totschlag endlich, den sie mit einer besonders grobschlächtigen Waffe an diesem begeht (10.1, 650f.), sobald er sich ihrem Anspruch auf Alleinbesitz seines Körpers zu entziehen wagt (10.1, 509) – wobei Thomas Mann hier, sehr bemerkenswerterweise, die Quisquilien eines historischen Skandals, des sogenannten Trambahnmords von Dresden, aus dem tiefsten Wilhelminismus eigens um ein ganzes Vierteljahrhundert in die Republik hochdatieren musste.<sup>103)</sup>

Geschlossen wird Ines' gynaiokratische Ehe mit ihrem „Schwachmatikus“ (10.1, 425) von Gatten allerdings noch im ersten Kriegsjahr, nachdem der „Mann [...] in Männchengestalt“ (10.1, 480) die Verlobung bereits um den letzten Vorkriegsfasching angebahnt hat, etwa zeitgleich mit jenen halbtheatralischen Wagner-Darbietungen. Um die zunächst, zugestandenermaßen, etwas verstörende Vorzeitigkeit des einen wie des anderen einer von Bachofen geleiteten Relektüre des Romans zu integrieren, sollte man sich zweierlei vergegenwärtigen: was einerseits der Krieg für Thomas Mann bedeutete und wie seinesgleichen andererseits die Vorkriegszeit erlebte.

Der Krieg, man braucht nur den ersten Satz des ›Tods in Venedig‹ anzusehen, hatte in der Wahrnehmung der Zeitgenossen seine Schatten um Jahre vorausgeworfen, in die Zeit des deshalb mitunter so bezeichneten Vorkriegs.<sup>104)</sup> Und auf den *Ausbruch* des also langhin erwarteten Kriegs, weil sich in den Schützengräben über alle Standes- und Klassengrenzen hinweg ein schon egalitäres Gemeinschaftsgefühl eingestellt habe,<sup>105)</sup> sollte Thomas Mann in seiner Rede ›Von Deutscher Republik‹ (1922) den Beginn dieser Republik als „innere[r] Tatsache“ vordatieren:

[E]s ist [...] keineswegs und durchaus nicht wahr, daß die Republik als innere Tatsache (ich rede jetzt nicht von staatsrechtlichen Fixierungen) ein Geschöpf der Niederlage und der Schande ist. Sie ist eines der Erhebung und der Ehre. Sie ist, junge Leute, das Geschöpf eben der Stunde, die ihr nicht verleugnet und mit schlechtem Hohne geschändet wissen wollt, der Stunde begeistert todbereiten Aufbruchs – damals stellte sie in euerer Brust sich her.<sup>106)</sup>

<sup>103)</sup> Vgl. ANONYMUS, o. T., in: Dresdner Nachrichten, 22. März 1901 (Morgenausgabe), S. 1f.

<sup>104)</sup> Vgl. JOSEPH VOGL, Krieg und expressionistische Literatur, in: YORK-GOTHART MIX (Hrsg.), Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 7), München und Wien 2000, S. 555–565, hier: S. 556–558.

<sup>105)</sup> Vgl. HERBERT LEHNERT und EVA WESSELL, Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns „Wandlung“ und sein Essay ›Goethe und Tolstoi‹ (= Thomas-Mann-Studien 9), Frankfurt/M. 1991, S. 61f.

<sup>106)</sup> MANN, Gesammelte Werke (zit. Anm. 24), Bd. 11, S. 824.

