

## Salome, Isolde und Dalila

### Zur gendertheoretischen Interpretierbarkeit der Opern in Thomas Manns *Doktor Faustus*

Yahya Elsaghe, University of Berne, Switzerland

Warum greift Adrian Leverkühn bei seiner einzigen Opernkomposition ausgerechnet auf Shakespeares *Verlorene Liebesmüh* zurück? Weshalb zieht er sich seine fatale Infektion unter dem Vorwand zu, eine von Strauss selber dirigierte *Salome*-Premiere zu besuchen? Wieso wird, im Gegensatz zu dieser besonders authentischen Aufführung, Saint-Saëns' *Samson et Dalila* nur noch als Schallplattenreproduktion eingespielt? Und weswegen wird bei einer kammermusikalischen Darbietung von Wagners *Tristan und Isolde* ausgerechnet eine Arie vom Löschen des Lichts herausgegriffen? Solche und ähnliche Fragen sollen hier im Rahmen einer ideologie-, aber auch quellenkritischen Relektüre des *Doktor Faustus* ihre Antworten finden. Geleitet ist diese von der so vice versa erhärtbaren These, daß sich der Roman als Teil und Ausdruck einer Bachofen-Renaissance verstehen läßt, wie sie im Umkreis der Konservativen Revolution aufkam.

*Stichwörter:* Thomas Mann, Johann Jakob Bachofen, Konservative Revolution, Orientalismus, Grammophonie.

#### I.

Außer einer „genialischen Puppen-Groteske[]“ (Mann 2007, 459)<sup>1</sup> vielleicht, *Gesta Romanorum*, die er im unmittelbaren Anschluß und im selben „musikalischen Stil“ komponiert (S. 465), hinterläßt der „deutsche[] Tonsetzer[] Adrian Leverkühn“ nur eine einzige Oper, *Love's Labour's Lost*. Uraufgeführt wird sie, immer der Romanfiktion nach, 1914 in Lübeck. Entstanden ist sie im wesentlichen 1911 und 1912 in Italien, genauer gesagt in Palestrina, wo Leverkühn in einem „Haus Manardi“ lebt (S. 308). Begonnen wurde sie aber, wenn auch zaghafte und schleppend, schon 1910 in „der bayerischen Hauptstadt“ (S. 284): wieder ganz genau gesagt entweder im „Salon“ der Senatorin Rodde, „mit [...] einem [...] stark nachgedunkelten Ölgemälde von 1850, welches das Goldene Horn

[...] darstellte“ (S. 284f.); oder in Leverkühns Privatzimmer, mit einem „Stich [...], welcher [...] Giacomo Meyerbeer am Klavier, eingebungsvoll erhobenen Blicks in die Tasten greifend und umschwebt von den Gestalten seiner Opern, darstellte“ (S. 285).

Daß Leverkühn, von früh auf mit dem Gesamtwerk vertraut gemacht (Mann 2007, 107), von allen Dramen Shakespeares sich ausgerechnet diese „Komödie“ vornimmt, antizipiert in bestimmter Hinsicht schon seine Neigung zu immer düstereren Inhalten und Formen, wie sie sich auch wieder in der unmittelbar folgenden „Puppen-Groteske[]“ verrät oder ankündigt – so, „eine kluge *Groteske* in Tönen“, heißt einmal auch Leverkühns Oper (S. 318)<sup>2</sup> –: einer Gattung, die ihrerseits das im guten, besten und gleichsam astreinen Sinn Komische<sup>3</sup> gewissermaßen exemplarisch verfehlt. Nach dem strengen Verständnis der poetologischen Definition ist *Love's Labour's Lost* auf jeden Fall noch keine oder keine „Komödie“ mehr. Dazu fehlt das „happy ending“. Denn die Frauen entziehen sich hier bekanntlich der Erfüllung der Ansprüche, die die Männer an sie stellen. Und mit einer explizit autoreferenziellen Volte spricht einer dieser Männer, in der Rolle des Biron oder Borowne, den Verstoß gegen die Gattungsregel eigens auch noch als solchen an: „Our wooing doth not end like an old play; [...] these ladies' courtesy/Might well have made our sport a comedy“ (Shakespeare 1786, 626).

Der besondere Ausgang, den die Interaktion der Geschlechter hier nimmt oder auch gerade *nicht* nimmt, nicht nehmen *kann*, hat also sehr wesentlich mit der Macht und Selbstermächtigung der Frauen zu tun. Insofern steht die Suspension eines guten oder ordentlich „komischen“ Endes in enger Beziehung zu dem, was der Erzähler Zeitblom über *Love's Labour's Lost* zu sagen weiß. Noch bevor er auf Leverkühns eigentliche Kompositionsleistung zu sprechen kommt, unterzieht er den Text dieser Komödie oder eben Pseudokomödie einer recht beachtlichen Interpretation, fast schon einer Dekonstruktion *avant la lettre*.

Abgesehen nur, und leicht begrifflicherweise, von „der Karikatur des Humanismus“ (Mann 2007, 317), wie sie auch schon die zeitgenössische Shakespeare-Forschung registrierte,<sup>4</sup> interessiert den Altphilologen und Neuhumanisten Zeitblom an *Love's Labour's Lost* in allererster Linie und fast ganz ausschließlich die Gestalt der Rosaline, die unter „diesen Damen“ das Wort führt und das letzte Wort behält. Rosaline werde, so Zeitblom, in „Birons Reden“ auf „sonderbar insistente und dabei

unnötige, dramatisch wenig gerechtfertigte“ Weise zu einem „verbuhlten, treulosen, gefährlichen Weibsstück[]“ herab- oder emporstilisiert (S. 315). Auf die Diskrepanz zwischen dieser „Charakterisierung“ und „der Wirklichkeit der Komödie“, in der Rosaline „nichts weiter als keck und witzig“ sei, spitzt Zeitblom seine Deutung zu. Er deutet sie wie auch andere „Kunstfehler“ so, daß Shakespeare durch Biron seiner eigenen Verfallenheit an eine Frau „zwanghaften“ Ausdruck habe geben müssen. Der Autor habe der Rosaline die Statur der berühmt-berüchtigten „dunkle[n] Dame“ seiner Sonette verliehen (S. 315).

Indem Zeitblom *Love's Labour's Lost* so gleichsam dekonstruiert, fokalisiert er an Leverkühns einziger Oper einen entscheidenden, in jedem Wortsinn „dunklen“ Aspekt, der ziemlich weit über diese eine Komposition hinausreicht. Denn er läßt sich auch an den anderen im Roman noch erwähnten, aufgeführten und eingespielten Opern ausmachen. In ihnen nämlich beziehungsweise in den daraus zitierten und herausgebrochenen Stellen geht es immer um mächtige, übermächtige und aggressive Frauen; und diese setzen jeweils ihren Willen und ihr Begehren ebenfalls gegen die herrschenden Ordnungen durch.

So schon im zeitlich unmittelbaren Umkreis von *Love's Labour's Lost*, um die „Jahres- und Zeitenwende 1913–14“ (Mann 2007, 401), im Münchener Salon Schlaginhafen (alias, in einer älteren Variante, „Schwäbeli“, so daß der Gastgeber auf dieser Konzeptionsstufe schon ex nomine deminiert und etwas lächerlich erschienen wäre): Eine „Wagner-Heroine“ (S. 293), eine fiktive, wenngleich offenbar nicht ganz „frei“ erfundene<sup>5</sup> Tanja Orlanda, sticht dort die nervtötenden Darbietungen eines männlichen Kollegen bei weitem aus, in denen die Heldenfigur Siegfrieds auf das Niveau eines „stumpfsinnige[n]“ Handwerkers herunterkommt. Unter der subalternen Begleitung keines Geringeren als Leverkühns persönlich singt Tanja Orlanda bei Schlaginhafens mit der vollen „Macht“ ihres „Organs“ und mit aller „Wucht“ ihrer „Person“ eine Arie aus *Tristan und Isolde*. Und zwar gibt sie „etwa [...] Isoldens ‘Frau Minne kenntest du nicht?’“ (S. 404). Sie wählt damit just die Partie, worin sich „die“ Frau gewissermaßen zum Ehebruch entschließt oder bekennt. Dabei übrigens erzeugt die Sopranette auch noch die „Illusion“, mit dem phallischen Attribut einer „Fackel“ ausgestattet zu sein (S. 404). Und überhaupt wirkt sie mit ihrer Darstellungskraft restlos überzeugend und buchstäblich überwältigend. Den Erzähler „übermannt“ sie schlechterdings.

Sie wirft ihn beinahe aus seiner stereotypen Geschlechterrolle. Sie bringt ihn fast zum Weinen und zwingt ihn nahezu auf die Knie vor sich, „der [...] triumphierend Lächelnden“:

Ich hatte es gar nicht gern, wenn Kammersänger Kjoelund Siegfrieds endlose und recht stumpfsinnige Schmiedelieder schmetterte, so daß die empfindlicheren Dekorationsstücke des Salons, Vasen und Kunstgläser in ein erregtes Mitschwingen und -schwirren gerieten. Aber ich gestehe, daß ich der Erschütterung durch eine heroische Frauenstimme, wie die der Orlanda es damals war, schwer widerstehe. Die Wucht der Person, die Macht des Organs, die Geübtheit der dramatischen Akzente geben uns die Illusion einer königlichen Frauenseele in hohem Affekt, und nach dem Vortrage etwa von Isoldens „Frau Minne kennst du nicht?“ bis zu ihrem ekstatischen: „Die Fackel, und wär’s meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag’ ich nicht“ (wobei die Sängerin das theatralische Tun durch eine energisch niederstoßende Bewegung ihres Armes markierte) hätte nicht viel gefehlt, daß ich, Tränen in den Augen, vor der mit Beifall überschütteten, triumphierend Lächelnden hinge kniet wäre. Übrigens war es diesmal Adrian, der sich bereit gefunden hatte, sie zu begleiten, und auch er lächelte, als er sich vom Klaviersessel davonmachte und sein Blick meine bis zum Weinen erschütterte Miene streifte. (S. 404)

Im Zeichen einer weiteren deutschen Oper, die wieder eine starke und eine besonders aggressive Frauenfigur zur Protagonistin hat, erfolgt schon ein knappes Jahrzehnt zuvor der Teufelspakt, der dem Roman seinen Titel gibt. Diesen Pakt geht Leverkühn bekanntlich in Form einer syphilitischen Infektion ein, die er sich mit Absicht bei einer Prostituierten in „Preßburg, ungarisch Pozsony“ (S. 225) zuzieht. Obwohl die Ansteckung also, als Folge einer sexuellen Dienstleistung, die der Mann gegen Geld zu beziehen vermag, de facto bruto eigentlich auch als besonders handgreifliches Beispiel patriarchaler Ausbeutungsverhältnisse passieren könnte, kommt sie nach der Regie der Romanhandlung eben doch wieder beziehungsweise schon unter die Signatur weiblicher Macht zu stehen. Verdeckt nämlich wird das factum brutum vor allem anderen durch den „musikalischen Vorwand“, unter dem Leverkühn die „ziemlich weite Reise“ zum Ort der Infektion geheimhält und von dem der Erzähler ausdrücklich „nicht mit Sicherheit [...] bezeugen“ kann, ob er ganz erfunden ist oder gleichsam eine halbe Wahrheit enthält: „Es fand [...] damals, Mai 1906, unter des Komponisten eigener Leitung, in Graz, der Hauptstadt Steiermarks, die österreichische Premiere der *Salome* statt, zu deren überhaupt erster Aufführung Adrian einige Monate früher“, wie übrigens Thomas Mann einst selber – im Dezember 1905 –, „nach Dresden gefahren war“ (S. 224f.)

(also bereits ziemlich hart an die „österreichische“ Grenze und ebenfalls in eine „Hauptstadt“, eines Königreichs noch dazu, das im Deutschen Krieg für die „österreichische“ Seite Partei ergriffen hatte).

