

# Zu Goethes Künstler-Porträt bei Thomas Mann

Huang Heqing  
(Beijing)

**Kurzzusammenfassung:** Goethe als Gegenstand und Quelle durchzieht Thomas Manns gesamtes Werk, zugleich wird mit Goethe als Vorbild und Urbild der Wille zur Klassizität ausgedrückt. Im Roman *Lotte in Weimar* werden historische Fakten, wörtliche Zitate sowie literarische Erfindungen von Goethes Gedanken und Aussagen im Rahmen der Künstler-Problematik zu einer phantasievollen Biographie Goethes vermischt. Goethe werden gleichermaßen göttliche und dämonische Züge zugeschrieben, damit die Lebensform des Künstlers paradigmatisch nicht nur in Größe und Erwählung, sondern auch mit existenzieller Kälte, mit Leid und Lebensopfer erscheint.

Goethe als Gegenstand und Quelle durchzieht Thomas Manns gesamtes Werk. Seine Beschäftigung mit Goethe lässt sich auf die Lektüre der Eckermannschen *Gespräche mit Goethe* im Jahr 1897 zurückführen. Diese Bemühung reicht von der Parodie des Bildungsromans im *Zauberberg*, den Thomas Mann sein „Wilhelm Meisterchen“ nannte, bis zu seinem *Joseph*, der Goethes eigenes Vorhaben ausführt, die biblische Geschichte zu einem Epos zu gestalten. Auch wollte Thomas Mann eine Goethe-Biographie schreiben, die aber nicht zustande kam. Schließlich wird Thomas Manns *Doktor Faustus* mit derselben Vorlage und auch in Konkurrenz geschrieben. Zudem nähert sich Mann bei der Vorbereitung seiner verschiedenen Aufsätze über Goethe – *Goethe und Tolstoi*, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* und *Goethes Werther* – dem „Dichturfürsten“ an.

## 1 Goethe als Quelle und Vorbild

Eine der frühesten Geschichten Thomas Manns, *Schwere Stunde*, erschien in der Schiller-Nummer des *Simplizissimus* von 1905. Goethe erscheint darin als der Gegenspieler, den Schiller „mit einer sehnsüchtigen Feindschaft liebte“, „den anderen, den Hellen, Sinnlichen ... den dort, in Weimar“ (VIII. 372)<sup>1</sup>. Sorgfältig vermeidet Mann die Nennung des Namens, Goethe erscheint zum ersten Mal in Thomas Manns Werk – zwar angedeutet, aber prägnant und

---

<sup>1</sup> Thomas Mann, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main 1990. Alle Zitate aus Thomas Manns Werk beziehen sich auf diese Ausgabe. Im Folgenden werden nur Band und Seitenzahl in Klammern angegeben.

auffällig – als Sehnsuchtsziel eines Künstlertums während der überwundenen Schaffenskrise.

Zwar taucht Goethe hier nur kurz mittelbar auf, aber schon früh plante Thomas Mann seine Goethe-Novelle, nämlich über „das Faible des alten Goethe für Ulrike von Levetzow in Marienbad“<sup>2</sup>. Äußerlich durch eine Venedig-Reise im Frühjahr 1911 angeregt, ist der innere Ausgangspunkt die Beschäftigung mit Erlebnissen Goethes, mit dessen später unglücklicher Liebe. Die Entwürdigung eines alternden Künstlers durch Knabenliebe konstituiert die äußere Handlung, der Gegenstand dieser Novelle sollte das plötzliche Eindringen der Liebesleidenschaft und der Erotik in die scheinbar gesicherte Künstlerexistenz sein, nämlich die „Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben“ (XIII. 138). Thomas Mann interessieren die tragische Seite des Künstlertums, der Zwiespalt des Künstlers zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen in Nietzsches Sinn, die Krise des alternden Menschen und Künstlers im Konflikt mit dem jungen Leben, eine Krise, die der *Marienbader Elegie* zu verdanken ist. Goethe beurteilte diese Elegie als „das Produkt eines höchst leidenschaftlichen Zustandes... als ich darin befangen war, hätte ich ihn um alles in der Welt nicht entbehren mögen, und jetzt möchte ich um keinen Preis nicht hineingeraten“<sup>3</sup>. Aber nicht Goethe mit seinem leidenschaftlichen Verhältnis zu Ulrike wird schließlich Protagonist einer das Scheitern des Künstlers thematisierenden Novelle, sondern Gustav Aschenbach. Die Novelle wird nicht mit *Goethe in Marienbad* betitelt, sondern mit *Der Tod in Venedig*.

