

Erotik und Poetik
Thomas Manns Goethe-Rezeption

Inaugural-Dissertation
in der Philosophischen Fakultät II
(Sprach- und Literaturwissenschaften)
der Friedrich-Alexander Universität
Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von

E-Jeong HONG

aus

Seoul, Südkorea

D 29

Tag der mündlichen Prüfung: 19. 07. 2006

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Thomas Herbst

Erstgutachter: Universitätsprofessor Dr. Theo Elm

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Jürgen Lehmann

<Danksagung>

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2006 vom Fachbereich Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg als Dissertation angenommen.

Für sorgfältige Betreuungen möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Theo Elm bedanken. Er hat mir zahlreiche Hinweise und Anregungen gegeben. Und ich danke mir auch bei Herrn Prof. Dr. Jürgen Lehmann und Herrn Prof. Dr. Horst Haier Munske.

Ich danke meiner Freundin Heike Schad und ihrem Mann Dr. Till Schad und ihren Töchtern Laura und Lilly für ihre Freundschaft während meines Aufenthaltes in Deutschland.

Ich danke besonders meinem Mann Dr. Eung-Jun Kim. Ohne seine Hilfe und Liebe konnte ich nicht mit meiner Dissertation fertig machen. Und ich danke auch meiner Tochter Hey-Min und meinem Sohn Min-kyu.

Erlangen, Im Juli 2006

E-Jeong Hong

Erotik und Poetik

Thomas Manns Goethe-Rezeption

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	7
II. Goethe und Thomas Mann als Erotiker.....	18
A. Goethe.....	18
1. Der untreue Liebende.....	18
2. Die Entdeckung der sexuellen Freiheit und die Wiederherstellung der dichterischen Einbildungskraft.....	29
2.1. <i>Erotica Romana</i> (1788): Genuss, Erfüllung und Dichtung.....	29
2.2. <i>Das Tagebuch</i> (1810): Die Überwindung der Sexual- und Schreibhemmung...33	
3. Dämonischer Eros und sittliche Ehe.....	37
3.1 Goethes Ehe als „Libertinage“.....	37
3.2. <i>Die Wahlverwandtschaften</i> (1809): Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit.....	39
3.3. <i>Das Tagebuch</i> (1810): „Erotisch-moralisch“.....	44
B. Thomas Mann.....	48
1. Der asketische Homoerotiker.....	48
2. <i>Die Ehe im Übergang</i> (1925): Der Konflikt zwischen Ehe und Homoerotik, Leben und Ästhetizismus.....	55
3. Der Homo-Erotiker Thomas Mann und der Hetero-Erotiker Goethe.....	60
III. Thomas Manns Goethe-Rezeption.....	63
A. Ironie: Thomas Manns Annäherung an Goethe.....	63
B. Bildung und Erotik: Unmoralische Wirkung?.....	69
C. <i>Das Ewig-Weibliche</i> (1903): Androgynie als Kunstideal und als Symbol der Humanitätsidee.....	76
IV. Thomas Manns <i>Der Tod in Venedig</i>: Die Erneuerung der Kunst.....	82