Der „musikalische[] Vorwand“, unter dem es zur syphilitischen Ansteckung kommt, hat seinen guten, handlungslogisch leicht erkennbaren Sinn. Dieser umfaßt zunächst selbstverständlich das östlich-fremde „setting“ der „Orient[...]oper“ (Strauss 1981, 224), wie es nicht von ungefähr die Münchner Entstehungskulisse von *Love's Labour's Lost* vorwegnimmt, das Ölgemälde des Salons Rodde, das nota bene seinerseits wieder eine „Hauptstadt“ „darstellt[]“ und natürlich zusammen mit dem ganzen „Orientalismus“ der Opernpremiere in einem sinnreichen Verhältnis zu der wahren Bestimmung von Leverkühns Reise nach „Preßburg“ steht, – „ungarisch Pozsony“: das heißt beinahe schon aus dem Abendland hinaus und jedenfalls an den Rand des indoeuropäischen Sprachraums.

Sinnreich ist der „musikalische[] Vorwand“ aber eben auch und vor allem in eroticis und sexualibus. Denn zwischen Oscar Wildes Drama und der Oper, zu der dieses Richard Strauss in Berlin inspirierte, als er es wahrscheinlich 1903 in Max Reinhardts legendärer Inszenierung sah,<sup>6</sup> lagerte die Figur der Salome eine ganz bestimmte und genau bestimmbare Bedeutung an. Sie avancierte zum „Prototyp“ (Bizot 1992, 71) einer femme fatale.

Ein besonders krasser, aber doch auch repräsentativer Beleg für diese par excellence „fatale“ Bedeutsamkeit der Figur, die hier die Syphilis unter die Menschen bringt, wäre Oskar Panizzas seinerzeit schwer berüchtigte „Himmelstragödie“ *Das Liebeskonzil*, an deren Skandalgeschichte Thomas Mann als junger Rezensent selber mit beteiligt war<sup>7</sup> und die im übrigen ähnlich wie, nur viel offensichtlicher als sein Altersroman in die lange Reihe der Adaptionen und Persiflagen von Goethes kanonischstem Drama gehört.<sup>8</sup> Wie geläufig ihm, Thomas Mann, die durch die damals so genannte Salomania verbreitete und sedimentierte Gleichung der Salome mit „fataler“ Weiblichkeit seit alters war, zeigt schon der erste literarische Text, mit dem er selbst die Motivgeschichte der femme fatale bereicherte, in der Novellengestalt nämlich der ihrerseits wieder „aus der Hauptstadt“ stammenden Gerda von Rinnlingen (Mann 1974, Bd. 8, 84). Denn deren Opfer, „[d]er kleine Herr Friedemann“ – dem eigens Musikalität attestiert wird<sup>9</sup> –, teilt seinen Namen zwar zur einen Hälfte mit einem „deutschen Tonsetzer[]“; und dieser, Friedemann Bach, mußte sich seinerzeit, nach

Albert Emil Brachvogels eponymer Roman und nach dem mit diesem fast aufs Jahr zeitgleichen Traktat *On the Origin of Species*, als Schulbeispiel für die sozialdarwinistische Entartungstheorie in derselben Weise anbieten, wie sie der Konzeption der Novelle oder auch den *Buddenbrooks* zugrundeliegt, in denen Thomas Mann nicht umsonst etliche Namen und Motive aus dieser Novelle rezyklierte. Zur andern Hälfte aber heißt *Johannes Friedemann* genau wie der Täufer, der bei Wilde und Strauss seinerseits jener fatalen Frau nicht viel anders zum Opfer fällt als schon in Wildes Quelle.

Denn angelegt war der „arche-“ oder „prototypisch“ fatale Valeur der Salome schon in den Evangelien. Schon bei Matthäus und Markus verbündet sich die hier freilich noch namenlose Tochter mit ihrer Mutter erfolgreich gegen den Patri- und Tetrarchen Herodes.<sup>10</sup> Schon hier gelangt sie zur Macht über Leben und Tod des Täufers. Und dessen abgetrennten Kopf läßt sie sich auch hier schon zum Zeichen ihrer beziehungsweise der absoluten Herrschaft ihrer Mutter in einer Schale servieren.

Wilde aber hat diesen jetzt eindeutig und im technischen Sinn „sadistischen“ Exzeß sexuell motiviert oder doch dessen Rätselhaftigkeit sexualpathologisch untertieft. So erst konnte Salome zur „Mutter“ der *femmes fatales* werden, wie *Johannes Friedemann* oder *Adrian Leverkühn* ihnen erliegen. Und dieser erliegt eben unter dem also desto sinnreicheren „Vorwand“, eine Premiere zu besuchen, auf der gerade die „Urszene“ sozusagen seiner Verfallenheit refiguriert wird.

Ein analoger, ebenfalls biblisch-urszenenhafter Geschlechterkampf taucht auch lange nach *Leverkühs* so sinnreich bemäntelter Ansteckung wieder auf. Er erscheint, knapp zwanzig Jahre nach der Dresdener *Salome*-Premiere und ein volles Jahrzehnt nach jener Arie aus *Tristan und Isolde*, in einer nun französischen Oper. Darin läßt eine ebenfalls sexuell initiative Frau, eine Orientalin und Sadistin auch sie, ihrerseits dem von ihr angegangenen Mann endlich äußerste Gewalt antun.

„Beim Fabrikanten Bullinger in der Widenmayerstraße“, wie Thomas Mann die hier verwerteten Notate überschrieb, hört man sich eines Abends auf dem Grammophon des reichen, aber ziemlich unbedarften Hausherrn,<sup>11</sup> zu dessen Salon-Habitués *Leverkühn* zählt, eine Mezzosopran-Arie aus *Camille Saint-Saëns'* Oper *Samson et Dalila* an, deren aus diesem Anlaß zitiertes Librettofragment ebenfalls schon auf jenem Notizblatt steht – „*Mon coeur s'ouvre à ta voix*“ –:

„Sie haben nicht zufällig“, fuhr Adrian fort, „die Des-Dur-Arie der Delila aus ‘Samson’ von Saint-Saëns in Ihrer Sammlung?“ [...]

„Ich? Die Arie nicht haben? Mein Lieber, Sie denken wohl dies und das von mir! Hier ist sie, – und gar nicht ‘zufällig’, wie ich Sie versichern kann!“

[...] Durch das Schallgitter strömte ein stolzer Mezzosopran, der sich um gute Aussprache nicht viel kümmerte: Man verstand das „Mon cœur s’ouvre à ta voix“ und dann kaum noch etwas, aber der Gesang, leider von einem etwas winselnden Orchester begleitet, war wundervoll [...].

Man war ergriffen. Eine Dame tupfte sich mit dem gestickten Ausgeh-Tüchlein ein Auge. „Blödsinnig schön!“ sagte Bullinger [...]. (Mann 2007, 598f.)

Der Stoff der hier „zufällig“ und doch auch ganz „und gar nicht ‘zufällig‘“ nur eben anzitierten Oper, daß nämlich Dalila den Helden Samson wiederholt verführen und ihm das Geheimnis seiner Stärke entwinden kann, ihm das Haar scheren und die Augen ausstechen läßt, hat wie gesagt seinerseits etwas „Urszenisches“. Er hat eine geradezu „archetypische“, soll einfach heißen eine Sinndimension, die sich in der neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte immer wieder spontan einzustellen vermochte, von Rembrandts *Triumph der Dalila*<sup>12</sup> bis zu Elias Canettis *Blendung*<sup>13</sup> oder auch, weit unterhalb des kulturellen Höhenkamms, aber genau gleichzeitig mit Saint-Saëns – und übrigens wieder in der Tradition der *Faust-Adaptionen*<sup>14</sup> –, in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*.<sup>15</sup> Die Frau, die bei Saint-Saëns auch eine tiefere, weniger „weibliche“ Stimmlage einnimmt als der Sopran sowohl der Isolde als auch schon der Salome, „kastriert“, sie „penetriert“ den Mann in einer kaum noch übertragenen Bedeutung dieser Verben (wenn man wieder davon absieht, daß sie die Philister dafür bezahlen und man in ihr also wie in der für Leverkühn so „fatalen“ Prostituierten auch bloß ein Medium oder Opfer mann-männlicher Machenschaften sehen könnte).

Auf die ganz besondere Bewandtnis, die es mit all den „phallischen“ und „kastrierenden“ Frauen im *Doktor Faustus* hat, gibt vielleicht schon die phonetische Form einen Hinweis, in der der Name dieser letzten darin erscheint. Die Lautung der Stelle von der „[b]lödsinnig schön[en]“ Arie deutet möglicherweise auf das Korpus, vor dessen Folie der Passus erst seine volle Bedeutsamkeit gewinnt. Die Vokalisierung „Delila“ nämlich ist einigermaßen erklärungsbedürftig. Sie entspricht zwar dem Wortlaut der Lutherbibel.<sup>16</sup> Sie läßt sich aus diesem aber doch nicht ganz bündig herleiten. Denn der andere Paarnamen ist nicht nach ihm zitiert – sonst müßte er „Simson“ lauten<sup>17</sup> –; sondern der männliche Name entspricht

dem Librettotext Ferdinand Lemaïres, *Samson et Dalila* (und eben nicht „...Delila“). Thomas Manns Vokalisierung der Paarnamen, „Delila aus ‘Samson‘“, stellt sich also auf einen ersten Blick als Kontamination von Luthertext und Opernlibretto dar.

Begünstigt hat diese Kontamination oder sogar überhaupt motiviert hat die eigenartige Vokalisierung vielleicht ein Interpret des „Mythus von Delila und Samson“, dessen Auslegung Thomas Mann nach Ausweis einer tiefen Lesespur genau kannte und dessen nachhaltiger Einfluß auf seinen nächstälteren Roman, den letzten Teil der Josephstetralogie, längst erwiesen ist.<sup>18</sup> Auf die betreffende Interpretation war er in einer seiner Ausgaben der „Werke[] von J. J. Bachofen“ (Bachofen 1926a, 1926b) gestoßen. Dort vokalisiert Bachofen eben genau so wie Serenus Zeitblom beziehungsweise Thomas Mann selber: „Delila und Samson“. Schon diese Umkehrung der „normalen“ Namensfolge, die *Voranstellung* des Frauennamens, zumal sie ja auch noch um den Preis eines Verstoßes gegen das stilistische Gesetz der wachsenden Glieder erfolgt, spricht ganze Bände über den hier entfalteten Argumentationszusammenhang, die darin wirksamen Phantasmen und Phobien.

## II.

Johann Jakob Bachofen, der „Jurist[] der Mutterherrschaft“, wie ihn Thomas Mann unter Anspielung wohl auch auf seinen zeitweiligen „day job“ einmal nannte (Mann 1974, Bd. 10, 261), entdeckte bekanntlich die Möglichkeit sich sozialhistorisch wandelnder Geschlechterordnungen. Spekulativ, aber systematisch entwarf er deren Kulturalisationsmodalitäten und Abfolgeverhältnisse. Dabei postulierte er einen Gang der Menschheitsentwicklung durch drei Stufen, „Hetärismus“, „Mutterrecht“ und „Paternität“. Und zwar tat er das im Glauben, daß das Abendland auf der dritten davon längst angelangt, aber auch in der Sorge, daß es von einem Rückfall auf primitive Verhältnisse akut bedroht sei.

Die Sequenz der Zivilisationsstufen war für Bachofen dem sukzessiven Grad nach bestimmt, in dem es einer Gesellschaft gelingt, die notorische Ungewißheit von Vaterschaft auszufällen. Minimiert ist diese Ungewißheit zu guter Letzt im „Vaterrecht“ der patriarchalen Ehe und Familie. „Vaterrecht“ oder „Paternität“ gelten Bachofen deshalb als die „höchste[]“ aller Kulturstufen (Bachofen 1926b, Bd. 1, 89). (Den Superlativ „der

*höchsten*“ hat sich Thomas Mann unterstrichen und mit einer ihrerseits wieder Bände sprechenden Glosse versehen: „also doch“.)

