

Title	Schuldlos schuldig Literarische Subjektconstitution in Thomas Manns Lotte in Weimar
Sub Title	罪のない罪：トーマス・マンの『ワイマールのロッテ』における主観の文学的構築
Author	Meuthen, Erich
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.47 (2011.) ,p.31- 49
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小林邦夫教授 退職記念号 = Sonderheft für Prof. Kunio KOBAYASHI
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20110331-0031

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Schuldlos schuldig

Literarische Subjektkonstitution in Thomas Manns *Lotte in Weimar*

Erich MEUTHEN

*Lotte in Weimar*¹⁾ ist das erste im Exil entstandene Werk Thomas Manns. Folgt man seinen Tagebüchern, beginnt er die Arbeit am 19. November 1933: 8 Monate, nachdem er von einer Reise in die Schweiz nicht mehr nach Deutschland zurückkehrte. Das Projekt einer Goethe-Erzählung ist jedoch viel älter. Schon 1912 plante Thomas Mann eine Novelle, die von der ‘hochblamablen’, zu ‘ehrfürchtigem Gelächter’ Anlass gebenden Geschichte²⁾ der Liebe des greisen Dichters zur 17jährigen Ulrike von Levetzow in Marienbad handeln sollte. Thema ist der in Nietzsches Kunstphilosophie kulminierende Zusammenbruch des idealistischen Weltbildes. Dem entsprechen die narrative Leitidee: die groteske ‚Entwürdigung des hochgestiegenen Geistes‘³⁾ (Goethes Portraitureung als alter Lüstling) – sowie ein Erzählverfahren, das sich seines Gegenstandes “mit Skepsis, mit Gehässigkeit, mit psychologischem Radicalismus” annimmt, diesen aber nicht völlig verneint, sondern ihn zugleich “positiv, lyrisch, aus eigenem Erleben” darstellt.⁴⁾

1) Im fortlaufenden Text mit Angabe der Seitenzahl zitiert nach Thomas Mann: *Lotte in Weimar*, 33. Auflage, Frankfurt/M 2000.

2) Brief an Elisabeth Zimmer vom 6.9.1915 zitiert nach Thomas Mann: *Briefe 1889–1936*, Band 1, Frankfurt/M 1962, S. 123.

3) Thomas Mann: [On myself], in drs.: *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*, Frankfurt/M 1983, S. 51–94, hier S. 71.

4) Thomas Mann - Heinrich Mann, *Briefwechsel* hrsg. von Hans Wysling, Frankfurt/

Zu diesem Zeitpunkt wagt Thomas Mann jedoch noch nicht, “den großen Alten auf die Bühne zu stellen” – noch scheut er zurück vor der, wie er 1940 in Princeton formuliert, “imitatio Goethes”: der “Identifizierung und unio mystica mit dem *Vater*”⁵⁾. Aus der geplanten Marienbad-Novelle wurde ‘Der Tod in Venedig’, Goethe mutiert zu Gustav Aschenbach, und Ulrike zu Tadzio. Gleichzeitig gewinnt das Thema jedoch an Brisanz: im ‚Mythos Goethe‘ verdichtet sich für Thomas Mann der ‚Mythos der deutschen Kultur-Tradition‘, der er nach dem Untergang des Kaiserreichs zunehmend misstraut. Einen 1919 in der ‘Frankfurter Zeitung’ erscheinenden Artikel Eduard Bülow, in dem Goethe Liebesunfähigkeit (,erotische Insuffizienz’) sowie ein die Belange des Volkes und der Nation außer Acht lassender ‘Egoismus’ vorgeworfen werden, hebt Thomas Mann sorgfältig auf, noch heute findet er sich in der Arbeitsmappe zum Lotte-Roman⁶⁾. Die Materialsammlung wird angelegt für eine ‘populäre Goethe-Biographie’⁷⁾, die zum 100. Todestag des Dichters erscheinen soll. Doch auch dieser Plan wird nicht realisiert. Es entstehen nur einige Festvorträge, die Goethe - entgegen Kolbenheyers ‘völkischer’ Deutung - als toleranten Humanisten und Weltbürger darstellen, der für Deutschtümelei und nationales Pathos keinerlei Sympathie hegte.

Es bedarf der “tiefen Zäsur des Jahres 1933” – der verstörenden Erfahrung des Heimatverlustes – um das Spannungsfeld zu erzeugen, in dem sich die ‘unio mystica mit dem Vater’ vollziehen kann. Am ursprünglichen Konzept, der Betrachtung Goethes durch die Brille Nietzsches, ändert sich nichts: Thema

M 1984, S. 66.

5) Thomas Mann: [On myself], a.a.O. S. 91.

6) Vgl. Hans Lehnert: Dauer und Wechsel der Autorität. *Lotte in Weimar* als Werk des Exils, in: Internationales Thomas Mann-Kolloquium 1986, Thomas Mann-Studien 7 (1987), S. 30–52, hier S. 40f.

7) Vgl. Brief vom Dezember 1930 in: Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910–1955, hg. von Inge Jens, Pfullingen 1960, S. 170–172.

bleibt die moralische Fragwürdigkeit des genialen Künstlers, seine menschliche Unzuverlässigkeit und Treulosigkeit - sowie das, worin sich dieses Defizit im Werk zeigt: als Verlust der subjektiven Perspektive, der um so irritierender wirkt, als Thomas Mann die Kunst in romantischer Tradition als subjektive Höchstleistung, als Liebeswerk, betrachtet.