A. <i>Goethe in Marienbad</i>	82
1. Späte Liebe – Thomas Manns Identifizierung mit Goethe.....	82
2. Die groteske Darstellung von Goethes letzter Liebe.....	88
B. <i>Die Wahlverwandtschaften</i> -Rezeption.....	93
1. Das Vorbild der Harmonie – Sittliche Ehe und dämonischer Eros.....	93
2. Der Zwiespalt von Leben und Kunst – Homoerotischer Ästhetizismus.....	100
C. Eros und Logos: Die Versprachlichung der Liebe.....	105
D. Ende der „Libertinage“ und Beginn der Bildung bei Thomas Mann.....	111
V. Die Éducation sexuelle im <i>Zauberberg</i>: Die Entdeckung des Körpers.....	115
A. Die Spuren des <i>Tagebuch</i> -Gedichts.....	115
1. Sexuelle Impotenz und Homoerotik.....	115
2. Der Bleistift als Phallussymbol.....	121
3. Peeperkorns Eros – ein Zeichen der Manneskraft.....	125
B. Eros, der nackte Körper und die wissenschaftliche Erkenntnis.....	129
1. Krankheit, Tod und Goethes Lebensfreundlichkeit.....	129
2. Wissenschaftlich-medizinische Selbsterforschung: „Körpermystik“ und „Sexualsymbolik“.....	134
3. „Sympathie mit dem Organischen“ und „geistige Steigerung“.....	139
C. Verschiebungen der Libido von Hippe zu Chauchat – von Chauchat zu Peeperkorn	
1. Androgynie: Urbild und Vorbild.....	147
2. Castorps Hinwendung zu Peeperkorn: Imitatio Goethes.....	151
D. Thomas Manns Todestrieb und Goethes Lebenslust.....	155
VI. Erotische Entsagung und künstlerisches Schaffen in <i>Lotte in Weimar</i>	159
A. Ausgestaltung des Goethe-Mythos.....	159
1. Die „lustspielhafte“ Darstellung des Romans.....	159
2. Mischung von Dichtung und Wirklichkeit: Charlottes Besuch im September 1816 in Weimar.....	164

B. Goethe als Erotiker und seine Frauen als Nischen-Figuren.....	171
1. Frauen als Urbilder und Opfer.....	171
2. Liebesentsagung und Schöpferkraft.....	177
C. Genie und Sexualität.....	183
1. Die Verjüngung des alten Dichters : <i>Das Tagebuch</i>	183
2. Androgynie: Mannweib, Ganzmensch, Goethe.....	188
D. Thomas Manns Weg zu Goethe.....	192
1. Erotische Entsagung.....	192
2. Goethe bei Thomas Mann: eine Symbolgestalt der Versöhnung.....	196
VII. Schluss.....	199
VIII. Zusammenfassung.....	205
IX. Literaturverzeichnis.....	207

I. Einleitung

Die fünf Kapitel dieses Buches über Thomas Mann nehmen nicht für sich in Anspruch, alle literarischen Wesenszüge von Thomas Manns Werk darzustellen. Es sind nur die, die ins Auge fallen, weil sie als wiederkehrende Themen in Erscheinung treten: die Beziehungen zwischen Erotik und Poetik, Genie und Sexualität, Bildung und Kreativität. Es sind Erfahrungen und Phänomene, die durch das gesamte Werk hindurch über größere Abschnitte hin erkennbar sind, die aber vor allem die Romane, Erzählungen, Essays und Tagebücher prägen. Die Erotik versteckt sich freilich manchmal rätselhaft in Andeutungen, Zitaten, Träumen usw. Einige solcher Darstellungen sollen hier enträtselt und beschrieben werden. Unter dem Aspekt der Goethe-Rezeption ist das Thema „Erotik und Poetik“ hinsichtlich Genie, Bildung und Humanität in den Werken Thomas Manns eines der bedeutsamsten und durchgängigsten.

Wenn von Thomas Manns Erotik die Rede ist, ist selbstverständlich seine Goethe-Rezeption zu erwähnen. Vor allem die erotische Goethe-Rezeption lässt Thomas Manns Geschlechtsleben innerlich reifen und beeinflusst seine Werke. Thomas Mann wollte schon 1911 eine Novelle über die Marienbader Episode Goethes mit Ulrike von Levetzow schreiben, aus der *Der Tod in Venedig* entstanden sein muss. Thomas Mann steht Goethe zwar ehrfurchtsvoll, aber doch fremd gegenüber, ohne die starken Gemütsbeziehungen, die diesen so innig mit der romantischen Bewegung verbinden, welche Goethe jedoch zeitweilig als „krankhaft“ abgelehnt hat. Es ist daher eine entscheidende Wendung im geistigen Leben Thomas Manns,¹ dass er um 1920, 45-jährig, sich Goethe zuwendet und ihm etwa ein Vierteljahrhundert lang intensive Studien widmet. Daraus erwächst eine die ganze Welt umspannende Reihe von Vorträgen und Essays, z. B. über *Goethe und Tolstoi*, *Fragmente zum Problem der Humanität* (Lübeck 1921), zu *Goethes `Wahlverwandtschaften`* (Leipzig 1925), *An die japanische Jugend, eine Goethe-Studie* (Tokio 1932), *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* (Berlin 1932), *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* (Weimar 1932), *Goethes `Werther`* (North-Carolina 1941), *Phantasie über Goethe* (New York 1948) und *Goethe und Demokratie* (Oxford 1949). Außerdem erscheint 1924 der Roman *Der Zauberberg*, ursprünglich eine „Art von humoristischem Gegenstück zum *Tod in Venedig*“ (*On Myself*, 77).² In diesem Roman zeichnet Thomas Mann auf eine bestimmte Weise Goethe, dessen Erotik und Poetik. Auch der spätere Roman *Lotte in Weimar* ist in