Die tiefste Stufe dagegen bezeichnet Bachofen mit einem befremdlichen Ausdruck, an dessen fast schon zynischer Verfehltheit sich bereits Friedrich Engels stieß<sup>19</sup> und dem dieselbe Verkennungsleistung zugrunde liegt wie im *Doktor Faustus* der Engführung des Bordellbesuchs mit der *Salome*-Premiere, als „Hetärismus“ (als ob Hetärentum nicht wie jede weibliche Prostitution Ausdruck und Folge patriarchaler Machtverhältnisse wäre). „Hetärismus“ meint bei Bachofen einen Zustand, in dem es so etwas wie Vaterschaft unmöglich geben *kann*. Denn auf der daher gleichsam noch animalischen Stufe des „Hetärismus“ gibt es noch gar keine Regulative des Kopulationsverhaltens. Es gibt keine Geschlechtsscham und insbesondere auch kein Inzesttabu. Es herrscht hier noch „vollkommene, gestalt- und gliederlose Freiheit aller Geschöpfe“ (Bachofen 1926a, 284);<sup>20</sup> „Gemeinschaft der Weiber, der Kinder, und als notwendige Folge davon auch aller Güter“ (S. 284); „allgemeine Brüderlichkeit aller Menschen, deren Bewußtsein und Anerkennung mit der Ausbildung der Paternität untergeht“ (S. 15).<sup>21</sup>

Dieser früheste Zustand, den er „elementar“ regelmäßig mit der Erde, dem „Chthonischen“, assoziiert, farb- oder lichtsymbolisch sehr gerne auch mit Metaphern des Dunkels belehnt und verfassungstypologisch zuweilen mit der Demokratie gleichsetzt – wegen der „Abwesenheit [...] überhaupt jedes Sonderrechts irgendwelcher Art“ (Bachofen 1926a, 284) –, dieser Zustand also und schlechterdings alle vorpatriarchalen Zivilisationsformen, wie er sie geographisch-konkret öfter im Orient verortet, lassen sich, nach Bachofens Überzeugung, auch noch an der abendländischen Kultur spurenhafte erkennen oder aber aus gewitzten Interpretationen ihrer Überlieferung wenigstens indirekt erschließen. Einen lebensweltlichen Kulturrest solcher Art macht Bachofen beispielshalber an einer römischen Institution aus, in der er eine Veredelung und Desexuierung der „asiatischen Königsfrau“ sieht (S. 543), nämlich an der „römische[n] Matrone“ (S. 583), wie Leverkühn dann prompt eine in Gestalt der Witwe Peronella Manardi entgegentritt – „eine stattliche Matrone römischen Typs“ (Mann 2007, 309) –, bei der er, „zu ebener Erde“ (S. 308), also in einem gleichsam chthonischen, übrigens auch ausdrücklich „dunk[er]en“ (S. 309) Zimmer wohnt und „unter“ (S. 309) der seine Shakespeare-Komposition so viel besser gedeiht als im „München der späten Regentschaft“ (S. 295).

Interpretatorisch-indirekt aber sind solche „gynaikokratisch“-präpatriarchalen Verhältnisse für Bachofen vor allem aus Mythen und Märchen erschließbar. Als Beispiele dafür dienen ihm etwa sagenhafte „gender troubles“ wie die Episode von Herkules und der vorderorientalischen Königstochter Omphale oder auch Inzestmythen vom Muster der Ödipus-Legende (wie sie 1927, worauf Thomas Mann nach Ausweis seiner Notizen und zahlreicher Anstreichungen in den Memoiren<sup>22</sup> des Komponisten besonders aufmerksam geworden sein muß, durch Igor Strawinskys Oratorium eine musikalische Aktualisation erfuhr).

Die Erzählung „von Delila und Samson“ nun, die nach seiner einmal mehr penetrant eurozentristischen Auffassung ihr „Vorbild“ in jenem klassisch-antiken Mythos vom orientalisch-okzidentalen „clash of civilisations“ habe, im „Verhältnis der lydischen Omphale zu dem durch buhlerischen Sinnenreiz beherrschten und entwürdigten“ Herkules (Bachofen 1926b, Bd. 1, 188, Bd. 2, 149), liest Bachofen ihrerseits als Paradebeispiel, wie könnte es anders sein, für eine „gynaikokratische“ Kulturalisation der Geschlechterdifferenz. Denn nicht nur geht es hier um eine eben urtypische Verkehrung der Sexualrollen, eine „Unterordnung des Mannes unter die Frau“ wie bei „der lydischen Konjunktion Omphale-Herakles“ (Bd. 1, 189): Sondern „Kastration“ und „Penetration“ des Manns durch die Frau, da sie wieder im Orient situiert sind und vor allem weil sie die Form einer Blendung annehmen, liegen hier exakt und mustergültig auf der Trajektorie auch der Leitmetaphern, denen entlang Bachofen seine Theorie formuliert hat.

Diese Metaphern oder ihre „eigentlichen“ Äquivalente, die Motive von Licht und Dunkel, von „Sehstärke“ und „Gesichtsverlust“, lassen sich im *Doktor Faustus* allenthalben an den Geschlechterkonfigurationen der Opernbühne und der Opernlibretti wiederfinden; und zwar durchaus nicht erst bei Saint-Saëns’ „Arie der Delila“, wengleich dort besonders deutlich und besonders drastisch. Denn dort schlägt der Schwund von Licht und Sehen, eine völlige Verdrängung des Gesichts- durch den Gehörsinn bis ins eigentliche Opernzeit beziehungsweise dessen Fragmentierung durch. Wegen der schlechten Artikulation des „Mezzosopran[s]“ „versteht man“ ja nur den Teil des Arienanfangs, der der „Stimme“ gilt und einen akustischen Kommunikationsakt benennt: „das ‘Mon cœur s’ouvre à ta voix’ und dann kaum noch etwas“. Was folgen *müßte*, aber eben „kaum“ mehr verständlich ist und im Textzitat sozusagen ganz unterschlagen wird,

ist oder wäre ein Vergleich, in den die akustische Kommunikation wieder mit einem Lichtphänomen tritt oder träte: „comme s’ouvrent les fleurs/ Aux baisers de l’aurore!“ (Lemaire o. J., 34).

Aber eben auch schon bei den anderen beiden, den beiden deutschen Opern geht die Emanzipation der Frau mit der Macht einher, die sie über das Licht behauptet, oder besser gesagt mit der Verdunkelung, die ihr Gebrauch oder Mißbrauch dieser Macht zur Folge hat. So schon dort, wo die „heroische“ Sopranistin den Erzähler ebenso „bis zum Weinen erschüttert[]“ wie der „Mezzosopran“ der Dalila jene „Dame“, die sich „ein Auge“ „tupf[en]“ muß: Aus der Wagner-Arie nämlich wird „etwa“ und doch wieder „gar nicht ‘zufällig‘“ eine hier genau einschlägige Librettostelle herausgegriffen. Denn in der Arie, die die „Heroine“ singt, kommen Verdunkelung und weibliche Rebellion gegen das Gesetz der Ehe wieder auf die gehabte Art und Weise zusammen. Tanja Orlanda singt und der Erzähler zitiert eben „Isoldens ‘Frau Minne kenntest du nicht?’“ Dabei übrigens zitiert der *Autor* hier offenbar aus dem Gedächtnis. Denn das Zitat ist ganz leicht inakkurat. Seine nur geringfügige Ungenauigkeit ließe sich zwar leicht über den unmittelbaren Kontext des Zitats motivieren – Zweiter Aufzug, Erster Auftritt –, aus dem das „falsche“ Wort in dieses quasi hineingetragen wurde. Aber dennoch ist sie allein schon deshalb interpretationsbedürftig oder interpretationsfähig, weil durch sie die Gedächtnisstütze eines weiteren Stabreims gerade verloren geht: „*Die Fackel*“ – eigentlich müßte es heißen: „*Die Leuchte*“ (Wagner o. J., 35),<sup>23</sup> so daß hier also durch die gleichsam verschleppte Vokabel die Funktion des nur noch so benannten Beleuchtungsutensils zugunsten einer gleichsam pyromanischen Potenz etwas zurückgenommen „erscheint“ (zumal „Fackeln“ in Thomas Manns nächstjüngeren Roman ganz eindeutig eine die Leuchtkraft entschieden herabmindernde Bedeutung annehmen [Mann 1974, Bd. 7, 17]) –, „‘Die Fackel, und wär’s meines Lebens Licht, lachend sie zu löschen zag’ ich nicht’ (wobei die Sängerin das theatralische Tun durch eine energisch niederstoßende Bewegung ihres Armes markierte)“.

Die Geste der „Sängerin“ verstärkt also die Suggestion noch, daß man sich die versagende, versiegende, erstickte Lichtquelle in ihrer beziehungsweise in Isoldes Hand zu denken habe. Und ganz offenkundig wird die Macht der Frau über Licht und Sehen, der Phallizismus ihres Blicks auch, bei der erzählchronologisch ersten Oper, der „Première der ‘Salome’“; dann jedenfalls, wenn man sich die Bühnenhandlung vergegenwärtigt, die

dieser Titel aufruft, und erst recht wenn man das Libretto heranzieht, das mit ihm überschrieben ist. Straussens Salome, wie schon Wildes Salomé, bevor sie ihre nekrophile Monstrosität am abgeschlagenen Kopf des Hingerichteten begehrt, starrt permanent auf den Körper des Johannes-Jochanaan. Der dagegen fühlt sich durch ihren „penetranten“ Blick bedroht. Er versagt es sich durchweg, ihn zu erwidern. Sozusagen noch als Leiche getraut er sich nicht, „dies Weib“ anzusehen:

Wer ist dies Weib, das mich [scil. Jochanaan] ansieht? Ich will ihre Augen nicht auf mir haben. (Strauss 1905, 17)<sup>24</sup>

Tochter Sodoms, komm mir [scil. Jochanaan] nicht nahe! Vielmehr bedecke dein Gesicht mit einem Schleier [...]! (S. 18)<sup>25</sup>

Aber warum siehst du mich [scil. Salome] nicht an, Jochanaan? Deine Augen, die so schrecklich waren, so voller Wut und Verachtung, sind jetzt geschlossen. Warum sind sie geschlossen? Öffne doch die Augen, so erhebe deine Lider, Jochanaan! Warum siehst du mich nicht an? Hast du Angst vor mir, Jochanaan, daß du mich nicht ansehen willst? (S. 44)<sup>26</sup>

Ah! Warum hast du mich [scil. Salome] nicht angesehen, Jochanaan? Du legtest über deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen wollte. Wohl! Du hast deinen Gott gesehn, Jochanaan, aber mich, mich, mich hast du nie gesehn. Hättest du mich gesehn, du hättest mich geliebt! (S. 46)<sup>27</sup>

Der Bezug, in dem die Macht der Frau über den Mann zu den Motiven von Licht und Dunkel steht, von Blick und Blendung, wird demnach je und je expliziter. Bei *Salome* erschließt er sich erst über eine allfällige Relektüre des hier weder zitierten noch paraphrasierten Libretto- oder Dramentexts. Bei *Tristan und Isolde* ergibt er sich immerhin aus der wörtlich anzitierten Arie und aus der Gestik ihrer Sängerin. Und bei *Samson et Dalila* bildet er im allgemeinen kulturellen Gedächtnis das Zentrum auch und schon der zugrundeliegenden Bibelperikope.

In eins nun aber mit seiner zunehmenden Explizität weist der Motivkomplex von Verdunkelung und weiblicher Macht eine ihrerseits deutlich steigende Tendenz auf, aus der Fiktion gleichsam auf die außertheatralische Realität der Romanhandlung überzuwechseln. Die ihn konstituierenden Momente bleiben immer weniger auf den binnenfiktionalen Rahmen der je aufgerufenen Opern begrenzt. Vielmehr springen sie sukzessiv aus dem Reservat der Bühnenfiktion auf die im Roman je gegebene Rezeptionssituation über. Sie erfassen damit das Geschehen des Romans selbst (so etwa, wie zum Beispiel auch schon in

der Novelle *Tristan* Detlev Spinell und Gabriele Klöterjahn die Handlung der von dieser konzertant gegebenen Oper währenddessen geradezu hyperkorrekt<sup>28</sup> imitierten).