Auf die so um mehr als vier Jahre verrutschte Skalierung der Zeitgeschichte lassen sich nun auch die Entstehungsdaten der Leverkühn'schen Oper abtragen, die ihrerseits *a limine*, eben von Shakespeare her, im Zeichen eines moribunden und endlich toten Monarchen steht. Die erste Entstehungsphase, „Jahre“ nachdem das „Opern-Sujet“ bereits „ins Auge gefaßt“ ist (10.1, 235), kommt ins „München der späten Regentschaft“ (10.1, 295) zu liegen, Herbst „1910“ bis „Juni“ 1911 (10.1, 270, 307). In diesen „neun Monate[n]“ (10.1, 296) indessen rückt die Arbeit nicht sehr weit vom Fleck. Um wirklich voranzukommen, muss Leverkühn seinem stubenhockerischen Naturell entgegen und noch dazu zu einer „touristisch ungewöhnliche[n] Jahreszeit“ (10.1, 307) aus dem deutschen Kaiserreich nach Italien aufbrechen. Dort, so heißt es explizit von jenem „Winter in Rom“, gehen er und sein Begleiter, „Anglist[] und Anglomane[]“ (10.1, 241), allem und allen Deutschen geflissentlich aus dem Weg. In Palestrina kommen sie einzig noch in Gestalt des Erzählers und seiner Gattin mit „Germans“ (10.1, 320) in Berührung. Und mit vielleicht schon etwas befremdlichem Freimut versäumt es dieser sonst so dezente Erzähler bei der Gelegenheit nicht, seinen für ihn „in puncto puncti“ beklemmenden Gedanken zu gestehen, dass vor Ort allein er und seine Frau die Ehe vollzogen (10.1, 320f.; 10.2, 989).

„Ganz fertig“ wird Leverkühn freilich auch „in Palestrina [...] nicht“ (10.1, 371). „Übrigens“ merkt sein Biograph eigens an, „daß es nicht zufällig mit der Beendigung seines italienischen Aufenthaltes und dem Abschluß des Werkes nicht hatte stimmen wollen. Selbst wenn er bewußterweise nach dieser Koinzidenz gestrebt hatte, war sie nach heimlicher Absicht nicht zustande gekommen.“ (10.1, 371; in der autorisierten<sup>107)</sup> Übersetzung Helen T. Lowe-Porters steht dafür mit einer Anleihe bei der psychoanalytischen Terminologie: „an *unconscious* intuition had prevented it.“<sup>108)</sup>

Die erst konsequente Abschottung des deutschen Kaiserreichs gegen die Oper und ihre wildgewordenen Geschlechterbeziehungen ist dadurch endlich doch preisgegeben. Vollendet wird die Komposition doch wieder in Deutschland, irgendwann in den Wochen oder Monaten nach „Ende“ „Oktober“ 1912 (10.1, 372). Ihre Vollendung, heißt das, muss entweder in die allerletzten Tagen „der späten Regentschaft“ fallen oder sehr wahrscheinlich schon unter die Regierung Ludwigs III., des ‚Milchbauern‘, wie die bayerischen Untertanen den weniger ambitionierten Nachfolger des famosen Prinzregenten Luitpold zu nennen pflegten.

Diese endliche Preisgabe der reichsdeutschen Absicherung gegen die Shakespeare'schen *gender troubles* und die unbewusst-heimliche Absicht der leichten

<sup>107)</sup> Vgl. TIMOTHY BUCK, Thomas Mann, in: *Encyclopedia of Literary Translation into English*, hrsg. von OLIVE CLASSE, Chicago und London 2000, Bd. 2, S. 901–910, hier: S. 909f.

<sup>108)</sup> THOMAS MANN, *Doctor Faustus. The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend*, translated from the German by H[ELEEN] T. LOWE-PORTER, New York 1948, S. 255; im Original keine Hervorhebung.

Inkonsequenz, die dafür in Kauf genommen ist, hängen vermutlich mit der Nähe zum Krieg und also zu den nach Manns eigenwilligem Verständnis schon republikanischen Zuständen zusammen. Darauf deutet bereits die Art, wie Leverkühns Heimkehr datiert wird: „Herbst 1912, zwanzig Monate vor Ausbruch des [...] Krieges“ (10.1, 366).