¹) Hans Wysling, Thomas Manns Goethe-Nachfolge, in: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, hrsg. von Thomas Sprecher u. Cornelia Bernini, Frankfurt am Main 1996, S.17-64. Thomas Mann liefert sich bis etwa 1905 der Kunst Richard Wagners fast wehrlos aus. Er gesteht dies selbst in einem Brief an Kurt Martens (Br I, 35). Um diese Zeit, also früher, als man annimmt, setzt die Annäherung an Goethe ein. Um 1909 kommt es zu einer deutlichen Wagnerkrise. Zeugnis dafür sind die Notizen zu *Geist und Kunst*. Im *Krull* und in der *Venedig*-Novelle zeichnet sich Thomas Manns Hinwendung zu Goethe mit Entschiedenheit ab, mit *Goethe und Tolstoi* (1921) tritt seine Goethe-Verehrung offen zutage.

²) Walter A. Berendsohn, *Thomas Mann, Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit*, Lübeck 1965, S. 70

dieser Hinsicht keine Ausnahme. Hierin verarbeitet Thomas Mann künstlerisch insbesondere seine direkten Reflexionen über Goethe. Thomas Mann unterbricht die Arbeit an den Romanen *Joseph und seine Brüder* nach dem Erscheinen des dritten Bandes *Joseph in Ägypten* und schreibt den Roman *Lotte in Weimar*, der 1939 erscheint. Mit keiner anderen geistigen Persönlichkeit hat sich Thomas Mann so lange und eindringlich beschäftigt.

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, die umfassende Bedeutung von Thomas Manns Goethe-Rezeption in Hinsicht auf dessen Erotik zu begreifen und zu vertiefen. Seine Goethe-Essays stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit. In *Goethe und Tolstoi, Fragmente zum Problem der Humanität* von 1921 kann man bereits eine deutliche Auseinandersetzung Thomas Manns mit Goethe erkennen. Der „Zug ins Bürgerlich-Repräsentative“ (*Goethe als Repräsentant*, 309) erscheint als Distanzierung von den Problemkonstellationen des frühen Werks. Es ist ein Versuch, die früheren Probleme, sozusagen die Wagnersche romantische und dekadente Neigung, mit neuem Selbstbewusstsein wieder aufzunehmen und zu lösen.³ Die folgenden vier Überlesungen bilden die zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit. Sie sind miteinander verbunden, die eine bedingt die andere. Ist von Thomas Manns Goethe-Rezeption die Rede, so sind sie zu beachten:

1) Der Gedanke ist entscheidend, dass alle ästhetischen Produktionen ihren eigentlichen Sinn erst dann erhalten, wenn man sie als Teil eines Lebenswerks versteht. Entsprechend begreift Thomas Mann Goethes Dichtung wie ein „Auf- und Ausarbeiten von Konzeptionen, die in die Frühzeit seines Lebens zurückgingen, die Goethe durch die Jahrzehnte mit sich führte und mit dem ganzen Reichtum seines Lebens erfüllte, so dass sie Weltweite gewannen“ (*Goethe und Tolstoi*, 74). Dies bedeutet, dass die eigenen Erfahrungen des Dichters und sein ganz persönliches Privatleben als Aspekte seiner dichterischen Arbeit verstanden werden müssen. Goethes autobiographisches Werk erregt die Aufmerksamkeit Thomas Manns.