Die Verbindung der Novelle *Der Tod in Venedig* zu Goethe ist ohnehin deutlich. Zum einen ist es die Problematik des Künstlertums sowie die Tragödie des Meistertums, die nach dem ursprünglichen Vorhaben als Goethes letzte Liebe erzählt werden sollte. Zum anderen aber ist es die während ihrer Entstehung mehrfach wiederholte Lektüre von *Die Wahlverwandtschaften*. Thomas Mann liest, um seinen Stil zu klären, während der Arbeit am *Tod in Venedig* mehrmals Goethes *Die Wahlverwandtschaften*. Die Anfänge beider Werke stehen in gleich erkennbarer Intertextualität: „Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht...“<sup>4</sup> „Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete, hatte an einem Frühlingssnachmittag des Jahres 19.. von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München aus allein einen weiteren Spaziergang genommen.“ (XIII. 444) Aus der intertextuellen

---

<sup>2</sup> Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hg.), Thomas Mann Handbuch. Stuttgart 2015, S. 127.

<sup>3</sup> Zit. nach Josef Rattner, Goethe: Leben, Werk und Wirkung in tiefenpsychologischer Sicht. Würzburg 1999, S. 239.

<sup>4</sup> J. W. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in: J. W. Goethe, *Goethes poetische Werke*. Vollständige Ausgabe. VI Band. Erzählende Dichtungen. Erster Teil. Stuttgart 1950, S. 242.

Perspektive betrachtet dient *Die Wahlverwandtschaften* nicht nur zur Stil-Verbesserung, die Parallele der Motive des Romans und der Novelle liegt auch nahe: der Einbruch der Leidenschaft in scheinbar geordnete Verhältnisse. Der Satzesatz des Goethe-Romans ist auch mit dem von *Die Wahlverwandtschaften* fast identisch: Charlotte erwacht und die Kutsche hält, wo der Roman begonnen hat: vor dem Gasthof *Zum Elephanten*, Thomas Mann lässt hier Goethe sich selbst zitieren, „in meinem ruhenden Herzen, teure Bilder, mögt ihr ruhen – welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (II. 764)

Bezüge auf Goethe fungieren nicht nur in einzelnen Werken als ausschlaggebende Elemente, sie stellen für Thomas Mann auch die entscheidende Orientierungsgröße dar. Goethe ist für ihn ein „Fürst des Lebens“, mehr noch: „der höchste Repräsentant europäischer Kultur, Gesittung und Menschlichkeit, der Inbegriff vollendeter Humanität“<sup>5</sup>. In *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* hebt er noch die gemeinsame Herkunft aus dem bürgerlichen Milieu wie auch die bürgerlichen Tugenden der Geduld und Sorgfalt, der Liebe zu Mühe und Arbeit hervor. Der Höhepunkt dieses Identifikationsprozesses wird in Thomas Manns Rede zur Einweihung des erweiterten Goethe-Museums in Frankfurt im Jahr des Goethe-Kultes 1932 hervorgebracht:

Ja, ich habe ihn geliebt von jung auf... mit einer Liebe, die die höchste Steigerung der Sympathie, die Bejahung des eigenen Selbst in seiner Verklärung, Idealität, Vollendung war. Es gab kein Vorbild der Geisteswelt, in dessen Anblick ein solches Vertrauen, eine solche rückhaltlose Hingabe, ein so tiefes Einverständnis möglich gewesen wäre wie hier. Es gab Bewunderung, Faszination, Leidenschaft; es gab Interessantestes, an das man sich zeitweise verlieren mochte, um es zu erkennen und unendlich Anregung davonzutragen. Es gab etwa Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, Tolstoi... Aber hier überall waren Vorbehalte, reizvolle Zweifel, skeptische Einwände, passioniertes Misstrauen... Nicht so bei Goethe. Er war das Vor-Bild in einem anderen und letzten Sinn, das Urbild, das Über-Bild, das eigene Wesen ins Vollkommene projiziert, die Möglichkeit einer Liebe und Hingebung überdies, in der das Persönliche mit dem Allgemeinen verschmolz, denn diese Steigerung der dichterisch-schriftstellerischen Lebensform schließt das Allgemein-Menschliche ein, sie gewinnt eine human-umfassende Gültigkeit. (X. 328)

Vor dem Hintergrund des Traditionsverlusts innerhalb der Moderne verschafft sich die Anlehnung an ein Vorbild wie Goethe eine persönlichkeitsstabilisierende Funktion, wodurch Thomas Manns Werk auch klassisch geprägt wirkt. *Der Tod in Venedig* ist Thomas Manns Versuch, die Prosa mit dieser neuen Klassizität auszustatten. Die Form der Novelle bestehend aus fünf Kapiteln ist auch eine Anlehnung an die klassizistische fünftaktige Tragödie. Der

---

<sup>5</sup> Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, a. a. O., S. 278

einzig kursiv gedruckte Satz in *Zauberberg*: „Der Mensch soll um der Güte und Lieben willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (III. 686), ist auch in klassisch Goethe'schem Geist geschrieben.

