Mit Shakespeare und Cervantes ins Exil: Thomas Mann liest *"Don Quijote"* und *"Love's Labour's Lost"*

Hans Georg REINHARD
Fern Universität Hagen, Deutschland

Abstract: Thomas Mann praised Miguel de Cervantes and William Shakespeare as great heroes of world literature und honoured them in his work. Instead of a planned political statement against the National Socialists, he combined a partly fictional diary of his first cruise to America with essayistic comments on Cervantes' *Don Quijote*. The retelling of the episode of the Morisco Ricote and the use of the term "eradication" (*Ausmerzung*) - not found in the highly praised translation by Tieck – allows us to think at the Holocaust of the Jews. Thus, *Voyage with Don Quijote* can be read as an early protest against the inhuman policies of the National Socialists in Germany.
In the novel *Doctor Faustus* we find Shakespeare's *Love's Labour's Lost* in the form of an opera composed by Adrian Leverkühn, Thomas Mann's creative, but demonically inspired hero. The novel does not only represent here the tragic fate of the German nation, but it also reads Shakespeare's work from a gender perspective, exploiting a "proto-history of feminist Shakespeare reception" (Elsaghe; Bronfen) and offering a clarification for Mann's statement that "the Shakespeare-play lies at the "core"." (Mann, 2002, 428)
Keywords: *Thomas Mann, Shakespeare, Love's Labour's Lost, Cervantes, Don Quijote, Jews, National Socialism, Faust.*

Einleitung

Thomas Mann kehrt nach der Machtergreifung des Nationalsozialismus von einer Auslandsreise nicht mehr nach Deutschland zurück. Seine im Februar 1933 gehaltene Rede über *Leiden und Größe Richard Wagners* haben zu offener Feindschaft gegenüber dem Dichter geführt und ihm seine Gefährdung in Deutschland klar vor Augen gestellt. Er hat offen Stellung gegen den Nationalsozialismus bezogen, sich gegen den Wagner-Protest gewandt und seinen Austritt aus der Berliner Akademie der Künste erklärt, ist allerdings zunächst noch so vorsichtig in seinen Äußerungen geblieben, dass die ersten beiden Bände seines *Joseph*-Romans und auch der Essay-Band *Leiden und Größe der Meister* in Deutschland erscheinen konnten. Die gesammelten Essays enthalten sowohl den kritisierten Wagner-Vortrag wie auch den zuerst im Feuilleton der *Neuen Züricher Zeitung* 1934 erschienenen Beitrag *Meerfahrt mit ‚Don Quijote'*: „Mann verkauft keine Zeile an den Nationalsozialismus." (Mehring, 2001, 195) Am 11.2.1934 hält er im Tagebuch fest:

> Diese Tagebuchaufzeichnungen, wieder aufgenommen in Arosa, in Tagen der Krankheit durch seelische Erregung und durch den Verlust der gewohnten Lebensbasis,

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

> waren mir ein Trost und eine Hülfe seither, und gewiß werde ich sie fortführen. Ich liebe es, den fliegenden Tag nach seinem sinnlichen und andeutungsweise auch nach seinem geistigen Leben und Inhalt fest zu halten, weniger zur Erinnerung und zum Wiederlesen als im Sinn der Rechenschaft, Rekapitulation, Bewußthaltung und bindenden Überwachung....

Schon am 5.4.1933 berichtet er im Tagebuch von einem „Gespräch über die Diktatur als Staatsform des 20. Jahrhunderts und die Belastung der Idee durch groben, weltbeleidigenden Unfug in Deutschland." Am 30.6.1933 kritisiert er den Nationalsozialismus ausführlicher:

> Das eigentliche Problem ist das der ‚Totalität', der Einheit von Staat und Kultur, wie sie jetzt durch ‚Gleichschaltung' erzwungen werden soll. Man trat für die Republik im Sinne einer Totalität ein, in der die Kultur dominierte, etwa wie das Civil über das Militär. Im Faschismus oder seiner deutsch-bolschewistischen Form ist es umgekehrt.

Am 8.7.1934 kommt er schließlich zu einer klaren Ablehnung des „Hitlerismus", der sein wahres Gesicht gezeigt hat: „als das Letzte an Niedrigkeit, entarteter Dummheit und blutiger Schmach".

Jetzt beabsichtigt er eine politische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, er plant „über Deutschland zu schreiben, meine Seele zu retten" (TB 31.7.1934). Für den geplanten Essayband, der in Deutschland erscheinen soll, ist das jedoch wenig opportun, als Ausweg erscheint jetzt das ‚Feuilleton', die Meerfahrt mit ‚Don Quijote', das er vom 31.8. bis zum 11.10.1934 verfasst, und mit dem er den bewunderten Klassiker Miguel de Cervantes ehrt: „Der Gedanke ist mir angenehm, mir Bedenkzeit für das Politikum zu schaffen, indem ich erst das Feuilleton schreibe und dadurch den Novellenband komplettiere." (TB 30.8.1934) Thomas Mann bewundert an diesem Meisterwerk die „Mehrschichtigkeit der Charaktere" (GW IX, 437), die verdeutlicht, „daß der Humor nicht nur ein Mittel ist, Unangenehmes oder Pessimistisches heiter zu präsentieren, sondern vor allem dazu dient, Realistisches zu unterschichten, um es derart zu überwinden." (Koopmann, 2001, 840). Thomas Mann setzt ein solches Scheitern, das seine Sympathie gewinnt, der finsteren Gewaltgläubigkeit der Nazischergen gegenüber:

> Die Geschichte ist die gemeine Wirklichkeit, für die man geboren, für die man tüchtig sein muß und in der Don Quijote's unangepaßter Edelmut scheitert. Das ist gewinnend und lächerlich. Aber was wäre nun erst ein gegenidealistischer, ein finsterer und pessimistisch-gewaltgläubiger Don Quijote, ein Don Quijote der Brutalität, der dennoch eben ein Don Quijote bliebe? So weit haben Humor und Melancholie des Cervantes es nicht gebracht. (GW IX, 438f.)