Doch gewinnt die abstrakte ästhetische Problematik unter dem Eindruck der fatalen Ereignisse persönliche Qualität – und spitzt sich zu in der Frage nach der Wirklichkeit seiner Selbst: des Orts, auf den ihn die Notwendigkeit des persönlichen Bekenntnisses, der eindeutigen politischen Stellungnahme, zurückwirft. Thomas Mann erlebt der Kampf gegen die Nazis und den Konflikt mit den zu radikalerem politischen Engagement drängenden Kindern als Zustand existenzieller Gefährdung. Er reagiert mit “Muskelzittern, fast Schüttelfrost” und “Furcht, die vernünftige Besinnung zu verlieren”.⁸⁾ Helmut Koopmann spricht von einer tiefgreifenden ‘Identitätskrise’⁹⁾, die nicht nur die eigene Person betroffen habe, sondern auch die deutsche Sprache und Kultur,¹⁰⁾ in der diese Person verwurzelt ist. Zweifel scheinen angebracht an der moralischen Solidität und politischen Tragfähigkeit dieser Kultur, an der Richtigkeit des Weges, den sie im 18. Jahrhundert (hin zu Nietzsche) einschlägt, sowie an der Möglichkeit, sich im ihrem Koordinatensystem positionieren zu können.

In der Weimarer Rede zum Goethejahr 1949, der ersten Rede, die er

8) Tagebucheintragung vom 18.3.1933.

9) Helmut Koopmann: Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: “Wo ich bin, ist die deutsche Kultur”, in Wolfgang Schieder, in Verbindung mit Walter Hinck u.a. (Hg.): *Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933–1945*, Hamburg 1981, S. 103–114, hier S. 106.

10) Thomas Mann: *Ansprache im Goethejahr 1949*, in drs.: *Über mich selbst*, a.a.O., S:449–465, hier S. 456

nach dem zweiten Weltkrieg auf deutschem Boden hält, berichtet Thomas Mann, wie er auf diese Erfahrung kultureller Entfremdung reagierte.

Die erste Veränderung, die er vermerkt, ist gesteigerte sprachliche Sensibilität und wachsende Lust am literarischen Experiment. “[M]ein Tun [wurde mir] gerade in diesen Jahren”, sagt er,

mehr und mehr zum bewußten Sprachwerk, zur versuchenden Lust, alle Register des herrlichen Orgelwerks unserer Sprache zu ziehen, zu einem Bestreben nach Rekapitulation und Vorwärtstreibung deutscher Sprachzustände und Ausdrucksmöglichkeiten deutscher Prosa.¹¹⁾

Sodann beginnt er, sich als ‘symbolische Existenz’ zu begreifen, als etwas der ‘doppelsinnigen’ Ordnung der Kunst unterworfenen, einer Ordnung, von der es heißt, daß sie nicht nur dem rhetorischen (Rationalitäts-)Prinzip gehorche, sondern in der auch mythische Kräfte wirksam seien, die sich zeigen im “schweigenden Sein [...] des Bildes”,

in das man vieles hinein-, aus dem man vieles herauslesen kann und das doch nicht verwirrt, sondern durch Anschauung befriedigt und den Sinn für das Gute belebt¹²⁾

D.h., das eigene Dasein erscheint ihm nicht authentisch und autonom, sondern abhängig von symbolischen Ordnungen und Traditionszusammenhängen, die den individuellen Horizont in vieler Hinsicht sprengen.

Goethe wird in dieser Zeit zur Identifikationsfigur, zu der er sich mit einer Leidenschaftlichkeit bekennt, die erstaunlich ist:

Ich kann von Goethe nicht anders sprechen als mit Liebe, das heißt aus

11) Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr 1949, a.a.O., S. 451.

12) Thomas Mann: Ansprache im Goethejahr 1949, a.a.O., S. 458

einer Intimität, deren Anstößigkeit durch den lebendigsten Sinn für das Inkommensurable gemildert wird.¹³⁾

Das psychologische und politische Kalkül dieses Identifikationsprozesses liegt auf der Hand. Goethe wird als Lichtgestalt einer Kulturtradition vorgestellt, in der Thomas Mann sich tiefer verwurzelt sieht als die, die glauben, ihm sein 'Deutschtum' absprechen und seinen Namen aus dem kulturellen Gedächtnis der Nation tilgen zu können. Und sich selbst betrachtet er als den legitimen Erben dieser Überlieferung, dem aufgetragen ist, sie vor banausischem Mißbrauch zu bewahren. "Wo ich bin", lautet die Parole, mit der er im amerikanischen Exil den Nazis den Kampf ansagt, "Wo ich bin, ist die deutsche Kultur". Mit ihm hat sie Deutschland verlassen!

Unter diesem Aspekt wird das seit den *Leiden den jungen Werthers* aktuelle Thema der literarischen Identitätsbildung in *Lotte in Weimar* neu verhandelt. Um so bemerkenswerter ist, dass Thomas Mann keinem ideologischen Jargon verfällt, der, wie er meint, der Kunst nicht anstehe, sondern dem in den 'Betrachtungen eines Unpolitischen' (also bereits 1917/18) entwickelten ironischen Kunstkonzept die Treue hält - d.h., einem poetischen Prinzip folgt, das dem Identitätskonzept inkompatibel ist. Entbehrt die (sich selbst widerrufende, das Gesagte im Lichte seines Gegenteils reflektierende) ironische Rede doch jeder Eindeutigkeit!