Goethe als leidender Künstler ist das Motiv, das Thomas Mann lange reizte. *Goethe in Marienbad* schrieb er nicht, doch aber *Lotte in Weimar*. Von Goethe-Erzählung, -Geschichte, -Novelle ist in seinen Notizbüchern wiederholt die Rede, dann taucht auch die Bezeichnung „Goethe-Roman“ auf. Thomas Mann versuchte damit, aus einer kleinen Anekdote des großen Deutschen dichterisch ein bedeutendes Porträt zu entwickeln.

Als Thomas Mann *Lotte in Weimar* schrieb, hatte er schon fast zwei Jahrzehnte lang mit ständig wachsendem Interesse das Goethe-Bild umkreist, das ihm zum Vorbild eigener Lebensführung wurde. Thomas Mann schrieb 1930 in seiner Freud-Rede, die *imitatio* Goethes könne „noch heute aus dem Unbewussten ein Schriftstellerleben führen und mythisch bestimmen; ich sage aus dem Unbewussten, obgleich im Künstler das Unbewusste jeden Augenblick lächelnd ins Bewusste und kindlich-tief Aufmerksame hinüberspielt.“ (IX. 499)

## 2 Die Faktizität und Fiktionalität des Goethe-Bildes

Schon der Titel des Goethe-Romans reflektiert das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion, indem er die Differenz zwischen der Romanfigur Lotte und der historischen Charlotte Kestner verwischt. Der Titel *Lotte in Weimar* setzt in Verbindung mit Weimar noch voraus, dass der Leser selbstständig einen Zusammenhang zwischen dem Werk Goethes, vor allem der Lotte in den *Leiden des jungen Werther*, und dem Wissen um „Goethes Liebesleben“ herstellt, von dem Thomas Mann 1948 in *Phantasie über Goethe* schreibt: „Die Kenntnis seiner Liebschaften ist bildungsobligatorisch, im bürgerlichen Deutschland musste man sie herzhählen können wie diejenigen des Zeus.“ (IX. 745).

Der Goethe-Roman erzählt von einem marginalen Ereignis, das sich im Herbst 1816 in Weimar zugetragen hat: Die verwitwete Hofrätin Charlotte Kestner, geb. Buff, Vorbild der Lotte in Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther*, trifft zum Treffen mit ihrer Schwester in Weimar ein, und auch um ihr teils dichterisches, teils wirkliches Verhältnis mit Goethe nach langer Zeit zu klären. Von Anfang an erhält Thomas Mann von Goethe nur äußerst spärliche Anhaltspunkte für den Romanstoff; in Goethes Tagebuch vom 25. September 1816 findet sich nur ein lakonischer Hinweis: „Mittags Ridels und Madame Kestner“<sup>6</sup>. Obwohl die überlieferten Quellen recht unergiebig scheinen, steht Thomas Mann noch mehr Material zur Verfügung. Er kann auf den *Werther*-Roman selbst zurückgreifen, dann auf die zahlreichen Briefe Goethes. Ganz gewiss zieht Thomas Mann die zweibändigen *Mitteilungen über Goethe* von Friedrich Wilhelm Riemer heran, sowie Goethes Gespräche mit

---

<sup>6</sup> Andreas Blödorn und Friedhelm Marx, a. a. O., S. 58.

Eckermann. Außerdem sind Einzelheiten des Romans aus zeitgenössischen Zeugnissen übernommen. Es sind Charlotte Schillers Brief und Clara Kestners Brief, in dem Bezug auf Charlottes Besuch genommen wird.