Wenn er später nach dem Tagebucheintrag vom 18. Mai 1943 als Emigrant in den USA mitten im Krieg*love's labour's lost*, eine Komödie Shakespeares liest, hat er zwar seine *Joseph*-Romane noch nicht abgeschlossen, den Plan eines *Faust*-Romans jedoch schon gefasst. Shakespeares Komödie wird das erste größere Werk werden, das der Komponist Adrian Leverkühn, der Held des *Doktor Faustus*, als Oper fertigstellen wird. Dem Eintrag der Lektüre im Tagebuch sind die Schilderungen der aktuellen Kriegsereignisse in Europa und Afrika vorausgegangen; ganz Europa befindet sich im Invasionsfieber, in Afrika werden 200.000 Gefangene gemacht. Abends folgt dann die Shakespeare-Lektüre. Wie ausgerechnet eine Komödie zum Musterbild des von Dämonie gekennzeichneten

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

Schreckensweges Deutschlands unter der Nazi-Diktatur werden kann, wird im Folgenden zu zeigen sein. Zunächst gilt es jedoch, die Schiffsreise als *rite de passage* zu kennzeichnen, als Fahrt ins Offene und Ungewisse, ins Ungeheure der Gefahren, die die Zukunft mit sich bringen wird.

Meerfahrt mit Don Quijote

Der fiktive Tagebuchschreiber, der seine Heimat verloren hat und sie in der Fiktion des großen Cervantes, in den „vier orangefarbenen Leinenbändchen des *Don Quijote*" wieder zu finden sucht, hat keine Eile über den Lesestoff hinaus sein Reisegepäck auszupacken: „Wir haben ja neun bis zehn Tage vor uns, ehe wir bei den Gegenfüßlern aussteigen" (GW IX, 427). Wie in Wagners *Parsifal* wird ihm der Raum zur Zeit, wenn sich der ungeheure Ozean vor dem Reisenden auftut, die Segnungen der Zivilisation ihn jedoch bis zuletzt vor dem Chaos des Untergangs bewahren, denn „der erstklassige Hotelbetrieb des Schiffes bleibt mitten im Weltuntergang aufrecht, diszipliniert bis ans Ende – es ist der zarte und hochachtungswerte Heroismus der menschlichen Zivilisation." (GW IX, 430) Immerhin reist er nicht im Schiff des *fliegenden*, sondern in einem „behäbige[n] Holländer" (GW IX, 427) und kann sich Zeit lassen, in Ruhe „zunächst einmal in der Bar einen Wermut [zu] trinken" (ebd.). Der Reisende entdeckt die Langsamkeit wieder, das nach Wagner eigentlich „deutsche" Tempo des Andante, aber „es liegt reichliche Willkür in solchen Teilbeantwortungen der ewig offenen Frage *Was ist deutsch?*" (ebd.). Inzwischen jagt Deutschland jedoch wie die anderen großen Nationen, die „im Grunde nichts anderes im Kopfe haben als Krieg" (GW IX, 471), nach Aufrüstung und immer neuen Rekorden. Thomas Mann spricht von der „schütternde[n] Rekordsucht jener Kolosse, die in sechs oder gar vier Tagen die ungeheuren Weiten durchrasen, die vor uns liegen." (GW IX, 427) Da fühlt er sich dann doch den Holländern näher, der kleinen Nation der Langsamkeit, „dispensiert von heldischer Geschichtlichkeit" (GW IX, 471).

Die erste Tageseintragung schließt mit der Einführung des *Don Quijote* als Reiselektüre: „Der ‚Don Quijote' ist ein Weltbuch – für eine Weltreise ist das gerade das Rechte." (GW IX, 432) Mit diesem „Meer von Erzählung zu Rande [zu] kommen" wird dem Reisenden „binnen zehn Tagen" kaum gelingen, zumindest wird er den Roman „zu Ende" führen können (ebd.): „Das historische Buch vom Anfang der Neuzeit wird neben die Reise des Exilierten gestellt, deren Bildsystem diese Neuzeit in Frage stellt, ihr Ende als möglich erscheinen läßt." (LEHNERT, 1991,159) Aus der bedrohlichen Realität flieht der reisende Erzähler in den „Deckstuhl, einer Transposition von Hans Castorps vorzüglichem Liegestuhl" (GW IX, 434), um weiter im *Don Quijote* zu lesen: „Welch ein eigentümliches Monument! – seiner Zeit unterworfen im Geschmack, mehr als seine gegen diesen Geschmack gerichtete Satire es wahrhaben möchte, auch in der oft genug nichts als unterwürfigen und loyalen Gesinnung, und doch im Dichterisch-Empfindungsmäßigen frei, kritisch und menschheitlich über die Zeit hinausragend." (ebd.)