Befremdlich oder eben auch verräterisch ist die doppelte Datierung schon wegen ihrer inneren Widersprüchlichkeit. Zeitblom erweist sich hier als seltsam unzuverlässiger Erzähler oder doch als unzurechnungsfähiger Arithmetiker. Nicht umsonst steht in der die längste Zeit zitierfähigsten Edition der ›Gesammelten Werke‹ von 1960 und 1974, aber gegen das Manu-, das Typoskript und die Erstausgabe:<sup>109)</sup> „zweiundzwanzig Monate vor Ausbruch des vorigen Krieges“.<sup>110)</sup> (Dem entsprechend, weil seine Übersetzung allem Anschein nach auf dieser Edition der ›Gesammelten Werke‹ respektive des ›Doktor Faustus‹ basiert ist, gab John E. Woods die Stelle 1997 so wieder: „the autumn of 1912, twenty-two months prior to the outbreak of the previous war“.<sup>111)</sup> Dagegen war 1948 in jener älteren und wie gesagt von Thomas Mann autorisierten Übersetzung Lowe-Porters noch dem deutschen Originaltext gemäß gestanden: „the autumn of 1912, twenty months before the outbreak of the last war“.<sup>112)</sup>

Nach dem ursprünglichen und einzig authentischen Wortlaut aber der zweiten Datierung, „zwanzig Monate vor Ausbruch“, gerät diese zur ersten, „Herbst 1912“, in einen heillosen Widerspruch, den die Editoren der ›Gesammelten Werke‹ eben ganz offenkundig zu bereinigen die Absicht hatten. Denn wer vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwanzig Monate zurückrechnet, kommt durchaus nicht auf den Herbst 1912, sondern selbstverständlich in den allertiefsten Winter und auf den Jahreswechsel 1912/1913. Diese Inkompatibilität der beiden Datierungen oder die Unzuverlässigkeit der zweiten darf man getrost als Fehlleistung interpretieren. Dass die zweite Datierung zu knapp ausfällt, dass das Intervall zwischen Leverkühns Heimkehr und dem Ausbruch des Weltkriegs kürzer bemessen wird, als es nach Maßgabe des ersten Datums sein sollte, lässt sich bequem verstehen als Teil und Ausdruck eines Bemühens, das eine möglichst nahe an das andere heranzurücken und den Abstand zwischen Rückkehr und Kriegsausbruch zu überspielen oder zu minimieren.

Für solch eine fehlleistungspsychologische Interpretation spräche vielleicht auch nur schon die Form oder die Dimension der unzuverlässigen Datierung,

<sup>109)</sup> THOMAS MANN, *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde (= Stockholmer Gesamtausgabe), Stockholm 1947, S. 388.

<sup>110)</sup> THOMAS MANN, *Gesammelte Werke*, 1. Aufl., Frankfurt/M. 1960, Bd. 6, S. 334; MANN, *Gesammelte Werke* (zit. Anm. 24), Bd. 6, S. 334; im Original keine Hervorhebung.

<sup>111)</sup> THOMAS MANN, *Doctor Faustus*. The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend, translated from the German by JOHN E. WOODS, New York 1997, S. 267; im Original keine Hervorhebung.

<sup>112)</sup> MANN, *Doctor Faustus* (zit. Anm. 108), S. 252; im Original keine Hervorhebung.

„zwanzig Monate“, beziehungsweise auch des editorischen Emendationsversuchs von 1960 und 74, „zweiundzwanzig Monate“. Ob in seiner ursprünglichen, unzuverlässigen Gestalt oder ob sozusagen wieder zuverlässig geworden, setzt der Erzähler hier eine eigentümlich kleinteilige Maßeinheit an, um einen *terminus post quem* für die Vollendung der Oper festzulegen. So oder so wird dadurch das Intervall, das diese vom Krieg trennt, wiederum suggestiv verringert. Es wird von gut zwei Jahren auf einige „Monate“ reduziert. Und andererseits waren auch der Ort und die Zeit des Kompositionsbeginns eh und je schon auf den Krieg vorausbezogen. Auch dort wurde der Abstand zu diesem, fast ein halbes Jahrzehnt, durch eine Insinuation wieder des Wortlauts verkleinert: „das München der späten Regentschaft, nur vier Jahre noch vom Kriege entfernt“ (10.1, 295; im Original keine Hervorhebung).