Die im Roman ausgedachte Geschichte von dem Besuch der Hofrätin Kestner in Weimar im Jahr 1816 ist eine historische Tatsache. Thomas Mann nahm dazu jedoch einige Veränderungen vor. Der ambitionierten, durch umfangreiche Quellenstudien abgesicherten Genauigkeit stehen bewusste Ungenauigkeiten gegenüber. Die Abweichungen vom Überlieferten betreffen zum Beispiel das Mittagessen, bei dem in Wirklichkeit nur die Verwandten Charlottes eingeladen sind. Sie wohnt bei diesen und nicht, wie Thomas Mann es darstellt, im Gasthaus *Zum Elephanten*. Auch findet das Mittagessen nur im engsten Kreis statt und ist kein Dinner mit sechzehn Personen. Begleitet ist Charlotte Kestner nicht von ihrer älteren Tochter, sondern von der jüngeren namens Clara. Das Billet, das Charlotte nach ihrer Ankunft an Goethe am Schluss des ersten Kapitels des Romans richtet, ist von Thomas Mann frei erfunden. Dies bekundet Thomas Mann selbst in seinem Brief an die Nachfahrin der Titelheldin des Goethe-Romans.<sup>7</sup>

Charlottes Erscheinen erregt in Weimar Aufsehen, sie ist sogleich nach ihrer Ankunft in einen Reigen von Gesprächen verwickelt. Auffälligstes Erzählmoment ist die Struktur, die Annäherung an Goethe. Man nähert sich dem Helden durch sechs Kapitel mit stets intensivierten Außensichten, während derselbe Tag (22. 9. 1816) im siebten Kapitel aus Goethes Innensicht mit Monologen aufgewogen wird. Drei Tage später findet das Wiedersehen mit Lotte in steifem Rahmen statt, von Mann im achten Kapitel geschildert; eine abschließende versöhnliche Traumbegegnung dominiert das letzte Kapitel. Durch den Rückgriff auf literarische Erzählmuster verwandelt sich das vergangene Geschehen in eine fiktionale Erzählung. Zur Gruppe der textuellen Signale für Fiktionalität zählen außerdem alle Angaben über Personen und deren Emotionen und Gedanken, die nicht referentialisierbar sind, sowie die Gesamtheit jener Darstellungsverfahren, die als spezifisch literarisch gelten, wie die Formen der Bewusstseinsdarstellung und des inneren Monologs, die bei der Vergegenwärtigung von Lebensgeschichte zur Verfügung stehen und dem Roman *Lotte in Weimar* einen stark subjektiven Einschlag geben, denn in allen Gesprächen treiben die Menschen eine psychologische Selbstanalyse.

Bei dieser Darstellung werden Goethe-Bilder aus verschiedenen Perspektiven der näheren Umgebung und Hausgemeinschaft am Frauenplan auf die Fakten projiziert. Im Kern zielt der Autor darauf ab, von Goethe ein gültiges Bild zu vermitteln, schreckt dabei aber vor reinen Erfindungen nicht zurück, wie der Platzierung Lottes im Gasthof und ihren dort geführten Gesprächen. Es geht ihm um die innere Wahrheit des Goethe-Bilds, sogar in den fingierten Teilen. Sein Montageverfahren stützt auch diese Teile mit genügend offenen Zitaten, Beschreibungen, Ereignisschilderungen, Charakterzügen aus, um

---

<sup>7</sup> Vgl. Thomas Mann, Selbstkommentare: Lotte in Weimar. Frankfurt am Main 1996, S. 113-114.

einen stimmigen Eindruck von Glaubwürdigkeit und zugleich Detailtreue zu vermitteln. Der Gesamteindruck ist eine Balance zwischen Wirklichkeitsabbildung und Symbolik. Dolf Sternberger spricht dieses Phänomen direkt an: „Es ist überhaupt nichts erfunden in dem ganzen Buch, obgleich beinahe alle Situationen erfunden sind.“<sup>8</sup> Die Fiktionalisierung Thomas Manns ist keine bloß-subjektive Zutat, sein Goethe-Bild bleibt schlechthin naturgetreu und porträt-ähnlich.

Auf historischen Tatsachen und literarischer Fiktion basierend entsteht der Roman *Lotte in Weimar*. Auf der Handlungsebene vermischt er auch von Anfang an Fiktion und Fakt, nimmt Bezug auf den *Werther*-Roman und schafft einen neuen Roman. *Die Leiden des jungen Werther* spielt hier die Rolle des Anlasses. Diese kurze historische Begebenheit ist deswegen in Literatur umgesetzt. Der Roman *Lotte in Weimar* ist in dieser Hinsicht Literatur über Literatur. Das Interessante an dieser Geschichte ist: Erstens wird hier auf eines der berühmtesten Werke der deutschen Literatur Bezug genommen, auf Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther*. Zweitens wird eine angestrebte Vereinigung zweier deutscher Schriftsteller durch das Mittel der literarischen Vergewärtigung vollzogen. Drittens sind die Figuren des Romans ausschließlich historische Personen, über deren Leben man aber durch literarische Zeugnisse informiert ist.