Besonders entzückt ist der Erzähler, und dies entspricht durchaus der Position des Autors, von der Übersetzung Tiecks, die „[a]ufs schönste [...] dem großhumoristischen Stil des Werkes [dient], der mich wieder einmal verführen möchte, das Humoristische geradehin als das Wesenselement des Epischen anzusprechen, es als eins damit zu empfinden" (GW IX, 434f.). Schon im ersten Band des Don Quijote übersetzt Tieck das spanische Wort *hazaña* (Heldentat) mit dem Fichteschen Begriff *Thathandlung*. Mit dieser „Thathandlung" will sich Don Quijote „ewigen Namen und Ruhm auf dem ganzen Umkreise der entdeckten Erde [...] erwerben [...]: diese soll so beschaffen sein, daß ich

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

dadurch allem, was einen irrenden Ritter vollkommen und berühmt machen kann, die Krone aufsetzen will." (DQ I, 219) Fichte hat in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*von 1794 ein absolut erstes Prinzip bzw. einen Grundsatz festgelegt, der „diejenige *Thathandlung* ausdrücken [soll], die unter den empirischen Bestimmungen unseres Bewußtseins nicht vorkommt, noch vorkommen kann, sondern vielmehr allem Bewußtsein zum Grunde liegt, und allein es möglich macht." (Fichte, 1997, 65)

Friedrich Schlegel hat die *Wissenschaftslehre* nach der Französischen Revolution und vor Goethes *Wilhelm Meister* in den Rang eines Jahrhundert-Ereignisses erhoben; Cervantes' *Don Quijote* ist der „unmögliche Roman", der den Frühromantikern als Ideal wechselseitiger Spiegelungen vorschwebt: „Die Transzendentalpoesie Schlegels schreibt den Grundsatz von Fichtes Transzendentalphilosophie Ich = Ich zu einem unmöglichen Roman auseinander." (Hamacher, 1998, 219; Wilberg, 2016, 55) Nicht mit der Übernahme der *Thathandlung*, eines philosophischen Grundbegriffs des Deutschen Idealismus, die in den zeitgenössischen Rezensionen nicht erwähnt wird, die dem Reisenden der *Meerfahrt* jedoch durchaus aufgefallen ist (GW IX, 459), wohl aber mit seiner gesamten Übersetzung hat Tieck die Vorstellungen der Frühromantiker sehr gut getroffen, fehlte den bisherigen Übersetzungen doch das Poetische: „Don Quixote ist nicht nach den frühesten deutschen Uebersetzungen zu beurtheilen, wo die Poesie vernichtet, der organische Bau aufgehoben ist." (Schelling 1859, 679) Dem fiktiven Tagebuchschreiber der *Meerfahrt* wird besonders der Goethesche Ton gefallen haben, den Tieck angestrebt hat, wie er an August Wilhelm Schlegel am 23. Dezember 1797 schreibt: „Es ist schön, daß Sie die Prosa des Cervantes so fühlen wie ich, das hat mir auch Muth gemacht, denn es war immer mein Ideal, es Göthisch zu übersetzen, soviel ich kann." (Lüdeke, 1930, 37) Besonders die „Mehrschichtigkeit der Charaktere", im zweiten Teil des Romans noch deutlicher herausgearbeitet, hat dem reisenden Erzähler imponiert:

> Don Quijote ist zwar ein Narr – die Ritterpuschel macht ihn dazu; aber die anachronistische Marotte ist auch die Quelle einer solchen wirklichen Noblesse, Reinheit, Adelsanmut, eines so gewinnenden und Achtung gebietenden Anstandes aller seiner Manieren, der körperlichen und geistigen, daß das Gelächter über seine ‚traurige', seine groteske Figur immer mit staunendem Respekt gemischt ist und niemand ihm begegnet, der sich nicht kopfschüttelnd zu dem kläglich-großartigen, in einem Punkte verdrehten, sonst aber untadelhaften Edelmann hingezogen fühlte. Der Geist ist es, in Gestalt eines Spleens, der ihn trägt und adelt, der seine sittliche Würde unberührt aus jeder Erniedrigung hervorgehen läßt: und daß Sancho Pansa, der Wanst, mit seinen Sprichwörtern, seinem Mutterwitz und bäuerlichen Menschenverstand, der gar nicht für die Prügel eintragende ‚Idee' ist, sondern für den Schnappsack, dennoch Sinn hat für diesen Geist, daß er an seinem guten, absurden Herrn von Herzen hängt, [...] das ist wunderschön, es macht liebenswert auch ihn, erfüllt seine Figur mit Menschlichkeit und hebt sie aus der Sphäre bloßer Komik ins Innig-Humoristische. (GW IX, 437f.)

Für den reisenden Leser ist „[d]as Abenteuer mit dem Löwen [...] unstreitig der Höhepunkt von Don Quijote's ‚Tathandlungen' und im Ernst wohl der Höhepunkt des ganzen Romans – ein herrliches Kapitel, mit einem komischen Pathos, einer pathetischen Komik erzählt, die die echte Begeisterung des Dichters für das heroische Narrentum seines Helden verrät." (GW IX, 459) Unbeirrt von den Warnungen der vernünftigen Anderen besteht Don Quijote darauf, dass der Wärter die hungrigen Löwen aus dem Käfig lässt, um mit dem tapferen Ritter zu kämpfen. Er befürchtet, Rozinante könne „sich vor dem Anblicke der beiden Löwen entsetzen [...]. Er stieg deshalb vom Pferde, warf die Lanze