Wenngleich die Kompositionsarbeit so immer schon an den Krieg herangerückt ist, schon auf deutschem Boden beginnt und hier sogar außerhalb der Großstadt vollendet wird, so haftet der Oper doch einstweilen auch hier noch ihr Fremdes, Undeutsches an. Oder wenigstens bleibt die ihr zugrundeliegende Verwirrung der Geschlechterdifferenz noch säuberlich von der deutschen Sprache dissoziiert. Diese Dissoziation ergibt sich aus einem „sonderbare[n] und gänzlich unpraktische[n] Vorhaben“ (10.1, 240), auf dem Leverkühn die längste Zeit gegen den entschiedenen Widerstand seines Librettisten beharrt und das im Übrigen mit jenem Phänomen kommuniziert, dass unter allen Shakespeare-Dramen nur gerade ›Love's Labour's Lost‹ bei seinem englischen Originaltitel genannt wird. Leverkühns „barocke Idee“ geht dahin, „die Komödie auf englisch zu komponieren, weil er das als das einzig Richtige, Würdige, Authentische“ empfinden soll (10.1, 240). Dafür nimmt er in Kauf, was ihm der Librettist mit seinem „Haupt-Einwand“ von allem Anfang an zu Bedenken gibt, dass „er sich“ nämlich „durch einen fremdsprachigen Text jede Aussicht auf Verwirklichung des Werkes durch die deutsche Opernbühne verbauen werde“ (10.1, 240).

Erst mit dem eigentlichen Krieg, dem Ausbruch sozusagen der ‚inneren‘ Republik und all dessen, was Bachofen an Sexualphantasien und Vorstellungen von ausgewilderter Weiblichkeit mit dem Republikanismus zusammenbrachte, scheint auch die deutsche Sprache und vollends auch Deutschland bis in seine ländlich-kleinstädtischen Enden hinein ganz reif geworden zu sein für die in ›Love's Labour's Lost‹ paradierten Geschlechterverhältnisse. Das verrät die Auführungsgeschichte „des Werkes“. Denn „nach Kriegsausbruch“ (10.1, 382), *nota bene*, erfährt dieses doch noch und sehr wohl „durch die deutsche Opernbühne“ eine „Verwirklichung“. Und zwar erfolgt seine Realisation „in einer“ nun doch noch „deutschen Bearbeitung“ (10.1, 382). Diese Seltsamkeit fällt umso schwerer ins Gewicht, als der Text selber einer naheliegenden Option zuvorkommt, sie mentalitätsgeschichtlich oder rezeptionspolitisch aufzulösen. Denn sie kann nichts oder nicht nur mit den sonst gut dokumentierbaren Tendenzen zu tun haben, Shakespeare während des Kriegs stärker denn je einzudeutschen und als dritten

Klassiker zu vereinnahmen;<sup>113</sup>) hatte doch der Librettist ja bereits in Leipzig einer fremdsprachigen Fassung ihre kategorische Unaufführbarkeit prognostiziert, also noch im tiefsten Frieden.

Die Uraufführung aber des jetzt, im Krieg oder gewissermaßen in der Frührepublik, in jedem Sinn deutschen „Werkes“ findet nicht irgendwo im Reich statt, schon gar nicht in einer Großstadt wie Leipzig oder München, noch auch nur in einer größeren Stadt wie Halle. Sondern Ort seiner Premiere und der beiden Wiederholungen hat ausgerechnet eine Klein- und Provinzstadt vom Typ Kaisersascherns zu sein: Lübeck, Thomas Manns seinerzeit längst als solche berühmte Vaterstadt.

---

<sup>113</sup>) Vgl. GÜNTHER ERKEN, Das Werk auf der Bühne, in: SCHABERT, Shakespeare-Handbuch (zit. Anm. 20), S. 777–840, hier: S. 826–828; – BALZ ENGLER, Shakespeare in the Trenches, in: Shakespeare and Politics (= Shakespeare Survey 44), Cambridge 1991, S. 105–112, hier: S. 107–110.