Kein Wunder also, dass Goethe, die zentrale Figur, deren Porträt der Roman zeichnen soll, im Titel ungenannt bleibt und in den ersten zwei Dritteln der Erzählung nur indirekt – in der Form der empörten Rede über ihn – präsent ist: in einer Form von Rede, die ihren Gegenstand derart in Verruf bringt, dass es

13) Thomas Mann: *Adel des Geistes*, Frankfurt/M 1959, S. 91.

notwendig erscheint, am Ende – in Abweichung von dem historisch verbürgten Geschehen¹⁴⁾ – einen Goethe auftreten zu lassen, der sich seines menschlichen Versagens bewusst ist und dafür um Verzeihung bittet.

Der Niederschrift des Romans gehen ausgedehnte Quellenstudien voran, doch entsteht kein historischer Roman in der Manier des 19. Jahrhunderts. Die Erzählung erwächst vielmehr aus dem Spannungsgefüge zweier diskrepanter Vorstellungsbereiche: So reizvoll “[d]er Novellen- oder Theaterstoff des Besuches der alten Lotte Buff-Kestner in Weimar” an sich auch sei, schreibt Thomas Mann, erst im Lichte der “Faustidee”¹⁵⁾ gewinne er den Bedeutungshorizont, den die Erzählung einzuholen sucht.

- Das historische Ereignis, Lottes Besuch bei Goethe, fand am 25. September 1816 statt. Es ist durch mehrere Briefe beteiligter Personen dokumentiert.¹⁶⁾ Das Wiedersehen nach 44 Jahren, verlief für Lotte, die ihm mit ‘Herzklopfen’ entgegengesehen hatte, überaus enttäuschend. Die mangelnde Herzlichkeit des Jugendgeliebten, die “Teinture von höfischem Wesen”, die “steinerne Courtoisie”, mit der Goethe jeden Versuch der persönlichen Annäherung zurückweist, verletzen sie im Innersten.¹⁷⁾ Die Visite erscheint ihr im Nachhinein als “völliger Fehlschlag” (S. 390).

14) Eine andere Abweichung vom historischen Geschehen darf nicht unerwähnt bleiben. Lotte Kestner wurde auf ihrer Reise nach Weimar nicht von ihrer Tochter Charlotte, sondern deren älterer Schwester Klara begleitet. Der Grund für diese ‘Umbesetzung’ wird erkennbar im Lichte des Verjüngungs- bzw. Wiederholungsmotivs, das im Mittelpunkt der imaginierten Gedankenwelt Goethes steht.

15) Thomas Mann: Tagebücher 1933–1934, hrsg. von Peter Mendelssohn, Frankfurt/M 1977. S. 251.

16) Zuletzt ausführlich dargestellt in Volkmar Hansen: “Lebensglanz” und “Altersgröße in Goethes *Lotte in Weimar*”, in drs. (Hg): Interpretationen. Thomas Mann. Romane und Erzählungen, Stuttgart 1993, S. 228–269.

17) Ebenda S. 229 u. 233.

- Die zweite Inspirationsquelle, die Thomas Mann erwähnt, das Faustdrama, ist fiktiver Art. Auch sie lässt Goethe in keinem vorteilhaften Licht erscheinen: sie rückt ihn in die Perspektive einer Verführer- und Mörder-Gestalt, die sich im Streben nach unbedingter Selbstverwirklichung dem Teufel verschreibt und über Leichen geht: die das Wesen der Liebe verkennt und sich damit um das größte Glück bringt, das das Leben gewährt.

- Ein dritter (im Roman angezeigter) Motivationsgrund ist der Amphitryon-Mythos, in dem die abendländische Literatur die Identitätsproblematik seit der Antike reflektiert. Molière aktualisiert den Stoff auf dem Boden der cartesianischen Subjektphilosophie und schafft so die Vorlage für Kleists Komödie, die die erkenntnistheoretischen Aporien, die der Stoff birgt, unter sprachlichem Aspekt herausstellt. Der Verlust der Identität, den die Tragödie im Tod des Helden darstellt, erscheint in der Komödie überlebbar: sie zersetzt die eingangs vorgestellte falsche, liebesfeindliche Ordnung, in einem zuweilen als Zauberwald vorgestellten chaotischen Ort ausgelassener Sinnlichkeit - um die Elemente neu formieren und das utopische Happyend herbeiführen zu können. In Kleists *Amphitryon* erscheint als Herr dieses Zauberwaldes ein 'deus malignus', ein die Menschen an der Nase herumführender Gott: jene Vorstellung also, gegen die sich das cartesianische Credo wendet, ungeachtet der Tatsache, dass das Medium des Denkens die Sprache ist und das denkende 'Ich' damit einer Wirklichkeit anheim fällt, die sich nicht durch Identität, sondern semiotische Differenz auszeichnet.

Unmittelbar vor der Arbeit an *Lotte in Weimar* setzt Thomas Mann sich intensiv – er spricht von einer "wochenlangen Liebesvertiefung"¹⁸⁾ – mit Kleists Stück auseinander und bestaunt "die Wunder seines metaphysischen Witzes".¹⁹⁾

18) Thomas Mann: Lebensabriß, in drs.: Über mich selbst. Autobiographische Schriften, a.a.O., S. 100–145, hier S. 140.

19) Thomas Mann: Kleists 'Amphiryon'. Eine Wiedereroberung, in ders.: Werke. Bd. IX. S. 187–228.