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

weg, nahm den Schild und zog sein Schwert, und so stellte er sich gelassen mit bewundernswürdiger Keckheit und tapferem Herzen vor den Karren, sich Gott von ganzer Seele und alsbald auch seiner Dame Dulcinea empfehlend." (DQ II, 107) Über seine Tollkühnheit ist der Erzähler um so erstaunter, als sich Don Quijote ihrer durchaus bewusst ist, denn er äußert später, nachdem der edle Löwe, „auf Possen und kühne Streiche nichts gebend" (GW IX, 460), ihm den Allerwertesten zugekehrt und auf den Kampf verzichtet hat, der Kampf mit dem Löwen sei „eine ungeheure Tollkühnheit" (DQ II, 110) gewesen. Der Reisende bewundert seine „moralische Intelligenz" und stellt zusammenfassend fest: „Alles, was Don Quijote sagt, ist gut und vernünftig, aber alles, was er auf Grund davon tut, unsinnig, tollkühn und albern; und fast hat man den Eindruck, als ob der Dichter das als eine natürliche und unvermeidliche Antinomie des höheren moralischen Lebens hinstellen wollte." (GW IX, 460) Erniedrigung und Erhöhung zugleich erkennt der Erzähler in der Darstellung des Helden durch Cervantes, Begriffe christlicher Empfindsamkeit, die erkennen lassen, was das Christentum für die Welt des Humanen bedeutet (ebd.). Es folgt eine Philippika gegen „irgendeine Gruppe" (die Nationalsozialisten), die diese christlich-jüdischen und/oder antiken „Grundvoraussetzungen unserer Sittlichkeit und Bildung" (ebd.) verleugnet. Selbst Nietzsches Invektiven gegen das Christentum werden als „unnatürliche Exzentrizität" (GW IX, 461) zurückgewiesen.

Die „fesselnde" Geschichte des Morisken Ricote, der gegen das Ausweisungsverbot verstößt und verkleidet in die spanische Heimat zurückkehrt, bietet nunmehr einen Anlass, mehr oder weniger direkt den Nationalsozialismus und seine Judenfeindlichkeit anzugreifen: „Statt das Motiv der Heimatliebe zu sentimentalisieren, läßt Cervantes das Opfer der Ausweisung diese selbst begründet und richtig erklären. Damit erkauft Cervantes sich die Freiheit, unter seiner autoritären Regierung dem Opfer ihrer Autorität Stimme zu verleihen." (Lehnert, 1991, 167) Wenn der Erzähler der *Meerfahrt* Cervantes Mitleid mit den „Ausgestoßenen" attestiert und davon spricht, dass Spanien „nach ihrer Ausmerzung nicht reiner, sondern nur ärmer sein wird" (GW IX, 467), dann wählt er Worte, die in der Tieckschen Übersetzung nicht auftauchen („Ausmerzung") und gemahnt unmissverständlich an die erzwungene Emigration deutscher Juden, deren Ausmerzung die Politik der Nationalsozialisten gilt. Ricote, der sich auf seiner Flucht von Italien zunächst nach Deutschland gewandt und dort seinen Frieden gefunden hat, spricht von Deutschland als einem „gute[n], duldsame[n] Land, seine Einwohner sähen nicht auf ‚Kleinigkeiten', jeder lebe da, wie es ihn gut dünke, und an den meisten Orten könne man mit aller Gewissensfreiheit leben." (ebd.) Die Heimat gelobt zu hören erfreut den Erzähler, wenn „die Worte schon alt [sind], die ihn [den Stolz] mir erweckten." (ebd.) Im Jahre 1934 galten diese Werte in Deutschland jedenfalls nicht mehr viel.

Bevor sich aus dem Morgennebel die „getürmte Gigantenstadt" New York allmählich herauslöst und die Meerfahrt beendet, schildert der Erzähler einen Traum, in dem ihm Don Quijote als er selbst begegnet, „unter [...] buschigen Brauen graue, fast blinde Augen. Er nannte sich nicht den Ritter von den Löwen, sondern Zarathustra." (GW IX, 477) Don Quijote vergleicht der Erzähler im Traum mit Zarathustra; er erinnert sich schließlich gerührt daran, wie dieser edle Spanier „immer von sanfter Gemütsart und von liebenswürdigem Umgange" war, „weshalb er nicht nur in seinem Hause, sondern auch von allen seinen Bekannten geliebt wurde" (GW IX, 477).

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

Love's labour's lost in Thomas Manns Doktor Faustus

Als 70jähriger amerikanischer Staatsbürger hat Thomas Mann in seiner Rede *Deutschland und die Deutschen* an die „geheime Verbindung des deutschen Gemütes mit dem Dämonischen" (GW XI, 1131) erinnert, denn „[w]o der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümlichkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel." (ebd.) An die deutsche Faust-Figur zu denken mit ihrer Verschreibung der Seele an den Teufel, um weltliche Macht zu gewinnen, das erscheint ihm zu diesem Zeitpunkt naheliegend, „heute, wo Deutschland buchstäblich der Teufel holt" (ebd.). In seinem Faust-Roman will er die Titelfigur im Gegensatz zur überlieferten Sage und Goethes Dichtung mit der Musik in Verbindung bringen, ist doch Musik nach Kierkegaard „berechnetste Ordnung und chaosträchtige Wider-Vernunft zugleich, [...] die passionierteste der Künste, abstrakt und mythisch." (ebd.) Soll diese Figur die deutsche Seele repräsentieren, so müsste sie sich mit der Musik auseinandersetzen, „denn abstrakt und mystisch, das heißt musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt, – das Verhältnis eines dämonisch angehauchten Professors, ungeschickt und dabei von dem hochmütigen Bewußtsein bestimmt, der Welt an ‚Tiefe' überlegen zu sein." (GW XI, 1132) Den Hochmut des Intellekts kann man sowohl bei Adrian Leverkühn, dem Komponisten des *Doktor Faustus*, erkennen wie auch bei Thomas Mann selbst, identifiziert sich der Autor doch durchaus auch mit dem faschistischen Deutschland, unter dem er gelitten hat (Kurzke, 2001, 514): „Thomas Manns und Deutschlands Teufel sind eins. „*Bruder* Hitler" heißt, Thomas Mann sucht nach dem Faschismus in sich selbst." (ebd., 515) Allerdings hat er zu diesem Zeitpunkt den eigenen Ästhetizismus schon überwunden und sich als politisch verantwortungsvoll erwiesen; insofern ist „[d]er Teufelspakt [...] eine vom Dichter selbst längst überwundene Versuchung, der erlegen zu sein er den Deutschen zuschreibt." (ebd.) Thomas Manns *Doktor Faustus* ist jedoch nicht nur ein Faust-, sondern auch ein Nietzsche-Roman, in den zahlreiche Details aus Nietzsches Leben eingearbeitet sind. Im Gegensatz zu Lukács (1984) sieht er jedoch in Nietzsche „nicht den Verkünder, sondern den Seismographen des heraufziehenden Faschismus [...]. Nietzsche ist das Paradigma für den tragischen Zusammenhang von Ästhetizismus und Barbarei, für die implizit bösen Folgen einer hochmütig-einsamen, abstrakt-apolitischen Geistigkeit." (KURZKE, 2010, 283). Im Roman wird aus Nietzsches *Ecce homo* zitiert; wie Nietzsche die eigene Berauschtheit beim Schreiben des *Zarathustra* beschrieben hat, so schildert der Teufel eine wahre Inspiration, die versprochene Gegenleistung für die Seele Leverkühns:

> Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration, eine Inspiration, bei der es keine Wahl, kein Bessern und Basteln gibt, bei der alles als seliges Diktat empfunden wird, der Schritt stockt und stürzt, sublime Schauer den Heimgesuchten vom Scheitel bis zu den Fußspitzen überrieseln, ein Tränenstrom des Glücks ihm aus den Augen bricht, – die ist nicht mit Gott, der dem Verstande zuviel zu tun übrig läßt, die ist nur mit dem Teufel, dem wahren Herrn des Enthusiasmus möglich. (DF, 347)

Wird Leverkühn eine Inspiration zugesagt, die eine solche berauscht-faschistische Vitalität wie in Nietzsches *Zarathustra* hervorbringt, dann liegt die Vermutung nahe, dass auch die in *Doktor Faustus* geschilderten Kompositionen Leverkühns einem solchen Rausch unterliegen. Ob das wirklich der Fall ist oder ob Theodor W. Adorno, der Berater Manns in musikalischen Fragen, hier mäßigend hat eingreifen können, wird zu klären sein.

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

Die erste größere Komposition, die im Roman geschildert und von Leverkühn und Zeitblom diskutiert wird, ist die Vertonung von Shakespeares *Love' Labour's Lost* als Oper, unmittelbar vor seiner Begegnung mit dem Teufel, aber kurze Zeit nach der Infektion durch die Hetaere Esmeralda. Shakespeare scheint hier entscheidend zu sein für den tiefen Fall Leverkühns, aber auch für seine dämonische Verbindung zum Nazismus, von dem man Shakespeare dann kaum noch trennscharf scheiden kann (Fernie, 2015, 3): „Aber das Schockierendean der Verknüpfung von Mann und Shakespeare in Manns *Faustus* besteht auch darin, dass Leverkühn seine dämonische Inspiration nicht von einem offensichtlich dämonischen Stück Shakespeares wie *Macbeth* oder *King Lear* ableitet, sondern vielmehr von seiner frühen barocken Komödie *Love's Labour's Lost*." (ebd.) Brilliant und erstaunlich ist für Fernie die Lesart Thomas Manns, der sich ironisch von der Ironie Shakespeares distanziert und eine Atmosphäre existentieller Herausforderung und ethischer Krise beschreibt. (Fernie, 2015, 5)

Liest man zunächst Shakespeares Komödie als Spiel im Spiel (des Romans), so wird die thematische Nähe des Plots zum Roman deutlich, zumindest dann, wenn man einige Hauptlinien der Handlung vergleicht. In beiden Stücken geht es zunächst um den Verzicht auf Liebe mit der Aussicht auf den Preis der Inspiration (*Doktor Faustus*) bzw. der Erleuchtung im neoplatonischen Männer-Zirkel (*Love's Labour's Lost*). Dreiecksbeziehungen, Verwechslungen und unklar homo- oder heterophile Neigungen spielen in beiden Dichtungen eine Rolle, das Spiel mit künstlerischen Formen der Musik bzw. der Worte ist für beide von entscheidender Bedeutung. Am Ende der Komödie, die keine ist, stirbt bei Shakespeare der König und statt eines freiwilligen dreijährigen Verzichts auf den Kontakt mit Frauen durch die Männer wird ihnen selbst eine einjährige Kontaktsperre zu den erwählten Partnerinnen auferlegt. Im Roman *Doktor Faustus* berichtet der homodiegetische Erzähler, der für eine zumindest oberflächliche Einheit der polyphonen Komposition des Romans sorgt, vom Tod seines Helden Adrian Leverkühn. Elisabeth Bronfen erinnert daran, dass es in Shakespeares Stück die Frauen sind, die Zeit und Art der Rückkehr zur Normalität aus der realitätsfernen Flucht in Kunst(wort)spiele bestimmen (Bronfen, 2015, 247). Nicht nur die Töchter, sondern auch die Söhne unterliegen dem Gesetz der Väter: „Und auch sie müssen lernen, ihr Begehren nicht außerhalb der weltlichen Realität frei zu entfalten, sondern innerhalb der das Funktionieren der Gemeinschaft garantierenden symbolischen Gesetze." (Bronfen, 2000, 185f.) Dem Spötter Biron legt die wirkungsvoll agierende Rosaline auf, er solle „ein ganzes Jahr lang Tag für Tag / Mit sprachlos Leidenden und stöhnend Kranken / Verkehrn und sprechen; und Ihr Amt sol sein, / Mit allem Einsatz Ihres flinken Witzes / Den Schmerzgeschwächten Lächeln abzuringen." (LLL, V2, 225)