Was auf dem Niveau der Rezipienten und Rezipientinnen vor sich geht, steht dabei zu den je eingelassenen Opern nicht einfach oder nicht immer nur im Verhältnis einer „Widerspiegelung“. Sondern immer genauer fällt es mit dem darin Auf- und Vorgeführten virtuell zusammen. Und zwar nimmt die Genauigkeit dieser Koinzidenzen bemerkenswerterweise in dem Maß zu, in dem die Darbietungen an Authentizität verlieren und das „Gesamtkunstwerk“ der Oper sukzessiv um das eigentliche „Spektakel“ gekürzt, auf den gleichsam „blinden“ Genuß des Texts und der Musik, ja „zusehends“ auf diese allein reduziert wird.

Einigermaßen solid ist die „Vierte Wand“ der Opernbühne noch bei der Uraufführung der *Salome*, die Leverkühn in actu sieht, Ende 1905 in Dresden, und das müßte heißen: unter der Leitung keines Geringeren als Gustav Mahlers. Ein zweites Mal sieht er sie vielleicht im Jahr darauf, 1906 in Graz, und dort gegebenenfalls in womöglich noch authentischerer, noch weniger entfremdeter Form: „unter des Komponisten *eigener* Leitung“. In Graz freilich ist oder wäre die Vierte Wand bereits insofern etwas durchlässig, als ja wie gezeigt die Bühnenhandlung in einer ziemlich elaborierten Analogiebeziehung zu dem steht, was dem Protagonisten im Zuge seines Premierenbesuchs respektive an dessen Statt, unter dessen Alibi zustößt.

Ein knappes Jahrzehnt später bei Schlaginhaufens, „um jene Jahres- und Zeitenwende 1913–14“ (Mann 2007, 401), singt Tanja Orlanda im Salon des ausdrücklich „kinderlosen Ehepaar[s]“ (S. 293) und eines folglich einschlägig dubiosen Hausherrn „‘Frau Minne kennstest du nicht?’“ zwar so, daß sie dabei „die Illusion einer königlichen Frauenseele“ durchaus glaubwürdig zu erzeugen vermag. In der Folge ihres Suggestionsvermögens greift die Rollenfiktion sogar auf die „Person“ der Sängerin über. Denn nicht nur füllt diese mit der „Wucht der Person“ und der „Macht des Organs“ ihre „königliche[]“ Rolle sozusagen ohne den geringsten Rest einer Differenz zu dieser aus und geht sie darin bis zur so vollkommenen „Illusion“ auf, daß Zeitblom beinahe vor ihr „hin[]kniet“: Dieser weiß von ihr nebenher ja auch noch zu berichten, daß sie hernach unter dem „Beifall“ der Salonards ihrerseits „*triumphierend [l]ächel[t]*“. Sie behauptet somit ihre schon diesseits der Fiktion restlos vollendete Identität mit ihrem „lachend“-verwegenen Rollenspiel selbst jenseits der Vierten Wand

und gleichsam über diese hinweg. Dazu kommt im übrigen vielleicht noch, daß ihr biographisch-mutmaßliches „Vorbild“, Milka Ternina, das realiter lebte, was Tanja Orlanda hier mit und in ihrer, *als* ihre Rolle verkörpert. Milka Ternina war nämlich ihrerseits eine notorische Ehebrecherin, die als solche beziehungsweise deren Verhältnis mit Alfred Pringsheim Thomas Manns eigenes oder zumindest das Familienleben seiner Schwiegereltern belastete.<sup>29</sup>

Doch nur an der einen „ekstatischen“ Stelle vom Löschen des Kunstlichts „markiert[]“ „die Sängerin“, heißt es in jener eingeklammerten Bemerkung, „das theatralische Tun durch eine energisch niederstoßende Bewegung ihres Armes“. Bis auf diese „theatralische“ „Markierung“ ist von der „eigentlichen“ Oper sonst so gut wie nichts mehr zu sehen. Die „Wagner-Heroine“ bringt „Isolden[]“ demnach fast nur noch „zu Gehör“ – um es auf die treffende Wendung einer gestrichenen Lesart der Handschrift zu bringen. Danach hätte „der Kölner Rundfunk“ Leverkühns Brentano-Vertonungen „lobenswert zu Gehör“ bringen sollen; und zwar nicht sehr viel später in der erzählten Zeit, „1920“, das aber hätte geheißen drei Jahre bevor es im Deutschen Reich „Rundfunk“ überhaupt gab,<sup>30</sup> wie Thomas Mann nach Ausweis eines Notizbucheintrags selber bemerkte, der auch die Streichung der Lesart erklärt: „Kölner Rundfunk, noch nicht“ (Mann 1992, 208). (Daß auch Strawinskys „Ödipus Rex“, „*als Oratorium*“ immer schon als Alternative zur „szenische[n] Form“ angelegt [Strawinsky 1937, 169],<sup>31</sup> sich fürs Radio seinerseits bestens eignete, scheint Thomas Mann besonders aufgefallen zu sein. Jedenfalls unterstrich er sich eigens die Stellen allesamt, an denen der Komponist die betreffenden Sendungen der „*British Broadcasting Corporation*“ wie des „*Berliner und Frankfurter Rundfunk[s]*“ zu erwähnen“ Gelegenheit hat [S. 169, 176f.].<sup>32</sup>)

Weitere zehn Jahre nach Tanja Orlandas nur noch sehr andeutungsweise theatralischer Darbietung, 1923 oder 1924 (als es deutschen „Rundfunk“ schon gab), *kann* im Salon Bullinger von der Oper gar nichts mehr zu sehen und von einer Vierten Wand gar keine Rede mehr sein. Die „Arie der Delila“ kommt „durch das Schallgitter“ des Plattenspielers nun wirklich nur noch „zu Gehör“. Sie wird so untheatralisch und „unspektakulär“ reproduziert, wie es nach jener gestrichenen Lesart einmal mit Leverkühns Brentano-Liedern hätte geschehen sollen. Dabei droht sogar auch noch der Arientext oder doch die Verständlichkeit seiner Worte verlorenzugehen. Denn weil der „Mezzosopran“ diese ja erwähnenswert schlecht artikuliert, kann man eben „kaum noch etwas“ verstehen.

Der jetzt also nahezu unverständliche und jedenfalls vollständig unsichtbare „Mezzosopran“, der als solcher bedeutend tiefer hinabreicht als die Sopranlage der Isolde oder der Salome, erinnert an, aber überbietet auch die „heroische Frauenstimme“, mit der Tanja Orlanda „die Illusion einer königlichen Frauenseele“ so ergreifend erzeugte, daß *der* Erzähler sich ihr, wie „[e]ine Dame“ mit „Tränen in den Augen“, leibhaftig zu unterwerfen versucht war. Solch einem Machtgefälle zwischen den Geschlechtern entsprechend, wie es Zeitblom hier freilich als physisch konkretes bloß imaginierte, oder es eben sogar noch erhöhend, ist die „stolze[]“ und so signifikant abgesenkte Stimme der Delila dem „leider [...] *winselnden* Orchester“, mit seinen zur gegebenen Zeit ausschließlich oder dann jedenfalls stark vorwiegend männlichen Mitgliedern,<sup>33</sup> desto „[b]ei-spielhafte[r]“ überlegen (Mann 2007, 599).<sup>34</sup>

Nicht nur also, daß die drei Operndarbietungen von 1905–1906, „1913–14“ und 1923–1924 jeweils einer mächtigen Frauenfigur gelten – Salome, Isolde, Dalila –; daß deren Ermächtigung und „Fatalität“ auf der Ebene der Bühnenfiktion jeweils zusammengeht mit einer Blendung des männlichen Blicks auf die Frau; und daß damit selbstverständlich die „klassisch“-idealtypischen Geschlechterkonfigurationen zum Beispiel der Mozart-Oper gestürzt werden, die den Katalog der Werke eröffnet, welche Leverkühn während seiner „patriarchalisch[]“ (Mann 2007, 62) behüteten Jugendjahre in Kaisersaschern „in seine Seele schließen“ „mochte“ (S. 118): Erlangen und behaupten doch in der *Zauberflöte* die Lichtmächte des Guten, mit Sarastros Baßstimme so männlich wie nur möglich besetzt, die Oberhand über die Königin der Nacht mit ihrem ebenso typisch weiblichen, notorisch hohen Sopran. Sondern sukzessive, in ziemlich gleichmäßigen Intervallen, erfaßt der Blendungsprozeß auch die Opernrezipienten: von ein oder zwei regelrechten Inszenierungen der trotz ihres orientalischen Sujets „deutschen“ *Salome* über eine nur ansatzweise „theatralische[]“ Darstellung der noch immer und erst recht deutschen Isolde bis zur tertiär-medialen und rein akustischen Wiedergabe der „französischen“ Dalila. Die Entfremdung des Mediums fällt hier also mit der Landesfremdheit der darin reproduzierten Musik und Sprache zusammen (genau gegenläufig zu den Klavierstücken und -auszügen, die in der frühen *Tristan*-Novelle noch gespielt wurden: von „Chopin...“ und seinen „Nocturnes“ zu Wagners *Tristan und Isolde* [Mann 1974, Bd. 8, 241–247]).

Die daran ablesbare Entfernung vom nationalen Ursprung, eine Selbstentfremdung sozusagen der deutschen Eigenkultur, entspricht exakt der Entstehungsgeschichte von Leverkühns eigener Oper. Die Komposition von *Love's Labour's Lost* geht ihm ja erst im Ausland so richtig und gedeihlich von der Hand. Ihre zaghaften Anfänge reichen zwar in die Münchener „Monate“ (Mann 2007, 296) zurück, kommen schon dort aber ihrerseits ganz konkret auf einen Hintergrund von Fremdheit und Heimatverlust zu liegen, wie er jeweils auch dort im übrigen schon „zu ebener Erde“ (S. 285) aufgerollt wird. Denn diese Anfänge schreibt der „deutsche[] Tonsetzer[]“ entweder mit der „Apotheose“ (S. 285) eines jüdischen Opernkomponisten im Rücken, Giacomo Meyerbeers, der auch nach Nietzsches (Nietzsche 1999, Bd. 1, 690) und „folglich“ Thomas Manns Dafürhalten als exemplarisch „kosmopolitisch[]“ und „undeutsch“ galt (Mann 1974, Bd. 13, 471). Oder aber Leverkühn komponiert im „Salon“ und somit buchstäblich in Gegenwart einer orientalischen Haupt- und Großstadt. (Dabei wäre der antiurbanistische Reflex, der aus der regelmäßigen Verbindung „hetäristischer“ Motive mit Haupt- und Großstädten spricht, keineswegs mit Bachofen selbst zu belegen. Sehr wohl aber ließe er sich auf die Bachofen-Rezeption der „Konservativen Revolutionäre“ vom Schlage Alfred Baeumlers zurückführen, über den, dessen große, nach seinem Dafürhalten zwar „entsetzlich münchenerisch[e]“, aber doch „sehr gescheite und interessante“<sup>35</sup> „Einleitung“, Thomas Mann wahrscheinlich mit „den Werken von J. J. Bachofen“ allererst in Berührung kam.<sup>36</sup>)

### III.

Wenn der Salon der Senatorin Rodde eigentlich und „wirklich nur den Glücksaussichten, der Unterkunft ihrer Töchter gedient hatte[]“, dann paßt das sehr genau zur zunehmenden Porosität und zum endlichen Kollaps der Vierten Wand zumal bei den Münchener Opernrezeptionen. In deren Folge infizieren die binnen- oder bühnenfiktionalen Geschlechterverhältnisse nicht einfach nur die unmittelbaren Rezipienten und Rezipientinnen. Sie gehen über diese weit hinaus auf den gesamten gesellschaftlichen Kontext der Romanhandlung über; sowohl hin-„sichtlich“ der weiblichen Macht und Übermacht als auch was die Motive betrifft, in denen sich diese Macht symbolisch niederschlägt.