Mit Augenzwinkern (unter dem Stichwort eines ‘göttlichen Schmarutzertums’ [S.106]) erinnert er im Roman an diese Vorlage und unterstreicht so den Lustspielcharakter der Erzählung. Entsprechend gestaltet diese sich: als turbulentes Spiel der Einbildungskraft, in dem sich ‘Dichtung und Wahrheit’, Vergangenes und Gegenwärtiges, ‘heillos vermischen’ (S.23) und so das poetische Spannungsfeld erzeugen, in dem sich die ‘Vereinigung mit dem Vater’ vollzieht – und sich die in den Joseph-Romanen gewonnene Einsicht bewährt:

Alles Leben ist Wiederkehr und Wiederholung, und der sogenannte “Charakter” des Individuums eine mythische Rolle, die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird [...].²⁰⁾

Das Identitätsthema wird denn auch gleich zu Beginn des Romans angeschlagen. Es erscheint in Verbindung mit dem Schriftmotiv und unter Hinweis auf die zeitliche Dimension, in der es virulent wird. Charlotte trägt sich bei der Ankunft im ‘Elefanten’ in die ‘Meldetafel’ des Hotels ein - und versetzt dadurch den Kellner Mager in helle Aufregung. Dieser ruft aus:

Du liebe Zeit!, Frau Hofrätin mögen verzeihen, wenn meine Gedanken sich nicht sogleich an die hier waltende Identität und die sich eröffnende Perspective ... Dies kommt sozusagen aus heiterem Himmel ... Das Haus hat also die Ehre und die unschätzbare Auszeichnung, die wahre und wirkliche, das Urbild, wenn ich mich so ausdrücken darf ... Mit einem Wort, es ist mir beschieden, vor Werthers Lotte ... [zu stehen]. (S.14)

Offensichtlich genießt Lotte die Verwechslung mit der berühmten Romanfigur, doch fordert sie eine differenziertere Betrachtungsweise. Auf die Nachfrage: “Lotte - Kestner, geborene Buff aus dem Deutschen Hause, dem Deutschordenshause zu Wetzlar, die ehemalige ...”, reagiert sie unwirsch:

20) Thomas Mann. [On myself], a.a.O. S. 87.

“Die bin ich. [...] Aber ich bin gar nicht ehemalig, ich bin hier sehr gegenwärtig” (S.13). Auch der platonische Jargon missfällt. Was Mager von einem “wahrhaft buchenswerten Ereignis” sprechen lässt, der Gedanke nämlich, dem “Urbild [ei]ner ewig lieblichen Gestalt [...] von Angesicht zu Angesicht gegenüberzustehen” (S.17), versetzt sie in Unruhe. Sie regiert barsch mit dem Hinweis auf ihr fortgeschrittenes Alter. Ist sie nicht der lebendige Beweis, dass im vorliegenden Falle nicht dem ‘Urbild’, sondern dem ‘Abbild’ das Attribut des ‘Ewigen’ zukäme? Und eröffnet sich damit nicht eine abgründige Perspektive, in der sich das Nachahmungsverhältnis und die hierarchische Ordnung von Natur und Kunst verkehren? Vehement insistiert sie darauf, das ‘Original’ zu sein, das der Kopie vorausgeht, und verwahrt sich davor, als verlebendigtes Derivat einer Kunstfigur betrachtet zu werden:

Jene Romanfigur, die freilich ein so ausgebreitetes Leben, eine so entschiedene und gefeierte Existenz gewonnen hat, daß einer kommen und sagen könnte, sie sei die Eigentliche und Wahre von uns beiden, was ich mir aber denn doch verbitten wollte, - dies Mädchen unterscheidet sich gar sehr von meinem einstigen Selbst, - mein gegenwärtiges ganz beiseite zu lassen. So sieht doch ein jeder, daß ich blaue Augen habe, während Werthers Lotte bekanntlich schwarzäugig ist. (S.18)

Solche Äußerlichkeiten lässt Mager aber nicht gelten. Er wertet (wohl ohne sich der Tragweite seiner Aussage bewusst zu sein) die Differenz als “dichterische Lizenz”, in der Identität sich nicht auflöst, sondern ihre Bestätigung findet. Er sagt:

Sei es auch so, daß diese Identität durch solche winzigen Abweichungen ein wenig abgeschwächt wird ... [...] - so bleibt doch völlig unangetastet die andere, mit jener sich überkreuzende und von ihr untrennbare, - die Identität mit sich selbst, will sagen: mit jener ebenfalls legendären Person, von welcher der große Mann [!!] uns noch kürzlich in seinen Erinnerungen ein so innig

Bildnis gemacht hat, und wenn Frau Hofrätin nicht bis ins letzte Titelchen die Lotte Werthers sind, so sind Sie doch aufs Haar und ohne jeden Abzug die Lotte Goe[thes].

Diskutiert wird hier die schon von Aristoteles behandelte Frage nach dem Wahrheitswert dichterischer Rede, die die erlebte Wirklichkeit, deren nüchterne Erfassung dem Geschichtsschreiber aufgetragen ist, ins 'Überwirkliche' steigert, d.h., in einem Licht erstrahlen lässt, die ihre 'Bedeutung' – das, was wir ihre 'Wahrheit' nennen mögen – überhaupt erst erkennen lässt. Lotte ist sich der Problematik durchaus bewusst, denn sie muss eingestehen, dass die "außerordentliche Deutlichkeit und Leuchtkraft" ihrer Erinnerungen an die Begegnung mit Goethe, nicht aus dieser selbst resultieren, sondern aus der sprachlichen Form, die Goethe ihr im 'Werther' gegeben hat, ja dass der Roman das 'Wesentliche' dieser Begegnung erst ans Licht gebracht hat (S.34).