Thomas Mann hat sich, wie die neuere Forschung gezeigt hat (Stürmer,2014) sehr genau an der Shakespeare-Biographie von Frank Harris orientiert und viele Einzelheiten seiner Deutung für seine Leverkühn-Figur übernommen. Im Roman wird im Kontext von *Love's Labour's Lost* sehr ausführlich die Beziehung zur Haetere Esmeralda behandelt, ebenso wie nach Harris auch Shakespeare in diesem Stück erstmals seine geliebte „dunkle Dame" eingeführt hat (Stürmer, 2014, 172):

> Die ‚Verlorene Liebesmüh' wurde von Shakespeare zwecks einer Vorführung bei Hofe, während der Weihnachtsfeiertage im Jahre 1597, revidiert. Als sie im Jahre 1598 im Druck erschien, lautete ihr Titel: ‚Eine angenehme, launische Komödie, ‚Verlorene Liebesmüh' genannt, vorgeführt vor Dero Königl. Hoheit, Weihnachten vergangenen Jahres. Neu korrigiert und mit Ergänzungen versehen von W. Shakespeare.' In diesem

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

> revidierten Teil führte Shakespeare wieder seine dunkle Liebe ein, und auch diesmal seltsamerweise unter dem Namen von Rosaline. Er liebte anscheinend die bloße Musik dieses Namens. Biron ist eine Inkarnation Shakespeares selbst (Harris, 1928, 213).

Adrian Leverkühn legt seinem Freund, dem Altphilologen Serenus Zeitblom sein Opernkonzept dar und äußert, „daß die ganze Musikentwicklung zu dem Wort-Ton-Drama Wagners hinstrebe und ihr Ziel darin finde." (DF, 239) Der homodiegetische Erzähler, der das Libretto erarbeiten soll, kann dem Projekt zustimmen, denn „das, was er von weitem vorhatte, [war] so unwagnerisch wie möglich, der Natur-Dämonie und dem mythischen Pathos am allerfernsten [...]: eine Erneuerung der opera buffa im Geist künstlichster Persiflage und der Persiflage der Künstlichkeit" (ebd.). Gegen den Widerstand Zeitbloms soll die Oper in englischer Sprache zur Aufführung kommen, denn Leverkühn zeigt eine starke „Abneigung gegen das Deutschtum" (DF, 240) und den „altdeutschen Provinzialismus" (ebd.) seiner Heimatstadt. Voller Begeisterung zitiert er von ihm besonders geliebte Verse des Stücks:

> Die Verzweiflung des witzigen Biron über seine eidbrüchige Verliebtheit in die mit den Pechkugeln statt der Augen im Kopf; sein Ächzen- und Beten-müssen um Eine, die „bei Gott, das Ding will tun, wär' Argus auch ihr Wächter und Eunuch". Dann die Verurteilung eben dieses Biron dazu, ein Jahr seinen Zungenwitz am Lager stöhnender Kranker zu üben, und seinen Ausruf: „Es kann nicht sein! Scherz rührt die Seele nicht in Todespein." (DF, 239)

Nur einmal spielt der Komponist seinem Freunde auf dem Klavier einen Auszug aus der Opernkomposition vor. Zeitblom ist von der musikalischen Qualität der Rede Biron beeindruckt, „der in seiner immer im Komischen, Grotesken sich haltenden und dennoch echten und tiefen Verzweiflung des Ritters über seine Verfallenheit an die verdächtige black beauty, in seiner wütend ausgelassenen Selbstverhöhnung [...] von ganz besonderer Skurrilität [war]" (DF, 314). Leverkühn hat hier auch in technischer Hinsicht sein musikalisches Meisterwerk vorgelegt und seine Virtuosität kontrapunktischer Komposition bewiesen. (Hunold, 2015, 77) Ganz im Stil der Biographie von Frank Harris macht Serenus Zeitblom aber auch auf die „Kunstfehler" Shakespeares aufmerksam, der als alter Dichter dem jungen Biron seine Kränkung unterschiebt.

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 gegen 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 im Munde Rosalines und ihrer Freundinnen völlig aus der Rolle; er ist nicht Biron mehr, sondern Shakespeare in seinem unseligen Verhältnis zur dunklen Dame (DF, 315 f.).

Hetaera Esmeralda ist die einzige Figur im Roman, auf die die Charakteristik der „dunklen Dame" zutrifft, nur auf sie reagiert Leverkühn emotional sehr heftig, während seine Beziehung etwa zu Marie Godeau kühl bleibt und „seine Eheabsichten nicht wirklich überzeugend erscheinen" lässt (Stürmer, 2014, 184). Nach Frank Harris verdankt

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

Shakespeare der „Mary Fitton [der ‚dunklen Dame'] den größten Teil seines Ruhmes. [...] Wie muß sie sein Blut vergiftet haben [...]!" (Harris,1928, 222) Und auch Leverkühn verdankt „ebenfalls ‚den größten Teil seines Ruhmes' der Begegnung mit der Hetaera Esmeralda, denn selbst angenommen, es hätte der Syphilis-Infektion nicht bedurft, um geniale Meisterwerke zu komponieren, so wählt er doch ihre Namenschiffre, um erstmals die Zwölftontechnik in sein Werk einzuführen und im Verlauf zur Meisterschaft auszubauen. [...] Noch auffallender ist die Metapher des vergifteten Blutes, die Harris hier benutzt. Was bei diesem noch metaphorisch gemeint ist, wird bei Leverkühn zur Realität, die im Teufelsgespräch gipfelt." (Stürmer, 2014, 186) Shakespeare wird von Harris als melancholischer Künstler dargestellt, der auf das Urteil der Menge keinen Wert legt, und in ähnlicher Weise hat auch Thomas Mann seinen ‚Helden' Adrian Leverkühn gekennzeichnet: „Hetaera Esmeralda [...] besiegelt Adrians Pakt mit dem Teufel und durchzieht, obwohl niemals eigentlich als Figur eingeführt, sowohl die Werke Leverkühns als auch den Roman, gleich dem gedanklichen Strukturkonzept von Harris' Mary Fitton als Schlüsselfigur in Shakespeares Leben und Werk." (ebd., 228)