Der besondere Wandschmuck des Salons Rodde, das natürlich nicht von ungefähr dunkle, „stark nachgedunkelte[]“ Gemälde des „Goldene[n] Horn[s]“, stimmt exemplarisch genau zu den Modalitäten der „Verlobung und Eheschließung“, in deren Gestalt wenigstens die eine Tochter des Hauses „unterkommt“. Denn gerade Ines Roddes Ehe-, Liebes- oder Sexualleben gibt ein gutes Illustrationsbeispiel ab für eine „hetäristische“ Degeneration der Geschlechterverhältnisse, wie sie eben aus den fiktionalen Residuen nun auf die sozialen Zustände des Handlungsrahmens überspringt. Ines Institoris-Rodde nämlich betrügt ihren Mann fast von allem Anfang ihrer „Verehelichung“ an (Mann 2007, 418–435, 481), nachdem ihr Geliebter übrigens zuvor und zuerst mit der *Mutter* der Schwestern Rodde „auf einem [...] das Mutter-Sohn-Verhältnis neckisch travestierenden Fuß gestanden hat[]“ (S. 472). Ihre „eher geschwisterliche[]“, „ursprünglich geschwisterlich-kameradschaftliche[]“ (S. 297, 430) Affaire mit Rudolf Schwerdtfeger beginnt sich im „Fasching von 1914“ (S. 414) zu entspinnen: zur selben Zeit, heißt das, da im selben Milieu die mutmaßliche Revenante einer Ehebrecherin eine Arie der Ehebrecherin Isolde singt.

Motiviert wird das virtuell inzestuöse, inzestuös-„hetäristische“ Verhältnis von Ines Institoris und Rudolf Schwerdtfeger mit der Dürftigkeit des betrogenen Ehemanns. Mit einem wiederholten, fast stehenden Epitheton, das schon und vor allen anderen den „Herrn Friedemann“ herabsetzte, ist Helmut Institoris „klein[]“, „klein angelegt[]“ (Mann 2007, 476, 653). „[Z]ierlich[]“ (S. 559), „mäßig[]“ (S. 432), „körperlich durchaus unherrlich[]“ und von „übrigens [...] trippelnde[m] Gang“ (S. 419), ist er „kurzum“ ein „Schwachmatikus“ (S. 425), ein „Mann [...] in Männchengestalt“ (S. 480). Als „Bräutigam“ und „Gemahl“ ist er „ungenügend[]“ (S. 432, 559), als Liebhaber „von niemandem hoch veranschlagt[]“ (S. 482). Seine „Liebkosungen“, in deren „glücklose[r] Lust“ seine Frau „abgewandten Gesichtes“ (S. 480–482) ihre drei Kinder, Töchter *nota bene*, in „einer halben, im Grunde kränkenden Glückserfahrung“ von ihm empfängt, bilden aber doch den „ärmliche[n] Boden“, auf dem Ines’ „Leidenschaft“ und „erweckte Weiblichkeit“ „wucher[t]“ (S. 432, 480).

„[K]lein[]“ (Mann 2007, 432) ist indessen auch Rudolf oder „Rudi“ Schwerdtfeger, wie er gern und oft einfach nur heißt, der in den Notizen ausdrücklich „mangelhafte[] Ersatz“, mit dem sich Ines für ihre glücklose Ehe schadlos zu halten versucht. Er empfindet sich als rein passives Opfer

der Frau. Von einer eigentlichen Mitschuld an ihrem Ehebruch spricht er sich gänzlich frei. Er „habe sie nicht verführt, sondern sie“ ihn (S. 508). Die „Hörner“ des Ehemanns „sind *ausschließlich* ihr Werk“ (S. 508).<sup>37</sup> Und jedenfalls wurde er zu seinem Verhältnis mit Ines von deren Schwester wie geradezu üblich mit Dressurinterjektionen regelrecht abkommandiert: „Rudolf, hopp!“ „Na, hopp!“ „Hopp, Mensch [...]!“ (S. 423, 432, 481).

Den Tausch der konventionellen Geschlechterrollen, als dessen Opfer er sich, seinen „Körper“, ganz bewußt wahrnimmt, bringt Schwerdtfeger dem Protagonisten gegenüber unter vier Augen selber auf den Begriff. Er vertraut ihm diesen Begriff der Perversion oder „Verkehrung“ eines „außerordentlich“ schönen Tages an, dessen Helle aber nur scheinbar im Gegensatz zur Isotopie von Dunkel und Blendung steht. Pedantisch genau und wörtlich genommen gesteht Schwerdtfeger nämlich gerade nicht unter vier „Augen“; sondern sein Geständnis erfolgt unter den Bedingungen einer freiwilligen Selbstblendung. Denn der Raum, in dem es der Gast ablegt, ist wegen des angegriffenen Zustands seines lichtempfindlichen Bewohners „mit Läden und Vorhängen so vollständig“ verdunkelt, daß darin „zunächst“ „vollkommene Nacht“ „die Augen“ „deck[t]“ (Mann 2007, 507):

Es verkehre irgendwie das Besitzverhältnis und führe zu einem unerfreulichen Übergewicht der Frau in der Liebe, so, daß er sagen müsse, Ines gehe mit seiner Person, seinem Körper um, wie eigentlich und richtigerweise der Mann umgehe mit dem einer Frau, – wozu noch ihre krankhafte und krampfhaft, dabei ganz ungerechtfertigte Eifersucht komme auf den Alleinbesitz seiner Person [...]. (S. 509)

Zwar wagt es Schwerdtfeger, sich solchem weiblichem „Besitzverlangen“ (S. 486) zu entziehen. Er verlobt sich mit einer Frau, Marie Godeau, um die er eigentlich für Leverkühn hätte anhalten sollen. Ihr Vorname, neben dessen penetrant christushafte Stilisierungen gehalten, zeigt eine ödipal-inzestuöse Note des *gescheiterten* Heiratsantrags an, wie sie im übrigen auch Schwerdtfegers Verlobung wieder eignet. Denn wie schon zuvor im Salon der Witwe Rodde geht Schwerdtfegers Eigeninteresse auch hier wieder quasi hetäristisch-inzestuös von einer Frauengeneration auf die nächstjüngere über, von der Tante auf die Nichte (S. 606) wie zuvor von der Mutter auf die Tochter.

In dem Moment aber, in dem sich Schwerdtfeger zu seinem also ohnehin etwas dubiosen Selbstermächtigungsversuch „ermant“, tötet ihn Ines auf

eine grobschlächtige, geschlechertypologisch sprechende Weise. Sie erschießt ihn nachts, aber coram publico, im öffentlichen Verkehrsmittel einer Straßenbahn, mit einem „Revolver“ (Mann 2007, 651). Dabei wäre die Reihenfolge der aufgezählten Treffer offenbar einmal, in einer abgebrochenen Variante der Handschrift, einer eigentlichen Kastration so nahe gekommen wie in Henrik Ibsens skandalöser *Hedda Gabler*: „in den Hals, in die Lunge, die Magengru“.

Der „anatomischen“ Abwärtsbewegung seiner Aufzählung gemäß, aber doch auch sehr bemerkenswerterweise erwähnt der Erzähler und Tatzeuge des Mords an Schwerdtfeger auch in der Druckfassung vor diesen „[a]ndere[n] Kugeln“ „ein[en] blutende[n] Einschuß“, und das steht auch noch am Anfang des Satzes: „Unter seinem einen Auge“ (Mann 2007, 652). Ines' Verbrechen liegt also nicht nur deswegen auf der den Opern gemeinsamen Isotopieebene des Dunkels, weil es sich in einer Nacht ereignet, deren Finsternis übrigens durch die elektrischen Funken (S. 649) der Trambahn nur desto „unheimlich[er]“ (Mann 1992, 52) und „augenfälliger“ wird. Sondern der Mord der Frau am Mann gerät durch diese exakte Lokalisation der Einschußstelle auch in eine sehr spezielle Äquivalenzbeziehung zum „Triumph der Dalila“, deren so bedeutsam fragmentierte Arie zur ziemlich genau gleichen Zeit eingespielt wird – der Abend ihrer Reproduktion kann höchstens ein, zwei Jahre vor den symbolträchtigen Mord zu liegen kommen –: Und zwar, wie „gesehen“, wird diese Arie im technisch-wörtlichen Sinn einer extrem entfremdeten Reproduktions- und Rezeptionsweise „eingespielt“, ähnlich wie ehemals einmal „die dreizehn Brentano-Gesänge“ (Mann 2007, 266) am „Kölner Rundfunk“ und ganz genau wie schon, zeitgleich wiederum mit dem Fragment aus Saint-Saëns, eine Schallplatten-Operette im München der Novelle *Unordnung und frühes Leid*.

Aus dieser besonderen Operetten-„Einspielung“ in der Villa des Professor Abel Cornelius ließe sich sogar der Ansatz einer Antwort auf die Fragen gewinnen, die die zeitliche Nähe des Mords und der „Des-Dur-Arie der Delila“ schon deswegen aufwirft, weil sie gegen die Quelldaten gesucht ist. Als Quelle für die Mordgeschichte diene hier nämlich ein wesentlich älterer Fall, der in der Forschung so genannte Trambahnmord von Dresden. Auf Thomas Mann hatte dieser seit jeher „einen ganz merkwürdig starken Eindruck gemacht“ (Brief vom 14. März 1902 an Hilde Distel; Mann 2002, 193). Unverzüglich, das heißt beinahe ein halbes

Jahrhundert vor dem *Doktor Faustus*, merkte er sich die „trübe Geschichte“ vor, um sich „ihrer einmal als Tatsachen- und Fabelgerippe zu einer wundervoll melancholischen Liebesgeschichte [zu] bediene[n]“ (S. 193).

Zum Zweck einer solchen literarischen Verwertung begann er ziemlich bald schon genauere Erkundigungen über den Dresdener Skandal einzuziehen. Desto schwerer wiegen die Differenzen zwischen dessen „Tatsachen“ und der „Fabel“ seiner fiktionalen Bearbeitung. Der Tram-bahn-mord beispielsweise erfolgte im Wortsinn „hinterrücks“. Nach den Pressemeldungen – die Antworten auf Thomas Manns weitergehende Recherchen scheinen leider verloren zu sein – schoß eine gewisse „Frau Janel“ den „Königl[ichen] Kammermusikus Gustav Adolf Gunkel“ „in den Hinterkopf“ (*Dresdener Nachrichten*, 21. März 1901, zitiert nach: Mann 1991, 208). Die Kugel trat „in der Augengegend“ nur „wieder heraus“ (S. 208).<sup>38</sup>

Der sexualsymbolischen Deutbarkeit des „haupt“-sächlichen Treffers, der im *Doktor Faustus* demnach gegen die „Quelle“ beinahe wortwörtlich „ins Auge“ geht, entspricht die Mordwaffe, die Thomas Mann nun allerdings talis qualis aus den Skandalberichten übernehmen konnte und deren Grobschlächtigkeit und Phallizität ihn, wer weiß, überhaupt auf diese so sehr aufmerksam werden ließ: „9 Millimeter Kaliber, also absolut tödlich“ (*Dresdener Nachrichten*, 21. März 1901, zitiert nach: Mann 1991, 209).