Die prekären Konsequenzen dieser Einsicht sind das zentrale Thema von *Lotte in Weimar*. Sie werden in den folgenden Kapiteln unter verschiedenen Aspekten erörtert - und zwar in Form einer Reihe von Gesprächen, die Lotte mit Personen aus der Umgebung Goethes führt. Deren gemeinsamer Nenner ist die "Selbstentäußerung", der "Verzicht auf persönliches Glück" (S.56), und das 'Opfer', das der Umgang mit Genie verlangt. Es wird erfahren als das Leiden

... unter der Indiscretion des Genius, unter seiner bürgerlich nur schwer zu rechtfertigenden Art, mit [...] Personen [...] umzuspringen, sie vor der Welt [...] bloßzustellen und dabei Wirklichkeit und Erfindung mit jener gefährlichen Kunst zu vermischen, die sich darauf versteht, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben und dem Erfundenen den Stempel des Wirklichen zu verleihen, so daß der Unterschied zwischen beiden tatsächlich aufgehoben und eingegebenet erscheint (S.59)

Die Nivellierung von Dichtung und Wahrheit, von Schein und Sein, untergräbt scheinbar die Möglichkeit, sich seiner Identität zu versichern. Illustriert wird

das Dilemma am Schicksal Augusts von Goethe, des Sohnes des Dichters²¹), der den Besucherreigen abschließt und die erhoffte Einladung überbringt. Der "Vergleich mit dem Vater" (S.142), die "Fessel", Goethes "Sohn zu sein", wirken sich verhängnisvoll aus. Es wird berichtet, dass er seine Braut Otilie nicht um ihrer selbst willen liebe, sondern weil sie dem vom Vater favorisierten 'Typus' entspreche. Seine Liebe sei, wie sein 'Napoleon-Kult', nichts als "Nachahmung, Überkommenheit, Hörigkeit" (S.188). Und nicht anders stehe es um Otilie, sie weise August nur deshalb nicht ab, weil ihr sei, als 'würbe, verjüngt durch die Jugend des Sohnes, der Vater um sie' (S.141).

Von Interesse ist die innere Leere und Standpunktlosigkeit Augusts vor allem, weil sie in Verbindung gebracht werden mit dem Werk des Vaters. Sie erscheint, wie Lottes Gesprächspartner zu bedenken geben, 'vorgebildet' im 'sittlich Fragwürdigen' dieses Werks: in der Nichtachtung der Ehe, in der Vermeidung jeder "Berührung mit Tod und Gruft" (S.207), dem Quell und Motor aller Moralität, sowie in einem entsubjektivierten Eroskonzept, die Liebe als anonyme Naturmacht vorstellt und damit einem 'laxem Fatalismus' Vorschub leiste. Was das Dichtergenie in einer "glücklichen fruchtbaren und liebenswürdigen Schweben" zu halten wisse, die "der Welt zur Freude" gereiche (S.190), nehme beim unbegabten Sohn die Gestalt des zügellosen und skandalösen Wüstlingslebens an.

Dr. Riemer, Goethes langjähriger Privatsekretär, versucht den 'Selbstentäußerungs-Prozeß', den der Umgang mit dem Genie auslöst, genauer zu bestimmen. Auch er ist Opfer. Den Ruf auf einen Lehrstuhl hat er ausgeschlagen, um Goethes Korrespondenz führen, dem Meister 'nachsprechen' zu dürfen. Es sei ja nicht so, rechtfertigt er sich, dass er diese Korrespondenz "nur dictatweise [geführt habe], sondern ganz selbständig für ihn [Goethe], oder richtiger gesagt:

21) Thomas Manns Darstellung wurde inspiriert durch Wilhelm Bode: *Goethes Sohn*, Berlin 1918.

als er selbst - an seiner Statt und in seinem Namen und Geiste" - so dass "diejenigen seiner Briefe", die er [Riemer] verfaßt hat, "goethischer sein mögen, als die von [Goethe selbst] dictierten" (S.71). Kehrseite des Wohlgefühls, das dieser Gedanke bereitet, ist jedoch die horrende Vorstellung, "dass ich überhaupt nicht mehr vorhanden bin und nur er noch aus mir redet" (S.71). Dem entspricht die unerträgliche Kälte, die Riemer umso stärker verspürt, je näher er dem Meister kommt. Er glaubt daher, dass sie dem Kern seines genialischen Wesens unmittelbar entströme, und führt sie zurück auf eine 'bodenlose Duldsamkeit', in der Güte und Geringschätzung, "Liebe und Verachtung [...] eine Verbindung eingehen, die an Göttliches zum mindesten erinnert" (S.51), auch wenn sie sich als Indifferenz gegenüber den Nöten anderer und Mangel an eigener Begeisterungsfähigkeit zeigt. Riemer führt dazu aus:

Können Sie sich Gott, den Herrn, begeistert vorstellen? Das können Sie nicht. Gott ist Gegenstand der Begeisterung, aber ihm selbst ist sie notwendig fremd; man kann nicht umhin, ihm eine eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut zuzuschreiben. Wofür sollte Gott sich begeistern? Wofür Partei nehmen? Er ist ja das Ganze, und so ist er seine eigene Partei, er steht auf seiner Seite und seine Sache ist offenbar eine umfassende Ironie. [...] Da Gott das Ganze ist, so ist er auch der Teufel, und man nähert sich offensichtlich dem Göttlichen nicht, ohne sich auch dem Teuflischen zu nähern, so daß einem sozusagen aus dem einen Auge der Himmel und die Liebe und aus dem anderen die Hölle der eisigsten Negation und der vernichtendsten Neutralität hervorschaut. Aber zwei Augen, meine Teuerste, ob sie nun näher oder weiter beieinander liegen, ergeben *einen* Blick, und nun möchte ich Sie fragen: was für ein Blick ist es, zu dem und in dem der erschreckende Widerspruch der Augen sich aufhebt? [...] Es ist der Blick der Kunst, der absoluten Kunst, welche zugleich die absolute Liebe und die absolute Vernichtung oder Gleichgültigkeit ist und jene erschreckende Annäherung ans Göttlich-Teuflische bedeutet, welche wir Größe nennen. (S.79f.)