Lotte erschließt daher zentrale stoffliche Zugänge zur Person Goethes im Roman. Seit dem Jahr 1771, seit der Abreise des Freundes aus Wetzlar, hat die inzwischen Dreiundsechzigjährige ihn nicht mehr gesehen. Werther, der junge Goethe am Wetzlarer Reichskammergericht, und Charlotte, die Lotte im *Werther*, sind handlungstragende Elemente. Charlotte Kestner trägt demonstrativ bei ihrem Besuch eine Imitation des Kleides, in dem Goethe sie zuerst bemerkt hat. „Die fehlende Schleife“ (II. 392) am Kleid der jungen Lotte wird leitmotivisch im ganzen Roman dargestellt. Sie unternimmt in der Identität eines jungen Mädchens die „Reise ins Jugendland“ (II. 395). In diesem Anachronismus erinnert sie sich manchmal an das erste Treffen mit dem Dichter und ihre Leidenschaft für ihn, besonders im Wachtraum. In ihren Gedanken an die Vergangenheit, vor allem im zweiten Kapitel des Romans schwankt sie zwischen Wirklichkeit und Vergangenheit, zwischen Fakt und Fiktion. Charlotte erinnert sich an jenen „Kuss“, den ihr „der tolle Junge geraubt“ (II. 390) hatte, wovon im *Werther*-Roman erzählt wurde. Während sie im Wachtraum ist, vergisst sie vollkommen das fremde Gasthofzimmer und die Wirklichkeit in Weimar. Die freundschaftliche Begegnung mit Goethe, die sich Charlotte gewünscht hat, erfüllt sich am Tag des Besuchs auch nicht. Das zweite Wiedersehen zwischen Lotte Kestner und Goethe, das am Ende des Romans kurz dargestellt wird, fand in der historischen Wirklichkeit nicht statt. Die Begegnung nach dem Theater ist also – im Gegensatz zum gemeinsamen Mittagessen am Frauenplan – erfunden.

---

<sup>8</sup> Dolf Sternberger, Thomas Mann und der Respekt, in: Klaus Schröter (Hg.), Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Hamburg 1969, S. 346.

### 3 Goethe als Künstler zwischen dem Göttlichen und Dämonischen

Die Charlotte-Figur bei Thomas Mann ist nicht nur das Medium, durch das der Leser Einblicke in die Weimarer Verhältnisse erhält, die Figur an sich spielt auch auf die Beziehung zwischen historischer Wirklichkeit und künstlerischer Fiktionalität an und richtet das Augenmerk auf die Problematik zwischen Leben und Kunst, die das ganze Werk Thomas Manns durchzieht. Charlotte ist auf ihre Stellung in der Weltliteraturgeschichte stolz, und hat sich sogar „aus naheliegenden Gründen“ (II. 491) ausgiebig mit der Geschichte ihrer Familie beschäftigt und eine genealogische Studie betrieben, weil die Nachwelt ihres Erachtens über die Vorgeschichte einer Frau von derartiger Bedeutung unterrichtet werden soll. Ihre Ankunft in Weimar ist nach dem Kellner Mager ein „buchenswertes Ereignis“ (II. 375), „die Hofrätin Witwe Charlotte Kestner, geb. Buff,“ (II. 372) ist aus seiner Sicht eine literarische Figur, „eine vom Schimmer der Poesie umflossene und gleichsam auf feurigen Armen zum Himmel ewigen Ruhms getragene Persönlichkeit“ (II. 376). In dem Rezeptionsprozess wird der Archetyp mit der literarischen Figur gleichgesetzt. Der zweite Gast, die prominente Sujets suchende irische Zeichnerin Miss Cuzzle, ist von Neugierde und Schwärmerei geprägt, „sie wisse wohl..., welche wichtige Rolle Mrs. Kestner spiele in German literature and philosophy“ (II. 397). Aber diese Gleichsetzung wird im Text leitmotivisch zurückgewiesen. Charlottes Offenbarung mit abweisendem Kopfschütteln: „so sieht ja ein jeder, dass ich blaue Augen habe, während Werthers Lotte bekanntlich schwarzäugig ist... die schwarzen Augen kommen woanders her“ (II. 379), deutet nachdrücklich auf diese Differenz hin. So wird die Hypothese in Frage gestellt, das Vorbild für die Heldin des Jugendwerks eines so großen Mannes zu sein, denn wenn Lottes schwarze Augen von deren Schöpfer aus anderer Quelle stammen, kann diese vollkommene weibliche Figur aus dem Kanon der Weltliteratur nur ein aus verschiedenartigen Erlebnisteilen zusammengesetztes Mosaik sein. Ihr „nickendes Zittern des Kopfes“ (II. 370), das im Roman immer wiederkehrt und durch ihr fortgeschrittenes Alter verursacht wird, steht im krassen Kontrast zu der verewigten Jugendlichkeit von Werthers Lotte.