2) So gesehen schreibt Goethe gleichsam ein mächtiges, über fünfzig Lebensjahre hindurch geführtes Tagebuch, das bei Thomas Mann als eine „endlose, ausführliche Beichte“ bezeichnet wird (*Goethe und Tolstoi*, 74). Besonders „die Rolle des Unbewussten, des Animalismus“ (*Goethe und Tolstoi*, 98) liegt in Thomas Manns Interesse. Beim Klassiker sei Sexualität „Voraussetzung künstlerischer Potenz“ und Befähigung zur „Plastik“, d.h. zur „objektiven, naturverbundenen und schöpferischen Anschauung“ (*Goethe und Tolstoi*, 91), so, wie sie in seinen Gedichten *Das Tagebuch* und *Erotica Romana* deutlich dargestellt wird. Die Wechselwirkungen zwischen Erotik und Poetik, zwischen Erotik und Genie, ziehen sich wie ein roter Faden durch Thomas Manns essayistische Reflexionen. Die Gedanken beeinflussen ihn schon im *Tod in Venedig* und entwickeln sich weiter bis in die spätere Zeit. Sie sind ein wichtiger Anhaltspunkt für seine Goethe-Rezeption.

3) Während Thomas Mann im Banne der romantischen und dekadenten Neigung zu einem gesteigerten Individualismus und zur „Sympathie mit Krankheit und Tod“ neigt, lernt er bei Goethe „Menschen- und Zukunftsfreundlichkeit“ kennen. Hiermit treten auch die

³) Rolf Günter Renner, *Das Ich als ästhetische Konstruktion*, S.129

„Erziehungsidee und die Humanität“ in seinen Vorstellungskreis ein. Hier lässt sich nicht übersehen, was Goethes „Humanität“ bedeutet, die Thomas Mann beeinflusst. Mann verwendet neben dem Wort „Menschlichkeit“ den eher kulturellen Begriff „Humanität“, die den Ausgleich der polaren Gegensätze in einer „Harmonie einer höheren Einheit als Ziel der Menschheit“ ankündigt (*Goethe und Tolstoi*, 100). Er ist davon überzeugt, dass Goethe den Gesetzen der Natur gehorcht, wenn er ihnen widerstrebt: „Goethe ist zwar mit der Natur verbunden, aber will gegen sie wirken. Der Wille ist des Geistes, oder die menschliche Freiheit“ (*Goethe und Tolstoi*, 100). Das heißt: Die Zwiespältigkeit von „Geist“ und „Natur“ wird von Goethe nicht nur weniger verdeutlicht, sondern auch – in Manns Augen – aufgehoben. Humanität wird als das Bemühen um die Aufhebung dieser Zwiespältigkeit verstanden. Der „nach beiden Seiten“ gerichtete Vorbehalt ist die Mannsche Utopie einer Harmonie von „Geist“ und „Natur“. Das Bemühen um die Harmonie hält er für das „eigentlich Menschliche und Menschenwürdige“ (*Goethe und Tolstoi*, 101). Er will die Frage beantworten, was hier menschlicher oder menschenwürdiger ist, Freiheit oder Verbundenheit, das Sittliche oder das Erotische. Er findet die Lösung der Konflikte in Goethe und dessen Humanität:

Immerhin darf man urteilen, dass Goethes hochhumanistisches Bestreben, aus einem dunklen Produkt der Natur ein klares Produkt seiner Selbst, das heißt der Vernunft zu werden und so des Daseins Beruf und Pflicht zu erfüllen (*Goethe und Tolstoi*, 80).

Ihm erscheint Goethe als ein „Kämpfer und Befreier“ (*Goethe als Repräsentant*, 324) in verschiedenen Bereichen, z.B. im Sozialen, im Sittlichen und im Erotischen. In Goethescher Humanität gelingt es Thomas Mann, das „Vorwärtsschreiten“ (*Goethe als Repräsentant*, 310) als Aufgabe in sein Leben und Werk zu integrieren. Was ihn trägt, ist zweifellos auch der Wille zur „Selbstgesundheit“, zur „Steigerung“ und sogar zur „Selbstüberwindung“. Er kann durch Goethe in Krisen des Übergangs den Weg in neue Welten, neue Ordnungen finden.⁴ Er bezeichnet den Klassiker als einen Hoffnungsträger für sein Leben und Werk und auch für seine Zeit.