Die anderweitigen, kalendarischen Daten aber, die der Erzähler in die somit bis zum bösen Ende „unerfreulich[]“ asymmetrische Geschichte von Ines Institoris und Rudi Schwerdtfeger freilich nur ganz nebenher mit einstreut – „Februar 1914“ „bis gegen Ende des Jahrzehnts“, der Mord dann im „Winter[]“ (Mann 2007, 648) „des Jahres 1925“ (S. 610) –, weichen wie gesagt sehr erheblich von den Vorgaben der quellenkritisch identifizierbaren Sensationsgeschichte ab. Denn diese hatte sich, immerhin, in Dresden abgespielt, am Ort der deutschen *Salome*-Premiere. Was aber ihre „Tatzeit“ angeht, ereignete sie sich, wie ja schon der Berufstitel des „Königl. Kammermusikus“ verrät, noch tief in der Vorkriegsepoche, 1901, gut und gerne ein Vierteljahrhundert vor der Ermordung Schwerdtfegers, die wie gesagt bald nach den Gram-mophonaufführungen im Salon Bullinger und in der Villa Cornelius statthaben muß.

## IV.

Die Schallplatte, die in *Unordnung und frühes Leid* in derselben Stadt, im selben bürgerlichen Milieu und vor allem zur selben Zeit wie die „in der Widenmayerstraße“ aufgelegt wird, reflektiert diese Zeit nicht nur mediengeschichtlich und der Form nach. Vielmehr kommuniziert die hier aufgelegte Operette auch als solche mit dem Zeitpunkt ihrer technischen Reproduktion. In gleichsam fraktaler Verjüngung nimmt sie die erzählte Zeit und das eigentliche Thema des Texts auf. Dieser, wie kein Roman und wie keine zweite oder doch nur die allerletzte Erzählung des Autors, *Die Betrogene*, handelt ausschließlich und hauptsächlich von der Weimarer Republik:<sup>39</sup> oberflächlich von der Hyperinflation; untergründig aber vom Sturz längst nicht nur der monetären Werte, sondern von der Erosion beispielsweise auch der Sexualnormen und „Gender“-Rollen oder von der Obsoleszenz der feudalen Umgangsformen respektive der neofeudalistischen „Hof-“ (Mann 1974, Bd. 8, 638) und Ehrentitel vom Typus jenes „Königl. Kammermusik“. Und um diese, um deren Sinnleere und willkürliche Verfügbarkeit geht es ebenso auf der abgespielten Platte, einer damals brandneuen Operette von Hugo Hirsch, *Der Fürst von Pappenheim* (1923). Der sich dort als solcher bloß ausgebende „Fürst von Pappenheim“ ist in Wahrheit „nur“ ein „Egon Fürst“, angestellt bei einer Firma namens „Pappenheim“ und als Angestellter Repräsentant eines Berufsstands, den Siegfried Kracauer wenig später als den für das „neueste[] Deutschland“ und seine „Strukturwandlungen der Wirtschaft“ schlechthin charakteristischen identifizieren sollte (Kracauer 1971, 12).

Die technisch-entfremdete Reproduktion von Musik kann daher seit *Unordnung und frühes Leid*, anders als etwa noch im *Zauberberg*,<sup>40</sup> ein sozusagen modern-republikanisches Konnotat mit sich führen. Und dieses gibt den vielleicht entscheidenden Hinweis auf einen besonderen Bedeutungswert, den die so reproduzierte „Des-Dur-Arie [...] aus ‘Samson’“ und deren virtuelle Koinzidenz mit dem zu dem Zweck aufdatierten Trambahnmord hier bekommen. Infolge seiner Aufdatierung fällt dieser ja in die Weimarer Republik und ihre „Goldenen Jahre“. Und in die Republik fällt auch die Vorgeschichte des Mords; dann zumindest, wenn man es mit den „staatsrechtlichen Fixierungen“ (Mann 1974, Bd. 11, 824) nicht gar so genau nimmt und den Begriff „Republik“ nach der etwas weiteren Bedeutung auslegt, die ihm Thomas Mann gab, als der eben noch so ganz „unpolitische“ Nietzscheaner dem neuen deutschen Staat zum

ersten Mal öffentlich huldigte. In seiner Rede *Von Deutscher Republik* nämlich ließ er diese „Deutsche[] Republik“ nicht erst mit „der Niederlage und der Schande“ beginnen. Sondern indem er ein Moment des Mythos „Langemarck“ aufgriff (Krumeich 2009, 296f.), das gewissermaßen klas-senlose Gemeinschaftsgefühl, das sich in den Mannschaften der Regi-menter von 1914 über Bildungs- und sonstige Sozialprivilegien hinweg einstellte, datierte er „die Republik als innere Tatsache“ um mehr als vier Jahre auf jene „Stunde begeistert todbereiten Aufbruchs“ zurück (Mann 1974, Bd. 11, 824).

So rückdatiert, umfaßt „die Republik als innere Tatsache“ so gut wie alle Vorkommnisse des *Doktor Faustus*, in denen die deutschen Ges- chlechterbeziehungen in Richtung „Hetärismus“ regredieren. Der „Fas- ching von 1914“, auf dem sich die Liebesaffaire zwischen Ines Rodde und Rudi Schwerdtfeger anbahnt, um „wenige Monate“ danach in handfesten Ehebruch zu kippen (Mann 2007, 481), heißt ausdrücklich und redun- danterweise „der letzte vor Eintritt des vierjährigen Krieges“ (S. 414). „Die Vermählung Ines Roddes mit Professor Dr. Institoris“ sodann findet schon „in der Anfangszeit des Krieges“ statt, „Frühjahr 1915“ (S. 470). Und in die Kriegs- und Nachkriegszeit fallen damit eben auch die harten Fakten ihrer außerehelichen und dabei quasi inzestuösen Affaire.

Daß solche Koinzidenzen kein Zufall sind, zeigen schon die flüchtigsten Blicke auf die anderweitigen Daten des Romans, so etwa auf die Eigenkompositionen Leverkühns, dem Schwerdtfeger im übrigen jenes explizite Geständnis von der „Verkehrtheit“ seiner Affaire ausgerechnet im Januar 1919 ablegt, als sich also die Republik auch als „äußere Tatsache“ etablierte. Die wie gesehen nicht wirklich „komische“ Oper vom vergeb- lichen Werben der Männer um die Frauen, des einen Manns insbesondere um eine „dunkle Dame“, „black beauty“ und „schwarzbleiche Schöne“, *Love's Labour's Lost*, gerät im vorrepublikanischen Deutschland so schnell ins Stocken, wie sie im Ausland dann prächtig gedeihen kann. Wie gesagt wird sie schließlich 1914 uraufgeführt. Dabei findet ihre Uraufführung nota bene ausdrücklich „schon nach Kriegsausbruch“ statt (Mann 2007, 382). Hernach, einige „Wochen“ und „Monat[e]“ nach „Juli 1915“ (S. 453), beginnt sich Leverkühn mit den mittellateinischen *Gesta Romanorum* zu beschäftigen. Diese charakterisiert der Erzähler bei der Gelegenheit ziemlich einseitig. Sie seien eine Kompilation, die in ihrer Anzüglichkeit „dem Dekameron vorspiele[]“ (S. 460). Sie werden damit

ausgerechnet mit der Fundgrube geradezu all der italienischen Namen assoziiert – „Manardi“ zum Beispiel oder „Peronella“<sup>41</sup> –, die in den „italienischen“ Kapiteln des Romans wie übrigens schon in *Mario und der Zauberer*<sup>42</sup> kraft dieser Herkunft auf Inversionen des Geschlechterverhältnisses und auf Verletzungen der „vaterrechtlichen“ Ehe und Ehre hindeuten. Auch die *Gesta* sollen hauptsächlich von „Ehebruch“ und „Elternmord“ handeln, von „verschmutzten Kupplerinnen“, „gottlosen [...] Weiber[n]“, „buhlerischen Eheweibern“ (S. 459f.).<sup>43</sup> Dem entsprechend wird eine Geschichte von einem mehrfachen Inzest das „Kernstück“ (S. 461) für Leverkühns „Puppen-Groteske“ hergeben. Deren insgesamt „fünf Stücke“ werden dann 1921 an den damals berühmt-avantgardistischen Donaueschinger Festspielen erstmals „geboten“; und zwar vor einem expresso verbo „republikanisch“ gesinnten Publikum“ (S. 564).

Die post- oder präpatriarchalen Entartungen der Geschlechterverhältnisse, wie sie in den Opern mehr oder weniger deutlich vorgeführt und gewissermaßen auf seiten der Rezipienten und Rezipientinnen nachgespielt werden, fallen also entweder, erstens, mitten in die Republik, und zwar nach Maßgabe der „staatsrechtlichen Fixierungen“: so bei der „Arie der Delila“ und schon der Erstaufführung der *Gesta Romanorum* (wie sich Thomas Mann übrigens in seinem Exemplar der *Erinnerungen* eigens unterstrich, daß Strawinsky die Partitur des *Ödipus-Oratoriums* „1927 beendete“ und kurz darauf dessen Uraufführungen, darunter eine in „Berlin“, erfolgen sollten, nicht anders als jene Radioeinspielungen im „Berliner und Frankfurter Rundfunk“ [Strawinsky 1937, 168, 176f.]<sup>44</sup>). Oder, zweitens, sie gehören doch wenigstens der „innere[n] Tatsache“ nach in die Zeit der Republik: so bei der Entstehungsgeschichte der „Puppen-Groteske“ und Aufführungsgeschichte der pseudokomischen Oper. Oder aber sie sind, drittens, so eng wie die kammermusikalische Darbietung Tanja Orlandas an den Ausbruch sozusagen dieser „inneren“ Republik herandatiert. Sie geben damit vielleicht, zusammen etwa mit jenem verhängnisvollen „Fasching von 1914“, einer „Vorkrieg“<sup>45</sup> genannten Befindlichkeit Ausdruck, wie sie telle quelle aus Thomas Manns zeitgenössischem Erzählwerk spricht:<sup>46</sup> das heißt der schon vor dem Krieg um sich greifenden Gewißheit, daß dieser unvermeidlich bevorstand oder insofern gleichsam schon begonnen hatte.

Soweit man sie jedoch, viertens, nicht mehr anstandslos unter den „Vorkrieg“ subsumieren und solchermaßen mittelbar der Republik

zuschlagen darf, bleiben die in diesen Fällen ohnehin nur noch moderateren Andeutungen „hetäristischer“ Ausartungen immerhin auch so noch von Deutschland dissoziiert. Zumindest aus dem Kerngebiet des Kaiserreichs werden sie herausgehalten. Sie sind aus diesem hinausprojiziert oder doch an seine Ränder verlegt: nach Italien, in die „Hauptstadt Steiermarks“, „nach Dresden“ (als einer geographisch eher randständigen und ehemals „österreichisch[]“ alliierten „Hauptstadt“).

Die „hetäristische“ Verfinsterung, die Heraufkunft „orientalischer“ Geschlechterasymmetrien und das Erscheinen der „hetäristisch“ wildgewordenen Frau sind demnach cum grano salis samt und sonders Symptome „Deutscher Republik“. Auch hierin aber noch folgen die Arrangements der Romanhandlung und ihrer chronologischen Datierungen den Vorgaben Bachofens, der sicherlich nicht zufällig just in den Zwanzigerjahren wiederentdeckt wurde. (Allein im Jahr nach dem Münchener Trambahnmord sollten drei größere Bachofen-Ausgaben auf den deutschen Markt kommen.) Denn Bachofens Theorie hatte ihre ideologischen Weiterungen, von ihrer Aneignung durch die „Konservative Revolution“ ganz zu schweigen; und dadurch wurde sie tagespolitisch an deren antirepublikanische Polemik anschließbar. Wie schon angedeutet identifizierte Bachofen nämlich die von ihm paradierten Kulturepochen gelegentlich auch mit bestimmten Staatsformen. Dem „Vaterrecht“ ordnete er zum Beispiel und hauptsächlich das Kaisertum zu, wie es zu der Zeit noch bestand, da die Komposition *Love's Labour's Lost* im „München der späten Regentschaft“ so verdächtig bald zu stocken begann. Dem „Hetärismus“ aber setzte er wie gesagt die Demokratie gleich, den „Fluch der Demokratie“ (Bachofen 1926b, Bd. 3, 37) (die übrigens auch schon Aristoteles in seiner *Politik*, wo Bachofen seinen favorisierten Begriff „Gynaikokratie“ herzuhaben scheint, mit dieser „Gynaikokratie“ zusammenbringt [Aristoteles 1959, 182 {V, 1313b}<sup>47</sup>]).