Gerade aufgrund dieser Differenz wird Charlottes Erwartung von Goethe enttäuscht, erst jetzt wird ihr bewusst, dass sie einst von Goethe lediglich als ästhetisches Material verwendet wurde. Das Wiedersehen ist damit eine Desillusionierung. Charlotte, die ihre Würde als Urbild der ewigen Heldin in der Weltliteratur verteidigen wollte, wird von Goethe mit einer steifen Courtoisie behandelt, die nichts anderes als Kälte und Gleichgültigkeit ist. Erst am Schluss kommt es zu einer scheinbaren Versöhnung. Sie hat mit Herzklopfen der Begegnung entgegengesehen, fühlt aber nur die mangelnde Herzlichkeit und wird im Innersten verletzt. Das Treffen enttäuscht Mutter wie Tochter. Das „Wiedersehen des großen Mannes“ gibt einen Gesamteindruck: „Nur so viel, ich habe eine neue Bekanntschaft von einem alten Mann gemacht,

welcher, wenn ich nicht wüsste, dass es Goethe wäre, und auch dennoch, keinen angenehmen Eindruck auf mich gemacht hat.“ (II. 751)

Bevor Goethe im Roman selbst zu Wort kommt, geben seine Verehrer und Opfer ihr Urteil gesprächsweise im Empfangszimmer vom Gasthof *Zum Elephanten* ab. In allen Gesprächen handelt es sich ausnahmslos um Goethe, die Nebenfiguren hier, sei es Riemer, Adele Schopenhauer oder der Sohn August, sind Nebenfiguren im wahrsten Sinne des Wortes, ihre wesentliche Funktion beschränkt sich auf die Eindrücke aus Goethes Umgebung, die wiederum widersprüchlich ausfallen. Die divergierenden Goethe-Bilder schwanken zwischen Größe und Egoismus, zwischen Göttlichem und Dämonischem. Riemer beschreibt Goethe als Proteus, als Narziss, als Jupiter- und Christusfigur. Diese mythologischen Assoziationen gehören nicht nur untrennbar zur Geschichte der Goethe-Deutung, sie charakterisieren vor allem Thomas Manns eigene Bestimmung des Klassisch-Verbindlichen. Wenn Thomas Mann in seinem Roman Goethe als Figur beschreibt, die gleich mehrere mythische Lebensformen verwirklicht, folgt er seinem Vorbild. Dann entdeckt der Roman Goethes Indifferentismus, seine Kälte. Er verletzt die Männlichkeit von Riemer und August, die ihm am nächsten stehen; er bleibt gleichgültig gegen jedwede Form von ideellem und politischem Enthusiasmus, zum Vorschein kommen allmählich sein Misstrauen gegen die Geschichte, dieses „Wirrwarr von Irrtürmern und Gewalt“ (IX. 768), man erkennt seinen „ironischen Nihilismus“ (IX. 319), seine „naturelbische Dichtergesinnungslosigkeit“ (IX. 356). Vor allem in Adele Schopenhauers Erzählung stellt der Text explizit die Frage, ob der große Mann tatsächlich ein öffentliches Unglück ist, denn wie für Tonio Kröger ist für Goethe das Leben nur Material für das ästhetische Gebilde und die Mitmenschen sind nur zum Erwecken interessanter Gefühle da. Gesteigert bekennt sich Goethe als Verbrecher im siebten Kapitel: „Ich habe nie von einem Verbrechen gehört, das ich nicht hätte begehen können... Dadurch, dass man eine Tat nicht begeht, entzieht man sich dem irdischen Richter, nicht dem oberen, denn im Herzen hat man sie begangen“ (II. 682), was sich mit Gedanken Nietzsches über das Verbrechen aller großen Menschen oder höheren Naturen vermischt. Ähnlich lesen wir in *Goethe und Tolstoi*:

Seine Zusammenziehung von Kunst und Natur ist nicht humanitär. Sein Realismus, der erwähnte Mangel an ideellem Schwung, die Sinnlichkeit seines Wesens, die ihn die Brandschatzung eines Bauernhofes als wirklich und der Teilnahme wert, den „Untergang des Vaterlandes“ aber als Phrase empfinden lässt, ist es ebenso wenig: Das alles ist, offen gestanden und humoristisch gesprochen, immer nur drei Schritt vom Brutalen entfernt. (IX. 135)

Goethe als Figur rückt somit weiter in „das Elementare, das Dunkle, Neutrale, das Boshaft-Verwirrende, das Negierend-Teuflische“<sup>9</sup>. So ist Goethes Gestalt in Thomas Manns Werk eben auch von aller Selbstkritik des Künstlers durchdrungen.