Um die bisherigen Ergebnisse zu Adrian Leverkühns Komposition einer Oper nach Shakespeares *Love's Labour's Lost* zusammenzufassen, ist es sinnvoll, nochmals auf die Fragen einzugehen, die in diesem Zusammenhang zum Vorliegen einer „Gynophobie" im Roman Thomas Manns bzw. in Shakespeares Komödie gestellt wurden (Elsaghe, 2015): „Das Shakespeare-Stück gehört zur „Sache" (Mann, 2002, 428), aber um welche „Sache" handelt es sich dabei und warum wird sie durch Anführungszeichen hervorgehoben? (Elsaghe, 2015, 466) In Harris' Shakespeare-Biographie hat Thomas Mann „ein bisexuelles Liebesdreieck von zwei Männern und einer Frau [gefunden], wie dasjenige, das sich in Leverkühns Werbung um Marie Godeau entfaltet." (ebd.) Entsprechende Markierungen durch Unterstreichung und Ausrufungszeichen am Rand finden sich in seinem Handexemplar der Biographie bei „den Passagen, in denen Harris die Wiederkehr dieses Motivs in den Sonetten und Komödien als Reflex eines biographischen Traumas" (ebd.; Mann, 2002, 432). Brandes, auf den sich Thomas Mann ebenso gestützt hat wie auf Harris, sieht Biron „deutlich als Sprachrohr Shakespeares" (Brandes, 1904, 2, 50). Rosaline ist „die dunkle Dame der zweiten Sonettenreihe" (DF, 315), deren „vornehme Überlegenheit [...] des jungen, emanzipierten Weibes" Brandes hervorhebt (Brandes, 1904, 2, 55) und Thomas Mann im Text markiert. Dass die Frauen in Shakespeares Stück von Anfang an den Männern überlegen sind, liegt vor allem auch an ihrer sozialen Position und an dem Land, das sie vertreten. Im Personenregister findet sich zwar an erster Stelle der König von Navarra, sein Reich ist jedoch dem des von der Prinzessin von Frankreich vertretenen deutlich unterlegen. Das gilt auch für das jeweilige Gefolge,sogar für den Vertreter Spaniens, eines großen Landes, dessen Macht jedoch im Schwinden ist, „nachdem die spanische Armada vernichtend durch die Flotte einer unverheirateten Königin geschlagen wurde, wobei Mary Fitton [die ‚dunkle Dame'] zum Gefolge dieser wahren Königin zählt." (Elsaghe, 2015, 468) So zählt auch der Spanier Don Adriano de Armado als Vertreter dieser Nation im Stück zu den Verlierern der Brautwerbung, „der sprechend den gleichen Vornamen wie Manns deutscher Komponist trägt und für den sein deutscher Namensvetter die Instrumentierung des Orchesters durch „ein zweites Paar Hörner" (DF, 317) erweitern wird." (Elsaghe, 2015, 468) Die Stadt München, in der Leverkühn seine Oper zu komponieren beginnt, ist kurz vor und erst recht nach dem Ausbruch des ersten Weltkrieges durch eine Labilisierung der gesellschaftlichen Ordnung gekennzeichnet, denn wie in Shakespeares Komödie kommt es auch in der Münchner Gesellschaft des Romans

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

kaum zu Ehen und zur Zeugung männlicher Erben, stattdessen zum Überwiegen kränklicher Herren und starker, ökonomisch unabhängiger Frauen (ebd., 470).

Wenn Leverkühn zu diesem Zeitpunkt und an diesem Ort eine Oper zu komponieren beginnt, die mit dem Tod eines Patriarchen und einer Auflösung der tradierten Ordnung endet und nur die Männer verlacht, wird er zu einem „Seismographen der Gesellschaft, die ihn zum Schreiben der Oper inspiriert hat." (ebd.) Für Elsaghe hat sich Leverkühn nie von seiner starken Mutterbindung lösen können, er wird während des gesamten Kompositionsprozesses der Oper von Mutterfiguren umsorgt und gerät durch die Identifikation mit dem Shakespeare-Stück und die Rückzugsorte, die er zur Komposition wählt, immer „tiefer in *das Reich der Mütter*" (ebd.). Die Oper ist, wenn man den Hintergrund von Shakespeares *Love's Labour's Lost* berücksichtigt, „im Zeichen einer moribunden Monarchie geboren" (Elsaghe, 2015, 473), im „München der späten Regentschaft" (DF: 295), dessen Niedergang der junge Komponist hinter sich lässt, um Deutschland zu verlassen, alles Deutsche zu vermeiden und in der kleinen Stadt Palestrina nur Serenus Zeitblom als dem einzigen Deutschen zu begegnen. Der Widerstand gegen alles Deutsche bleibt bis zur Vollendung des Werkes groß, die Uraufführung erfolgt jedoch in Deutschland, in einer „deutschen Bearbeitung" (DF, 382), explizit erst „nach Kriegsausbruch" (ebd.), und zwar in der kleinen Stadt Kaiersaschern, modelliert nach der Stadt Lübeck, „zu dieser Zeit schon berühmt dafür, Thomas Manns und seiner väterlichen Vorfahren Geburtsstadt zu sein, seine *Vaterstadt*." (Elsaghe, 2015, 474)

REFERENCES

Blödorn, Andreas, and Marx, Friedhelm (eds.), 2015.*Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung,* Stuttgart, Metzler.