Solche Gleichungen von Kulturstufen und politischen Verfaßtheiten aber, insbesondere die eine Gleichung von „Hurerei“, Primitivität und Demokratie, wenn man sie mit den Zeichen der Zeit zusammenhielt – Bachofen und Karl Marx gehörten einer und derselben Generation an –, drohten das ganze Konzept der Stufenlehre zu widerlegen. Sie unterliefen die optimistische Vorstellung eines im ganzen irreversiblen „Fortschritt[s]“ (Bachofen 1926b, Bd. 2, 134)<sup>48</sup> vom „Hetärismus“ zum Prinzipat der Patriarchen und Patrizier. Den Widerspruch zwischen seiner Kulturtheorie

und den absehbaren Tendenzen der Zeitgeschichte bewältigte Bachofen, indem er den für diese Theorie eigentlich grundlegenden Fortschrittsgedanken gegebenen Orts kurzerhand preisgab. So schreibt er an einer von Thomas Mann angestrichenen Stelle, die wohl nicht von ungefähr mit einer wörtlichen Übersetzung aus Herodot endet, dem „Vater“ der Geschichtsschreibung („κύκλος τῶν ἀνθρωπίνων [...] πρηγμαμάτων“ [Herodotus 1975, 260 {I, 207}]): „Das Ende der staatlichen Entwicklung gleicht dem Beginn des menschlichen Daseins. Die ursprüngliche Gleichheit aller kehrt zuletzt wieder. Das mütterlich-stoffliche Prinzip des Daseins eröffnet und schließt den Kreislauf der menschlichen Dinge“ (Bachofen 1926a, 247f.).

Bachofen kontaminiert hier sein Makrotheorem vom stetigen „Fortschritt“ der drei großen Kulturstufen mit einem ganz anderen und viel älteren, eben einem zyklischen Geschichtsmodell.<sup>49</sup> Ein solches hatte in der Historiographie und Verfassungstheorie freilich eine lange Tradition. Diese wird Bachofen als gut beleesener Altertumskundler sehr wahrscheinlich vor allem auch in der prominenten Form gekannt haben, die ihr der hellenistische Historiker und Staatstheoretiker Polybios gegeben hatte.<sup>50</sup> Denn die in dessen *Historien* entwickelte Theorie von der Zyklis oder „Anazyklose“ der Staatsformen, πολιτειῶν ἀνακύκλωσις (Polybios 1972, 268–293, 396–403 [VI, 2.1–10.14, 57.1–58.13]), war offensichtlich auch noch etliche Jahrzehnte nach Bachofen ziemlich weit über den „inner circle“ der Fachgelehrten hinaus verfügbar. Ohne sie bei einem Verfasseramen zu nennen oder sie sonstwie als Fremdgut auszuweisen, konnte beispielsweise selbst der „entsetzte“ Wilhelm II. ganz selbstverständlich auf sie zurückgreifen, als er sich in der US-amerikanischen und der Tagespresse der Weimarer Republik über das „Geschlecht der Völker“ ausließ (Wilhelm II. 1928, 69).

Bei Polybios allerdings (und folglich auch bei Wilhelm II.) stehen die drei Grundtypen möglicher Verfassungsformen in einem ganz anderen Verhältnis zueinander als bei Bachofen. Die Anazyklosis des Polybios verläuft nach einer genau umgekehrten Reihenfolge: Sie geht dort *von* der Königsherrschaft beziehungsweise Tyrannis über die Aristokratie beziehungsweise Oligarchie *zur* Demo- beziehungsweise Ochlokratie und da capo.

Indem Bachofen den Beginn und das Ende des Kulturzyklus anders und neu ansetzt, beim „Fluch der Demokratie“ und der „Gleichheit aller“, artikuliert er nicht zuletzt handfeste Revolutionsängste. Und die Art, wie er solche Ängste zumindest immer auch *mit* bedient, sollte für seine

Rezeptionskarriere von wahrscheinlich entscheidender Bedeutung sein. Denn Bachofen hatte dem, was er auch aus seiner persönlichen Position als Stadtpatrizier heraus fürchten mußte, eine Unausweichlichkeit zwar konzidiert,<sup>51</sup> wie sie Marx und Engels seinerzeit für die „unwiderruflich[e]“ Revolution des dazu „geschichtlich [...] gezwungen[en]“ Proletariats reklamierten (Engels & Marx 1959, 38). Aber im Gegensatz natürlich zur marxistischen Lehre hatte er dieser Unabänderlichkeit zugleich den für ihn sonst verbindlichen Fortschrittsgedanken opfern müssen. Das scheinbar Unabänderliche konnte er so als Rückkehr zu einer allerprimitivsten Zivilisationsstufe diffamieren. Bachofen hatte damit das Phänomen im genauen Wortsinn revolutionärer Entwicklungen in seine Theorie gerade noch integriert. Seine Angst davor konnte er freilich nicht mehr wirklich bannen; sondern er vermochte sie nur noch mit resignativem Gestus gleichsam zu nobilitieren.

Der geschichtsphilosophische Fatalismus der Bachofenschen Geschichtstheorie, wenn man sie mit den Daten des *Doktor Faustus* abgleicht und dabei Thomas Manns eigenwillige Rückdatierung der Republik mit einkalkuliert, wirft ein seltsames Licht auf die „gynaikokratischen“ Konstellationen sowohl der eigentlichen Romanhandlung als auch der Opern, die währenddessen im Deutschen Reich, man darf je länger desto weniger sagen: aufgeführt werden. Unter der Prämisse solch einer Rückdatierung ergeben die annalistischen Verhältnisse einen so konsistenten wie verstörenden Befund. Denn dieser, und das hilft vielleicht zu verstehen, warum er so lange übersehen bleiben konnte oder weshalb er erst mit einigem Interpretationsaufwand zu heben ist, steht in einem bedenklichen Mißverhältnis zur schon ein bißchen sehr prompten, wenn nicht gar etwas opportunistischen Metamorphose vom „Unpolitischen“ zum Festredner „Deutscher Republik“ (von der sich ja auch der *fiktive* Autor des Romans gerne distanziert, wo er etwa die „republikanisch[e]“ Gesinnung des Donaueschinger Festspielpublikums zwischen Anführungszeichen setzen zu sollen glaubt).

Der literarische Befund, wie man ihn von den Opern des *Doktor Faustus* her eruieren kann und worin sich dieser Roman im übrigen ohne Rest mit jener allerletzten Erzählung deckt, *Die Betrogene*,<sup>52</sup> ist dem landläufigen Bild des Autors jedenfalls schwerlich integrierbar. Er erweist vielmehr die Revisionsbedürftigkeit dieses Bilds. Die undifferenzierten Pauschalvorstellungen vom späteren und späten Thomas Mann als einem geschworenen

Demokraten und lupenreinen Republikaner scheinen im wesentlichen der Effekt so geschickter wie geglückter Selbstdarstellungen zu sein, auktorial-faktualer Eigendeklarationen im Ton der Rede *Von Deutscher Republik*.

Im *Doktor Faustus* jedenfalls scheint unter dem Firnis solcher Selbststilisierungen eine tiefe Nostalgie nach dem Kaiserreich hervor. Gerade auch die darin thematischen Opern geben eine Skepsis gegenüber der Weimarer Republik zu erkennen. Republikanismus kommt hier einem kolossalen Atavismus gleich. Er läuft, mit einem sozusagen zeitgenössischen Wort des *Zauberbergs*, auf eine kollektive „Rückneigung‘ in gewisse Welten“ (Mann 1974, Bd. 3, 906) hinaus, auf eine zivilisationsgeschichtliche Regression in einen früh- oder vorkulturellen Entwicklungsstand. Dabei ist diese seine kulturpessimistische Dimensionierung nachweislich, wengleich nur hintergründig oder vielleicht auch nur unterschwellig *dem* „Mythologe[n]“ (Baeumler 1926, XXIII) der Konservativen Revolution geschuldet, dem von dieser wiederentdeckten Œuvre Bachofens. Genau wie dort finden hier, im *Doktor Faustus* und vor allem auch in den Opern des Romans, antirepublikanische Ressentiments mit misogynen und gynophoben Reflexen zu einer staunenswert stabilen Symbiose zusammen.

#### ANMERKUNGEN

1. Zitiert wird *Doktor Faustus* nach: Mann 2007; alle anderen Werke nach: Mann 1974. Zitate aus dem Nachlaß werden nicht weiter nachgewiesen und erfolgen mit freundlicher Erlaubnis des Thomas Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich.
2. Im Original keine Hervorhebung; vgl. Mann 2007, 314.
3. Vgl. *Meyers Konversations-Lexikon* 1895–1897, Bd. 8, 6, s. v. „Grotesk“.
4. Vgl. unter den in Thomas Manns Nachlaßbibliothek erhaltenen Titeln v. a. Ulrici 1897, 261f.
5. Vgl. Jens & Jens 2003, 30f.
6. Vgl. W. Mann 1967, 41; Puffett 1989, 4.
7. Vgl. Mann 1974, Bd. 13, 367.
8. Panizza 1997. Vgl. Vaget 1992, 52f.; 2006, 227f.
9. Vgl. Mann 1974, Bd. 8, 81.
10. Vgl. Becker-Leckrone 1995, 254f.
11. Vgl. von Schirnding 2003, 17.
12. Vgl. Bal 1991, 326–360.
13. Vgl. Greiner 1989, 543–562.
14. Vgl. von Sacher-Masoch 1997, z. B. 42 („Meine Stube glich [...] jener des Doktor Faust“), 69 („Heute ließ sie mich die Szene zwischen Faust und Mephistopheles lesen“), 75 („meine Seele dem Teufel verschrieben“), 103, 112, 136.

15. Vgl. Elsaghe 2005, 433f.
16. Z. B. Ri 16,4 (*Die Heiligen Schriften des Alten und Neuen Bundes deutsch von Martin Luther* o. J., Bd. 1, 443).
17. Z. B. Ri 13,24 (*Die Heiligen Schriften des Alten und Neuen Bundes deutsch von Martin Luther* o. J., Bd. 1, 439).
18. Vgl. Peltre 1971; Dierks 1972, 169–206; Galvan Morley-Fletcher 1992; 1996, 62–76; Heftrich 1993; Gut 2008, 277–283.
19. Vgl. Engels 1962, 39, Anm.
20. Von Thomas Mann angestrichen.
21. Von Thomas Mann angestrichen.
22. Vgl. Strawinsky 1937, 160–164, 167–169, 175–177.
23. Im Original keine Hervorhebung; freundlicher Hinweis von Albert von Schirnding, Harmating, vom 2. März 2000. Zur intertextuellen Motivierbarkeit der Fehlleistung vgl. Mann 1992, 121.
24. Vgl. Wilde 1921, 28f.: „Qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas qu'elle me regarde.“
25. Vgl. Wilde 1921, 29: „Ne m'approchez pas, fille de Sodome, mais couvrez votre visage avec une voile [...]“
26. Vgl. Wilde 1921, 88: „Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan? Tes yeux qui étaient si terribles, qui étaient si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés? Ouvre tes yeux! Soulève tes paupières, Iokanaan. Pourquoi ne me regardes-tu pas? As-tu peur de moi, Iokanaan, que tu ne veux pas me regarder?“
27. Vgl. Wilde 1921, 89f. (im Original keine Hervorhebung [zur Markierung eines in Lachmanns Übersetzung bzw. in Strauss' Libretto entfallenen Satzes]): „Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? *Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage*. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi... tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée.“
28. Vgl. z. B. zum Vergleich „wie ein Klavierlehrer“ (Mann 1974, Bd. 8, 242), der sich an Wagner so nicht anschließen läßt, Wagner o. J., 1–81, vs. Gottfried von Straßburg 2004, 135f. (V. 7966–8005); nicht aber in: Gottfried von Straßburg o. J.
29. Vgl. Jens & Jens 2003, 30f.
30. Vgl. Dussel 2004, 19, 31f.
31. Thomas Manns Hervorhebung.
32. Thomas Manns Hervorhebung.
33. Vgl. z. B. Copland 1960, 51; Neuls-Bates 1996, xi–xvi, 192.
34. Im Original keine Hervorhebung.
35. Brief vom 2. April 1926 an Philipp Witkop, Thomas Mann-Archiv.
36. Vgl. Elsaghe 2005, 439.
37. Im Original keine Hervorhebung.
38. Im Original keine Hervorhebung.
39. Vgl. Elsaghe 2010, 143–153.
40. Vgl. Vaget 2009, 21–27.
41. Vgl. Elsaghe [im Druck].
42. Vgl. Elsaghe 2009, 180–182.
43. Im Original keine Hervorhebung.