In dieser Größe, die das Dichtergenie auszeichnet, verliert sich alle Eindeutigkeit. Sie ist 'elbischer' (S.84 u. 244), 'proteischer' Natur, sie untergräbt die moralische

Position ebenso wie die logische und deren Ausgangspunkt, das Axiom der Identität. Sie nährt einen tiefgreifenden Skeptizismus – der den Glauben an die Einheit der Person ebenso untergräbt wie den an einen identifizierbaren Sinn der Rede, die sie führt. Riemer zweifelt denn auch, sich überhaupt verständlich machen zu können:

Man spricht immer müßiges Zeug, wenn es um einen allzu großen, ja brennenden Gegenstand geht und redet auf eine gewisse fieberhafte Weise am Rande hin, indem man zum eigentlich Wichtigen und Brennenden nicht nur nicht gelangt, es nicht nur töricht versäumt, sondern sich dabei auch noch selbst in dem stillen Verdachte hat, daß alles was man redet, Vorwand ist, um das Eigentliche und Wichtige zu vermeiden. (S.69f.)

Der Verdacht überträgt sich vom Gegenstand der Rede auf den, der sie führt, Lotte glaubt zu erkennen, dass Riemer gar nicht *ihretwillen* gekommen ist, dass Riemers Wunsch, sie kennenlernen, nur 'Vorwand' ist, um eine Rede über Goethe halten zu können. Dieser Verdacht betrifft auf anderer Ebene die Erzählung selbst: 'Missbraucht' Thomas Mann nicht seine Heldin? Ist Lotte nicht nur ironisches Konstrukt, das der Exposition eines anderen (Gegenteiligen, ‚eigentlich Gemeinten‘) dient? - Kontrastmittel, um Goethe deutlichere Kontur zu verleihen?

‘Das siebente Kapitel’, in dem dieser endlich erscheint (erwachend aus tiefem Schlaf), hat die Gestalt eines langen inneren Monologs. Phantasie- und Erinnerungsbilder und reale Wahrnehmungen verschmelzen in diesem zu unauflöslicher Einheit. Gestalten aus eigenen Werken ziehen am inneren Auge Goethes vorbei und künden von einer geistigen Weite, die den Horizont seiner engstirnigen Umgebung sprengt. Als einzig ‘ebenbürtiger’ Dialogpartner erscheint Schiller, der vor Jahren verstorbene Freund, der im Gegensatz zu Lotte begriffen hat, dass Goethe schon lange nicht mehr der ist, der er in Wetzlar war,

sondern als ‘ein anderer’ (S.344) aus Italien zurückgekommen ist. Dass er die jugendlichen Schwärmereien hinter sich gelassen und sich zum ‘klassischen’ Dichter gewandelt hat, und dass die pathetischen Ausdrucksformen der ‘Sturm und Drang-Periode’ einem “objektiven Stil” gewichen sind, der dem Prinzip der Metamorphose gehorcht, der das Dauerhafte im Wechsel, das Typische (‘Allgemein-Gültige’) an der individuellen Gestalt hervorzukehren sucht (S. 235) – und so von einer Betrachtungsweise kündigt, in der sich Goethes verschiedene Geliebten (ob sie nun Friederike, Lilli, Lotte, Marianne oder Ulrike heißen) als vergängliche Erscheinungsformen eines zeitenthobenen Schemas darstellen.

Doch wendet Goethe sich auch gegen Schiller. Er verspottet ihn als ‘Aristokraten des Geistes und der Bewußtheit’ und ‘rührenden Narren der Freiheit’ (S.255) und witzelt über die ‘stirnrunzelnde Erhabenheit’ einer Kunstform, die “tragisch erschöpft dasteht als Product der Moral” (S.274) und im Tod, der Quelle allen Ernstes (aller Ethik), ihren höchsten Gegenstand erblickt. Dem hält er das Konzept einer anmutig-heiteren Kunst entgegen, in der eine kultivierte Gesellschaft sich “über das Höchste” verständigt mit “parodistische[r] Schalkheit [...], die das Frechste gibt, gebunden an würdigste Form, und das Schwere gelöst in läßlichen Scherz” (S.275). Goethe schwärmt von einer ‘Poesie der Liebe’ (S.281), in der sich die sie erzeugende erotische Kraft von ihrer sinnlichsten wie ihrer geistig sublimsten Seite zeigt - in der sie als elementare Naturkraft erfahrbar wird, die den individuellen Horizont sprengt und sich rationaler Erfassung entzieht. Nicht um Originalität geht es hier, sondern um Produktivität, nicht um ein ‘Sich-Finden’, sondern ein ‘Sich-Erfinden’. Über den ‘West-östlichen Diwan’ heißt es entsprechend (Goethe spricht sich hier mit sich selbst):