Der innere Monolog des siebten Kapitels dient dazu, die seelische Gestalt Goethes zu umreißen, sein eigentliches Wesen zu deuten. Durch diese psychologisierende Perspektive und Innensicht wird die Schattenseite und das tieferliegende innere Leid des großen Künstlers beschrieben: Glück, Gemüt und Begeisterung im herkömmlichen Sinn sind Goethe fremd. Über Leben und Kunst reflektierend erscheint Goethe zunehmend als leidender Künstler, in dessen Leben die Erinnerung eine wichtige Rolle spielt. Der Künstler vergeistigt die Erinnerung mit Hilfe seines dichterischen Talents, befreit sie ins Menschlich-Allgemeine, damit sie „zum bleibend bewunderten Werk wird“ (II. 586). In dieser Hinsicht könnte man „von dem Werk als seinem Leben, von dem Leben als seinem Werk sprechen“ (II. 586), weil dessen Schicksal und Lebensentscheidung weit über das Persönliche hinauswirken. Den Gegenstand der Erinnerung, wie zum Beispiel die Resignation, die schmerzliche Entsagung oder das, was der beichtende Dichter selbst als verlassende Untreue geißelt, ist das Entscheidende und Schicksalbestimmende, es wird zum Generalmotiv und Prägemuster des Lebens, und alles weitere Verzichten, Entsagen und Resignieren ist nur Folge davon, wiederholende Erinnerung daran. Er beschreibt das Künstlertum als ein „curioses Dasein, einsam, unverstanden, gespielenlos und kalt, auf eigene Hand in einem noch rohen Volke die Cultur der Welt von gläubiger Blüte bis zum wissenden Verfall persönlich zu umfassen“ (II. 680) Diese sich opfernde Goethe-Figur mutet göttlich an, denn „alles Leiden hat etwas Göttliches“<sup>10</sup>, dieses Goethe-Zitat notiert sich Thomas Mann schon zu Beginn der dreißiger Jahre. Diese These wird in dessen Faust-Interpretation von 1938 weitergeführt, Thomas Mann deutet hier den Protagonisten als radikales Selbstporträt Goethes, und Faust sowie Goethe will „im vollsten, menschlichsten Sinne Leben, will Menschensohn sein, alles Glück und Leid der Menschheit als Repräsentant und Opfer ausschöpfen und auf sich nehmen“ (IX. 619). Damit schreibt Thomas Mann seinem Goethe-Porträt göttliche und christologische Züge zu.

Das Goethe-Porträt, nicht nur in der Selbstreflexion Goethes in großen inneren Monologen des siebten Kapitels, sondern auch in der Spiegelung der Opferfiguren dieses Romans, mündet allerdings in eine der Hauptproblematiken in Thomas Manns Werk, der sich Tonio Kröger, Gustav Aschenbach und Adrian Leverkühn nicht zu entziehen vermögen: das Problem der Künstlerexistenz, worin diese befremdliche Kälte und ein „auffallender Mangel an Initiative“ (II. 453) wurzelt. Riemer gibt seiner Gesprächspartnerin zu verstehen,

---

<sup>9</sup> H. Stefan Schultz, *Thomas Mann und Goethe*, in: Peter Pütz (Hg.), *Thomas Mann und die Tradition*. Frankfurt am Main 1971, S. 154.

<sup>10</sup> Zit. nach Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1991, S. 259.

dass Kälte in der Sphäre der absoluten Kunst und der allesumfassenden Ironie herrscht:

dass dort das Glück nicht wohnt, meine Liebe, davon hege ich eine so ungeheure Ahnung, dass sie mir manchmal das Herz zu sprengen droht. Halten Sie Proteus, der sich in alle Formen verwandelt und in allen zu Hause ist, der zwar immer Proteus, aber immer ein anderer ist und recht eigentlich sein Sach´ auf nichts gestellt hat – halten Sie ihn, erlauben Sie mir zu fragen, für ein glückliches Wesen? (II. 445)