44. Thomas Manns Hervorhebungen.
45. Vgl. Vogl 2000, 556–558.
46. Vgl. Mann 1974, Bd. 8, 444.
47. Vgl. Aristoteles 1959, 52 (II, 1269b).
48. Thomas Manns Hervorhebung.
49. Vgl. Demandt 1978, 236–257.
50. Zu Bachofens Polybios-Rezeption vgl. Bachofen 1943–1967, Bd. 2, 450, 500; Bd. 3, 745–748, 764, 769, 779, 780, 782, 789, 856, 859, 984; Bd. 4, 18.
51. Vgl. Plumpe 1987, 202f.
52. Vgl. Elsaghe 1999, 692–709; 2004, 149–170.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Aristoteles 1959, *Politica*, hrsg. v. W. D. Ross, Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxford University Press, Oxford.
- Bachofen, J. J. 1926a, *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler*, hrsg. v. M. Schröter, Beck, München.
- . 1926b, *Urreligion und antike Symbole. Systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken [...]*, hrsg. v. C. A. Bernoulli, 3 Bde., Reclam, Leipzig.
- . 1943–1967, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. K. Meuli, 10 Bde., Schwabe, Basel.
- Baeumler, A. 1926, „Einleitung. Bachofen der Mythologie der Romantik“, in: J. J. Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Mit einer Einleitung von Alfred Baeumler*, hrsg. v. M. Schröter, Beck, München, S. XXIII–CCXCIV.
- Bal, M. 1991, *Reading „Rembrandt“. Beyond the Word-Image Opposition. The Northrop Frye Lectures in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge et al.
- Becker-Leckrone, M. 1995, „Salome<sup>®</sup>: The fetishization of a textual corpus“, *New Literary History*, Bd. 26, Nr. 2, S. 239–260.
- Bizot, R. 1992, „The turn-of-the-century Salome era: High- and pop-culture variations of the Dance of the Seven Veils“, *Choreography and Dance*, Bd. 2, Nr. 3, S. 71–87.
- Copland, A. 1960, „Nadia Boulanger. An affectionate portrait“, *Harper's Magazine*, Oktober, S. 49–51.
- Demandt, A. 1978, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Beck, München.
- Die Heiligen Schriften des Alten und Neuen Bundes deutsch von Martin Luther* o. J., 4 Bde., Müller, München & Leipzig.
- Dierks, M. 1972, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*, Thomas-Mann-Studien, Bd. 2, Francke, Bern & München.
- Dussel, K. 2004, *Deutsche Rundfunkgeschichte*, 2. Aufl., UVK, Konstanz.
- Elsaghe, Y. 1999, „‘Vom Moschusgeruch des Exkrementhaufens’. Mythos und Ideologie in Thomas Manns *Die Betrogene*“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 73, Nr. 4, S. 692–709.

- 2004, „Nostalgie und Modernitätskritik. Die *Betrogene* als Thomas Manns ideologisches Vermächtnis“, in: *Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Die Davoser Literaturtage 2002*, hrsg. v. T. Sprecher, Thomas-Mann-Studien, Bd. 29, Klostermann, Frankfurt a. M., S. 149–170.
- 2005, „Der Mythos von Orient und Occident“ in Thomas Manns *Doktor Faustus*“, *Wirkendes Wort*, Bd. 55, Nr. 3, S. 427–445.
- 2009, „Die ‘Principe[ssa] X.’ und ‘diese Frauen –!’ Zur Bachofen-Rezeption in *Mario und der Zauberer*“, *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 22, S. 175–193.
- 2010, *Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns „Betrogene“ im Kontext*, Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 53 [287], de Gruyter, Berlin & New York.
- [im Druck], „Mutter Manardi“. Zur Boccaccio- und Bachofen-Rezeption in Thomas Manns *Doktor Faustus*“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*.
- Engels, F. 1962, „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“, in: ders. & K. Marx, *Werke*, Dietz, Berlin, Bd. 21, S. 25–173.
- & Marx, K. 1959, „Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik. Gegen Bruno Bauer und Konsorten“, in: *Werke*, Dietz, Berlin, Bd. 2, S. 3–223.
- Galvan Morley-Fletcher, E. 1992, „Zur Bachofen-Rezeption im Deutschland der Zwischenkriegszeit“, *Wissenschaftliche Zeitschrift. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Geisteswissenschaftliche Reihe*, Bd. 41, Nr. 6, S. 45–54.
- 1996, *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Manns „Joseph“-Roman*, Thomas-Mann-Studien, Bd. 12, Klostermann, Frankfurt a. M.
- Gottfried von Straßburg o. J., „Tristan und Isolde“, in: *Die deutschen Volksbücher*, hrsg. v. K. Simrock, Winter, Frankfurt a. M., Bd. 4, S. 229–429.
- 2004, *Tristan, Bd. 1: Text*, hrsg. v. K. Marold, 5. Aufl., de Gruyter, Berlin & New York.
- Greiner, B. 1989, „Das Bild und die Schriften der *Blendung*: Über den biblischen Grund von Canettis Schreiben“, in: *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments. Zweiter Teil: 20. Jahrhundert*, hrsg. v. F. Link, Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 5.2, Duncker & Humblot, Berlin, S. 543–562.
- Gut, Ph. 2008, *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*, Fischer, Frankfurt a. M.
- Heftrich, E. 1993, „Matriarchat und Patriarchat. Bachofen im *Joseph-Roman*“, *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 6, S. 205–221.
- Herodotus 1975, o. T., *Bd. 1: Books I and II*, hrsg. v. A. D. Godley, 7. Aufl., Loeb Classical Library, Bd. 117, Harvard University Press, Cambridge, Mass., & Heinemann, London.
- Jens, I. & Jens, W. 2003, *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*, 3. Aufl., Rowohlt, Reinbek b. Hamburg.
- Kracauer, S. 1971, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Krumeich, G. 2009, „Langemarck“, in: *Deutsche Erinnerungsorte*, hrsg. v. E. François & H. Schulze, Beck'sche Reihe, Beck, München, Bd. 3, S. 293–309.
- Lemaire, F. [1948] o. J., *Samson et Dalila. Opéra en 3 actes. Poème de Ferdinand Lemaire, musique de Camille Saint-Saëns*, Durand, Paris.
- Mann, T. 1974, *Gesammelte Werke*, 2. Aufl., Fischer, Frankfurt a. M.
- 1991, *Notizbücher 1–6*, hrsg. v. H. Wysling & Y. Schmidlin, Fischer, Frankfurt a. M.

- . 1992, *Notizbücher 7–14*, hrsg. v. H. Wysling & Y. Schmidlin, Fischer, Frankfurt a. M.
- . 2002, *Briefe I. 1889–1913*, hrsg. v. T. Sprecher, H. R. Vaget & C. Bernini, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 21, Fischer, Frankfurt a. M.
- . 2007, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hrsg. v. R. Wimmer, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 10.1, Fischer, Frankfurt a. M.
- Mann, W. 1967, *Richard Strauss. Das Opernwerk*, Beck, München.
- Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens 1893–1897*, 5. Aufl., Bibliographisches Institut, Leipzig & Wien.
- Neuls-Bates, C. (Hrsg.) 1996, *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Northeastern University Press, Boston, Mass.
- Nietzsche, F. 1999, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. v. G. Colli & M., Montinari, 3. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag, München, & de Gruyter, Berlin & New York.
- Panizza, O. 1997, *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*, hrsg. v. M. Bauer, Luchterhand, München.
- Peltre, M. 1971, „Thomas Mann et J. J. Bachofen“, *Études germaniques*, Bd. 26, Nr. 4, S. 437–448.
- Plumpe, G. 1987, „Das Interesse am Anfang. Zur Bachofendeutung“, in: *Das Mutterrecht von Johann Jakob Bachofen in der Diskussion*, hrsg. v. H.-J. Heinrichs, Qumran, Frankfurt a. M., S. 196–212.
- Polybius 1972, *The Histories*, Bd. 3, hrsg. v. W. R. Paton, 5. Aufl., Loeb Classical Library, Bd. 138, Harvard University Press, Cambridge, Mass., & Heinemann, London.
- Puffett, D. (Hrsg.) 1989, *Richard Strauss. Salome*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, Cambridge et al.
- Sacher-Masoch, L. von 1997, *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*, Insel, Frankfurt a. M. & Leipzig.
- Schirnding, A. von 2003, *Die Propheten von der Martiusstraße. Ein München-Kapitel in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, Abhandlungen der Klasse der Literatur, Bd. 2, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, & Steiner, Stuttgart.
- Shakespeare, W. 1786, *Love's Labour Lost*, in: *The Dramatic Works*, hrsg. v. J. Rann, Clarendon Press, Oxford, Bd. 1, S. 529–628.
- Strauss, R. 1905, *Salome. Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann. Musik von Richard Strauss*, Fürstner, Berlin.
- . 1981, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. v. W. Schuh, 3. Aufl., Atlantis, Zürich.
- Strawinsky, I. 1937, *Erinnerungen*, Atlantis, Zürich & Berlin.
- Ulrici, H. 1897, „[Einleitung zu:] *Liebes Leid und Lust*“, in: [W.] Shakespeare, *Dramatische Werke*, Georg Rieme, Berlin, Bd. 7, S. 258–270.
- Vaget, H. R. 1992, „The spell of Salome: Thomas Mann and Richard Strauss“, in: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. v. C. Reschke & H. Pollack, Houston German Studies, Bd. 8, Fink, München, S. 39–60.
- . 2006, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Fischer, Frankfurt a. M.
- . 2009, „Politisch verdächtig!“ *Die Musik in Thomas Manns „Zauberberg“*, Bernstein-Verlag, Bonn.

- Vogl, J. 2000, „Krieg und expressionistische Literatur“, in: *Naturalismus; Fin de siècle; Expressionismus. 1890–1918*, hrsg. v. Y.-G. Mix, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, & Hanser, München & Wien, S. 555–565.
- Wagner, R. o. J., „Tristan und Isolde“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, 6. Aufl., Breitkopf & Härtel, & Siegel, Leipzig, Bd. 7, S. 1–81.
- Wilde, O. 1921, „Salomé“, in: *Salomé: La sainte courtisane. A Florentine Tragedy*, 7. Aufl., Methuen, London, S. 1–92.
- Wilhelm II. 1928, „Das Geschlecht der Völker“, *Berliner Zeitungs-Post*, 13. August, S. 66–69.

---

Yahya Elsaghe (elsaghe@germ.unibe.ch) is professor of modern German literature at the University of Berne. He has written books on Goethe, Hölderlin and Thomas Mann (*Die imaginäre Nation; Thomas Mann und die kleinen Unterschiede; Krankheit und Matriarchat*). His other publications include studies on Christian Reuter, Eduard Mörike, Theodor Storm, Bertolt Brecht, Max Frisch and W. G. Sebald.