Hast Du den Hafis entdeckt auf eigene Hand? Der von Hammer hat ihn entdeckt und artig übersetzt; als du ihn lasest, anno Rußland, warst du

ergriffen und bezaubert von einem Buche geistiger Mode, und da du nicht lesen darfst, ohne gestimmt, befruchtet und verwandelt zu werden, ohne die Lust zu kosten, auch dergleichen zu machen und productiv zu werden an dem Erlebten, begannst du persisch zu dichten und fleißig-unersättlich an dich zu ziehen, was du zu dem neuen reizenden Geschäft und Maskenspiel brauchtest. Selbständigkeit, möchte wissen, was das ist. [...] Da war ich Zwanzig und ließ schon die Anhänger im Stich, machte mich lustig über die Originalitätsgrimasse der genialischen Schule. Ich wußte, warum. Ist ja Originalität das Grauenhafte, die Verrücktheit, Künstlertum ohne Werk, empfängnisloser Dünkel, Altjungfern- und Hagestolzentum des Geistes, sterile Narrheit. (S.298)

Moderne Einsichten, die sich heute mit dem ‘Intertextualität’-Begriff verbinden, gewinnen Kontur – und lassen erkennen, mit welchen Augen die Dinge hier gesehen werden. Es sind die Augen Thomas Manns – und der Blick ist geschärft durch die Brille Nietzsche, der das romantische Ironiekonzept nutzt zur Bewältigung einer nihilistischen Perspektive, in der die Begriffe ‘Essenz’, ‘Originalität’ und ‘Identität’ obsolet erscheinen und sich die Vorstellung eines fixierbaren Sinnes zersetzt. Davon zeugt auch der Rekurs auf das (von Heine und Kierkegaard als Zentralmotiv ästhetischen Weltanschauung begriffene) Verführungsmotiv, das Baudrillard im postmodernen Diskurs aktualisiert. In ‘De la séduction’ bestimmt er die Verführung als erotische Macht, die es vermag

... alles seiner Wahrheit zu berauben und wieder in das Spiel eintreten zu lassen, ins reine Spiel des Scheins, und dort im Handumdrehen die Sinn- und Machtsysteme zunichte zu machen: den Schein sich um sich selbst drehen zu lassen²²⁾

Eine ähnliche Aussage legt Thomas Mann Goethe in den Mund - und zwar an entscheidender Stelle - dort nämlich, wo er sich seines Fehlverhaltens bewusst

22) Jean Baudrillard: Von der Verführung. Mit einem Essay von László F. Földényi, München 1992, S. 18.

wird und zu seiner Schuld bekennt :

[E]s ist die Sünde, deren wir [=Künstler] schuldlos schuldig werden, schuldig als ihr Mittel und als ihr Opfer auch, denn der Verführung widerstehen, heißt nicht aufhören, verführt zu sein, - es ist die Prüfung, die niemand besteht, denn sie ist süß, und als Prüfung schon bleibt sie unbestanden. So beliebt es den Göttern uns süße Verführung zu senden, sie uns erleiden, sie von uns ausgehen zu lassen als Paradigma aller Versuchung und Schuld. Denn eines ist schon das andere. Ich habe nie von einem Verbrechen gehört, das ich nicht hätte begehen können ... Die Verführung durch das eigene Geschlecht möchte als Phänomen der Rache und höhrender Vergeltung anzusehen sein für selbstgeübte Verführung - des Narkissos Betörung ist sie ewig durch das Spiegelbild seiner selbst. (S.316)

Ewig dauert Verführung. Ewig wird sie wiederkehren, die verstörend göttliche Erscheinung, die vorübergehend streifte, immer steigend, immer sinkend, sich verdüsternd, sich verklärend. (S.317)

Goethes Metamorphosen-Lehre (der "Verjüngung" bzw. "Lebenserneuerung aus dem Geist" [S.279]) erscheint hier verbunden mit Nietzsches Konzept der 'ewigen Wiederkehr des Gleichen'. Der aus dem Zusammenbruch der idealistischen Reflexionsbasis resultierende Unterschied zwischen den beiden Konzepten, ist eingebnet. Zugleich spricht Thomas Mann in eigener Sache und spielt an auf seine zeitlebens unterdrückten homosexuellen Neigungen. Selbst davor macht die Identifikation mit Goethe nicht halt.

Aber wichtiger noch in der Situation, in der der Roman entsteht, sind die "Distanz vom Deutschen", die "zerrende Antipathie gegen das "Sackermensvolk", die Thomas Mann seinem 'Alterego' zuschreibt (S.291). Er lässt Goethe sagen:

Daß sie [=die Deutschen] den Reiz der Wahrheit nicht kennen, ist zu beklagen, - daß ihnen Dunst und Rausch und all berserkerisches Unmaß so teuer, ist widerwärtig, - daß sie sich jedem verzückten Schurken gläubig hingeben, der ihr Niedrigstes aufruft, sie in ihren Lastern bestärkt und sie

lehrt, Nationalität als Isolierung und Roheit zu begreifen, - daß sie sich immer erst groß und herrlich vorkommen, wenn all ihre Würde gründlich verspielt, und mit so hämischer Galle auf die blicken, in denen die Fremden Deutschland sehen und ehren, ist miserabel. Ich will sie gar nicht versöhnen. Sie mögen mich nicht - recht so, ich mag sie nicht, so sind wir quitt. [...] Sie meinen, sie sind Deutschland, aber ich bins, und gings zugrunde mit Stumpf und Stiel, es dauerte in mir. (S.292)

Gedanken werden laut, die Thomas Mann auf dem Weg ins amerikanische Exil begleitet haben. Die Rede ist von Hitler und der Nazi-Barbarei. Die 'Vereinigung mit dem Vater' ist vollzogen. Sie funktioniert nun wechselseitig. Nicht zitiert hier der Lebendige den Toten, sondern dieser bedient sich der Augen und des Mundes von jenem, ergreift als Zeuge der Anklage das Wort und macht seine Autorität geltend. Natürlich ist es ironische Rede, die dem klassischen Originalitäts- und Authentizitätspostulat nicht genügt, in der sich aber der menschliche Heilsanspruch erhält - und die sich einem Entsetzen und Verstummen widersetzt, das unerträglich ist.