Brandes, Georg, 1904.*William Shakespeare*, Teil 1-3, München, Albert Langen.

Bronfen, Elisabeth, 2000. „Nachwort",in*Verlorene Liebesmüh*by William Shakespeare, München, Goldmann, 121-187.

Bronfen, Elisabeth, 2015. „Afterword", in*Thomas Mann and Shakespeare.Something Rich and Strange* by Tobias Döring and Ewan Fernie (eds.),New York, Bloomsbury, 246-256.

Cerf, Steven, 2005.„Thomas Mann und die englische Literatur",in*Thomas-Mann-Handbuch*by Helmut Koopmann (ed.), 3. Aufl., Frankfurt a.M., Fischer, 230-242.

Cervantes Saavedra, Miguel de, 1984.*Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha,*übersetzt von Ludwig Tieck, Bd. I-II, Berlin, Rütten und Loenig. (Sigle: DQ)

Döring, Tobias, and Fernie, Ewan (eds.), 2015.*Thomas Mann and Shakespeare.Something Rich and Strange*, New York, Bloomsbury.

Dollimore, Jonathan, 2015."The Violence of Desire: Shakespeare, Nietzsche, Mann", in *Thomas Mann and Shakespeare. Something Rich and Strange* by Tobias Döring and Ewan Fernie (eds.), New York, Bloomsbury, 23-46.

Eckel, Winfried, 2015.*Utmusicapoesis.Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik. ein Beitrag zur Poetik der Figuration*,München, Fink.

Elsaghe, Yahya, 2015."Gynophobia and Anti-republicanism in Thomas Mann's *Doctor Faustus*", in *Neophilologus* vol. 99, 465-475.

Fernie, Ewan, 2015: "Introduction: Something Rich and Strange (with a Note on Mann's Shakespeare, by Tobias Döring)", in *Thomas Mann and Shakespeare. Something Rich and Strange* by Tobias Döring and Ewan Fernie (eds.), New York, Bloomsbury, 1-22.

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)

Fichte, Johann Gottlieb, 1997. „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Als Handschrift für seine Zuhörer", in *Schriften zur Wissenschaftslehre* by Wilhelm G. Jacobs (ed.), Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.

Gundolf, Friedrich, 1920.*Shakespeare und der Deutsche Geist*,Berlin, Georg Bondi.

Hage, Volker, 1997. „Mit *Don Quijote* nach Amerika. Über Thomas Manns „Seitensprung" 1934", in*Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 10, Frankfurt a.M., Klostermann, 53-65.

Hamacher, Werner, 1998. „Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz", in *Entferntes Verstehen, Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 195-234.

Harris, Frank, 1928.*Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte*,Berlin, S. Fischer.

Henrich, Dieter, 1967. *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, Frankfurt a.M., Klostermann.

Honold, Alexander, 2015."Masquerades of Love: *Love's Labour's Lost* and the Musical Development of Shakespeare's Comedy in Mann's *Doktor Faustus*", in*Thomas Mann and Shakespeare. Something Rich and Strange*, by Tobias Döring and Ewan Fernie (eds.): New York, Bloomsbury, 70-93.

Koopmann, Helmut, 2005. „Doktor Faustus",in*Thomas-Mann-Handbuch*by Helmut Koopmann (ed.), 3. Aufl., Frankfurt a.M., Fischer, 475-497.

Koopmann, Helmut, 2005. „Humor und Ironie", in In: *Thomas-Mann-Handbuch*by Helmut Koopmann (ed.), 3. Aufl., Frankfurt a.M., Fischer, 836-853.

Kurzke, Hermann, 2002.*Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, 3. Aufl., Frankfurt a.M., Fischer.

Kurzke, Hermann, 2010.*Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, 4. Aufl., München, Beck.

Lehnert, Herbert, 1991.„Das Chaos und die Zivilisation, das Exil und die Fiktion: Thomas Manns ‚Meerfahrt mit Don Quijote"', in*Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling* by Eckhard Heftrich u. Helmut Koopmann (eds.), Frankfurt a.M., Klostermann, 152-172.

Lüdeke, Henry (ed.), 1930. *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel, Briefe mit Einleitung und Anmerkungen*, Frankfurt a.M., Joseph Baer.

Lukács, Georg, 1984.*Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling bis Hitler*,Berlin, Aufbau.

Mann, Thomas, 1990.„Meerfahrt mit *Don Quijote*", in*Gesammelte Werke*, Bd. IX, Frankfurt a.M., Fischer, 427-477.

Mann, Thomas, 2002. „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans", in *Essays VI*, Frankfurt a.M., Fischer, 409-581.

Mann, Thomas, 2007. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, herausgegeben und kommentiert von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1/2, Frankfurt a.M., Fischer. (Sigle: DF)

Mehring, Reinhard, 2001.*Thomas Mann. Künstler und Philosoph*, München, Fink.

Richard, Lionel, 2006. „Thomas Mann confronté à la tradition de l'humanisme occidental", in*Revue de littérature comparée*nr. 319, 319-333.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 1859. *Philosophie der Kunst*, Stuttgart, J.G. Cotta.

Shakespeare, William, 2000.*Verlorene Liebesmüh.Gesamtausgabe Bd. 4,zweisprachige Ausgabe,*neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, Cadolzburg, ars vivendi Verlag.(Sigle: LLL)

Stürmer, Franziska, 2014.*„Leverkühn der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte". Thomas Manns Doktor Faustus und die Shakespeare-Biographie von Frank Harris*, Würzburg, Königshausen und Neumann.

Wilberg, Henrik S., 2016. "Translation as Subversion.Ludwig Tieck's Don Quixote and the Poetic Logic of Jena Romanticism", in *Monatshefte*, vol. 108, 42-68.

BDD-A26609 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 12:13:31 UTC)