4) In dieser Hinsicht liegt Goethes Erotik⁵ in Thomas Manns ganzem Interesse. Die Erotik bei Goethe versteht Thomas Mann als die Gesamtheit der in der Menschlichkeit begründeten Lebensäußerungen und Empfindungen und als den Ausdruck der hemmungslosen inneren Freiheit. Goethes Erotik wird von ihm als Ausdruck der Humanität begriffen. Thomas Mann glaubt, dass Goethe, hinsichtlich der Erotik versuchte, den Körper des Menschen und dessen Krankheiten zu erforschen und in aller Deutlichkeit sogar die

⁴) Thomas Mann, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* (1932), in: Thomas-Mann-Essay, *Ein Appell an die Vernunft 1926-1933*, Frankfurt am Main 1994, S.308f. Thomas Mann spielt schon in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* Goethe als den „Vertreter deutscher Kultur gegen den Zivilisationsliteraten“ aus. Er wird für ihn zum „Repräsentanten der nationalen Idee der Deutschen“. Diese nationale Idee ist vor allem im Begriff der Bürgerlichkeit ausgedrückt, der nicht politisch-sozial, sondern ethisch verstanden werden soll: als „Selbstverantwortung und Pflichterfüllung“.

⁵) Siehe S. 21-22

Geschlechtsorgane darzustellen (*Goethe und Tolstoi*). Goethe soll offenbaren, was der Mensch und dessen Leben eigentlich sei. Thomas Mann erahnt, dass Goethes Erkenntnis der menschlichen Existenz aus der Entdeckung des eigenen Körpers, der eigenen Krankheiten und des eigenen Geschlechtslebens entsteht. Goethes Wille zur Erkenntnis der *Conditio humana* und seine lebenslange Zuwendung zu den Menschen, insbesondere zu den Frauen, spiegeln sich in Thomas Manns Werken *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg* und *Lotte in Weimar* wider. Da auch Thomas Mann bemüht ist, Dichtung und Erotik zu verbinden, fühlt er sich Goethe verwandt und übernimmt willig von ihm, was er zur Überwindung der Gefahren seiner Wagnerschen dekadenten Neigung und zur neuen Orientierung dringend braucht. Dies führt zu Manns Betrachtungen über Goethes erotische Dichtung und seine weltweite 'menschliche' Wirkung. Er erlebt, wie Goethe auf Grund seiner Geschlechtlichkeit und Humanität in sein eigenes Werk hineinwächst. Es gibt nach den mächtigen Vorbildern von Wagner, Nietzsche und Schopenhauer keine andere geistige Kraft, die so viel Einfluss auf Thomas Manns Leben und Werk gewinnt wie die Goethes.

Auch außerhalb der Essays *Goethe und Tolstoi* und *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* finden sich bei Thomas Mann essayistische Reflexionen über Goethe. Durch sie wird klar, was in seinen späteren Werken gelingt. Der Essay *On Myself* von 1940 lässt sich als Prozess individueller Bildung verstehen. Von deren lebenslanger Bedeutung berichtet Thomas Mann.⁶ Dadurch kann man vermuten, dass sich seine frühe von seiner späten Goethe-Rezeption unterscheidet. Ästhetische Harmonie von Geist und Natur, Eros und Logos, Geist und Leib, apollinischer und dionysischer Erfahrung, Bildung und Erotik aber, die schon immer in den früheren Werken erreicht werden soll, gelingt erst im *Joseph*-Roman und in *Lotte in Weimar*. Es ist kein Zufall, dass Thomas Mann mit dem Begriff der *imitatio* spielt:

Der *imitatio* Gottes (...) entspricht meine *imitatio* Goethe's: eine Identifizierung und *unio mystica* mit dem *Vater* (*On Myself*, 91).

Durch die Verbindung zwischen Thomas Mann und Goethe wird klar, dass die Goethe-Figur im *Joseph*-Roman, im *Lotte*-Roman und in den Goethe-Essays ganz unterschiedliche Ausprägungen hinsichtlich der individuellen psychischen Entwicklung hat. Die enge Verbindung zwischen Dichten und Leben lässt nun alle Werke als Teile eines Bildungsprozesses erscheinen: „Dichten heißt: die Wirklichkeit >erfinden<“ (*On Myself*, 89).