Aber dieses Bekenntnis zum Nichts ist bei Thomas Mann auch „ein anderer Name für alles, für das Menschlich-Umfassende“, das „in alle Formen schlüpft, alles zu wissen, alles zu verstehen, alles zu sein ... verlangt. Nichts und alles sind da eins, wie Mephistopheles und Faust eins sind in der Person ihres Schöpfers“ (XI. 496). Nur durch die analysierende Kritik, „das Durchschauen, das ein unschätzbare Mittel der Erkenntnis ist“<sup>11</sup>, gelangt man zum Zugang zur Kunst. Dieses Ideal einer absoluten, vom Leben abgetrennten Kunst führt Aschenbach dennoch letztendlich nur zum Rausch und zum Abgrund. Adrian Leverkühn tritt in dieser Hinsicht die Nachfolge des befremdlich abweisenden Goethe an. Es steht zu vermuten, dass Thomas Mann den Aspekt existenzieller Kälte im Leben Goethes so genau wahrgenommen hat, weil er ihm selbst vertraut ist und in seinen Briefen oft „von Befreiung aus dem verödenden Außenseiterdasein des Literaten“<sup>12</sup> die Rede ist. Thomas Manns Ästhetik zufolge können nur die Distanz zum Leben und die Ironie künstlerische Objektivität entstehen lassen:

Man könnte... schließen, dass Goethe die Ironie fast mit dem Prinzip des Künstlerischen überhaupt übereinstimmen lässt, zusammenfallen lässt. Man könnte sagen..., dass er die Ironie gleichsetzt mit jener künstlerischen Objektivität, deren er sich Zeit seines Lebens befleißigt hat, dass er sie gleichsetzt mit dem Abstand, den die Kunst von ihrem Objekt nimmt, dass Ironie eben dieser Abstand ist, indem sie über den Dingen schwebt und auf sie herablächelt, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt. Man könnte die Ironie gleichsetzen mit dem Kunstprinzip des Apollinischen, wie der ästhetische Terminus lautet, denn Apollo, der Fernhinterreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie - Objektivität ist Ironie- und der epische Kunstgeist; man könnte ihn als den Gott der Ironie ansprechen. (XI. 802)

Der Mannsche Goethe ist in Riemers Worten „mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt“ (II. 440) beseelt. Mit ähnlicher Zweideutigkeit bezeichnet der Roman das Wesen der Dichtung:

---

<sup>11</sup> Hans Wysling, Thomas Manns Goethe Nachfolge, in: Thomas Sprecher und Cornelia Bernini (Hg.), *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*. Frankfurt am Main 1996, S. 57.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 27.

Dichtung sei „in Wahrheit... ein Mysterium, die Menschwerdung des Göttlichen“ (II. 467), wobei das Spektrum des Gegensatzes so weit aufgefächert wird, dass Göttliches und Teuflisches gleichermaßen darin enthalten sind. Thomas Manns Ansprache im Goethe-Jahr 1949 beurteilt Goethe auch im gleichen Sinn: „Etwas Göttliches war es mit ihm, mit dem ironisch-liebevoll, kühl-majestätisch, grundgütig Allumfassenden seines Wesens – uns etwas Dämonisches doch auch dunkler Getriebenheit, naturelbischer Vieldeutigkeit, vitalem Magnetismus, in Geist aufflammender Lebensgewalt“ (XI, 491). Indem er Goethe gleichermaßen als göttliche und dämonische Figur erscheinen lässt, schreibt er der Lebensform des Künstlers paradigmatisch nicht nur Größe und Erwählung, sondern auch existenzielle Kälte, Leid und Lebensopfer zu. Die wörtlichen Zitate und literarischen Erfindungen von Goethes Gedanken und Aussagen werden im Rahmen der Künstler-Problematik zu einer Mischung der phantasievollen Biographie Goethes verarbeitet. Der Roman *Lotte in Weimar* wurde von Stefan Zweig wie folgt kommentiert:

Es ist ein Porträt von einer Wirklichkeit und gleichzeitig von einer inneren Durchdringung, wie es nicht annähernd in irgendeinem mir bekannten Roman gelungen ist. Das Kleinliche, das jedem Irdischen anhaftet, ist beobachtet und bewahrt, aber allmählich verdämmert es im immer voller sich ergießenden Licht hinter dem Gewaltigen der Erscheinung ... Dichterische Biographie, unerträglich, soweit sie romantisiert, schminkt und verfälscht, ist hier zum ersten Mal vollendete Kunstform geworden; Goethes Bildnis, dessen bin ich gewiss, wird für die nächsten Generationen einzig gegenwärtig bleiben in dieser sublimen Formung Thomas Manns.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Stefan Zweig, Thomas Mann: Lotte in Weimar, in: Klaus Schröter (Hg.): Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955. Hamburg 1969, S. 317.