Sie ermöglicht denn auch den "versöhnlichen Abschluß" (S.390), den der am Modell der Verwechslungskomödie orientierte Roman 1939 (zweieinhalb Jahre vor der Wannseekonferenz) noch sucht. Das Abendessen, zu dem Goethe die Jugendgeliebte einlädt, verläuft wie in den hinterlassenen Briefen berichtet. Zu weit ist die Kluft zwischen dem Blickwinkel der um ihre Identität besorgten Lotte und der transsubjektiven Perspektive, die Goethes Symboldenken eröffnet. Um so bemerkenswerter ist, daß Thomas Mann diesem für Lotte so deprimierend verlaufenen Wiedersehen, ein anderes folgen läßt, das nicht stattgefunden hat, und daß er in diesem 'als Goethe' - anstelle Goethes - Lotte um Verzeihung bittet: um Verzeihung für die "unschuldige Schuld", in die der Dichter sich verstrickt, für die 'Untreue' - ja, das "Menschenopfer" (S.396f.), das er begeht, indem er den 'Schattenriß' der lebendigen Erscheinung (S.88, 118f., 339, 348, 379) vorzieht und er dem 'Faksimile eines Kusses' für die 'Copie' einer da Vinci-

Skulptur mehr Bedeutung beimisst als dem ‘warmen Kuß’, dessen Lotte gedenkt (S.30, 85, 281f., 374) - der also die reale Welt vernichtet, um sie in der Form seines Werkes neu entstehen zu lassen -in einer Form, in der das Gesicht Lottes Züge nicht nur von Fiederike Brion und Lilli Schönemann aufweist, sondern auch von Petrarca Laura, Abelards Héloïsa und Shakespeares Julia.

Es ist nicht Großmut des Überlegenen, die die Bitte um Verzeihung motiviert. Goethes Erzählung vom Fund eines Feldspat-Zwillingskristalls bei Tisch (S.359) erinnert an das Gespräch mit August über die “idelle Durchstrukturiertheit” des Kristallgitters. Goethe betrachtet diese als Projektion einer komischen Geometrie, und wertet die ‘Durchsichtigkeit’, die das Kristallgitter erzeugt, als Indiz für eine “Affinität [der materiellen Welt] zum Licht und zum Schauen”. Doch gibt er zu Bedenken, daß die Kristalle in einem Augenblick anschießen, um dann leblos in die Zeit hineinzuragen (S.319–21). Sie gleichen, so führt er aus, den ägyptischen Pyramiden: sie seien ‘Sonnenmale’, die den Tod als den Grund allen Lebens feiern, denen das Leben selbst aber, verstanden als subjektiv erlebte Zeit, entgeht: die das Leben nur in mumifizierter Form enthalten. Aufgabe des menschlichen Künstlers ist es daher, der ‘Öde’ und ‘Sterbenslangeweile’ dieser Offenbarungsgebilde der Natur’ Werke entgegenzusetzen, in denen das ‘Salz des Lebens’ reagiert und das Kristallgitter anschießt – in denen Struktur und individuelle Gestalt sich die Waage halten und so ein Spannungsgefüge erzeugen, das der Wirklichkeit der Zeit entspricht. Diese Einsicht in die Unverzichtbarkeit und andauernde Geltung der historischen Erscheinung für den künstlerischen Schaffensprozeß – auch wenn sich in ihm alle Identität zersetzt – lässt Lottes Unmut nur allzu gerechtfertigt und Goethes “herzlichste Bitte um Vergebung” (S.393) durchaus geboten – ja, überfällig – erscheinen.

Der Ton, in dem sie vorgetragen wird, ist bezaubernd:

Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet, ist's nicht dieselbe Wolke noch?
Und Gottesnamen Hundert, nennt es nicht den Einen nur - und euch geliebte
Kinder? Dies Leben ist nur Wandel der Gestalt, Einheit im Vielen, Dauer
im Wandel. Und du und sie, ihr alle seid nur Eine in meiner Liebe - und in
meiner Schuld. (S. 395)

Nachtrag:

In der *Entstehung des Doktor Faustus* berichtet Thomas Mann, dass Teile der zitierten Deutschen-Schelte bereits vor Kriegsende unter dem Titel „Aus Goethes Gesprächen mit Riemer“ als Kassiber in Deutschland kursierten. Nach 1945 wurde der Text in deutschen Tageszeitungen mit der Schlagzeile „Goethe über die Deutschen“ abgedruckt. Lord Shawcross, der britische Hauptankläger bei den Nürnberger Prozessen, glaubte deshalb, tatsächlich Goethe zu zitieren, als er sich in seinem Schlussplädoyer auf diesen Text bezog. Auf Anfrage des Foreign Office, wie es tatsächlich um die Verfasserschaft stehe, räumt Thomas Mann ein, dass es sich bei dem Kassiber um eine von seinen „Urhebern gut gemeinte Mystifikation“ handele, ‚verbürgt sich‘ jedoch zugleich dafür,

(...) daß, wenn Goethe nicht wirklich gesagt habe, was der Ankläger ihn in den Mund gelegt, er es doch wohl hätte sagen können, und in einem höheren Sinne habe Sir Hartley doch *richtig* zitiert.²³⁾

23) Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, GW XI, S. 274.