Eine Verwandlung von „individueller Schmerzenswelt in eine Welt neuer menschlicher Moralität“ (*On Myself*, 74) zeichnet sich schon im *Zauberberg* ab. Im Roman zeigt sich Thomas Manns Versuch, die Probleme seiner früheren Werke zu lösen, sich sozusagen von der Wagnerschen dekadenten Neigung zu befreien. Der Begriff der neuen menschlichen und geschlechtlichen Moralität bezieht sich auf „Zielsetzungen und Ergebnisse eines Künstlerlebens, dem kein bewusster Plan zugrunde liegt“ (*On Myself*, 75). Es ist die

⁶) Rolf Günter Renner, a.a.O., S.125

„Entwicklung eines Vorgegebenen, die sich vollzieht, und wie es mit einem gehen wird, darauf kann man in der Jugend nur ein dunkles Vertrauen haben; wie es mit einem gegangen ist, das kann man im Alter nur nachdenklich überschauen“ (*On Myself*, 75).

Aber seine Bildungsgeschichte ist im *Zauberberg* noch nicht vollständig, sie gelingt Thomas Mann erst später mit dem *Lotte*-Roman. Hier wird sein „individueller Bildungsprozess“ angedeutet. Thomas Mann gelangt zu einer Selbstreflexion, die ihn die Wechselwirkung von Leben und Werk erkennen lässt. Seine Darstellungen ändern sich damit. Durch den „organischen Reifungsprozess“ und durch den „Drang nach Vollkommenheit“ wird der frühere dialektische Gegensatz von Eros und Logos, von Denken und Fühlen, von Geist und Leib, von apollinischer und dionysischer Erfahrung, von Kunst und Geist, der noch die Romane *Der Tod in Venedig* und *Der Zauberberg* bestimmt, überwunden. Thomas Mann vermag nicht weniger über sich zu reden, wenn er von Goethe spricht. Der Weg zu Goethe entwickelt sich zu einer Methode der „Selbsterkenntnis“, „Selbstüberwindung“ und „Selbstdarstellung“ zugleich.⁷ Das Lebensproblem der frühen Novellenfiguren wird theoretisch, ästhetisch und lebensgeschichtlich aufgehoben, weil der Anteil des Bewussten und des Unbewussten an der Konstitution des Charakters erkannt und eingestanden wird.⁸

Die Goethe-Figur, die seit dem *Tod in Venedig* im Hintergrund von Thomas Manns Werken steht und die erst mit dem *Josephs*- und dem *Lotte*-Roman offen hervortritt, erscheint in seinen autobiographischen Äußerungen als „Vorbild“, weil sie ein Teil des „Prozesses der geistigen Bewusstseins-Aufhellung“ (*On Myself*, 86) ist, der sich langsam vollzieht. Dies geschieht in zweierlei Hinsicht: Erstens wird das Denken Goethes nachgezeichnet und nachgeahmt. Zweitens wird die Identifikation mit Goethe – gemäß eigenen Gedanken Thomas Manns – „phantasiert“ und „fiktionalisiert“.⁹ Die Bedeutung dieser Orientierung erhellt eine Äußerung Thomas Manns über Goethe:

Ich staune nicht vor Goethe, sondern er gefällt mir darum so unendlich wohl, weil ich ihn begreife, mich in ihm spiegele, mich in ihm beständig wiederfinde, und zwar klarer und deutlicher und gefälliger als in mir selbst (TMW 10 ; 328).

So weist Thomas Manns Nachdenken über Goethe auf die „Liebe zu sich selbst“ hin, die für ihn nicht nur der „Anfang aller Autobiographie“, sondern der „Anfang allen Schöpfungstums“ (*Goethe und Tolstoi*, 51) ist. Denn der Wille eines Menschen, sein Leben zu fixieren, sein Werden aufzuzeigen, seine Erfahrung in Literatur umzusetzen, hat die „Selbstverliebtheit“ zur Voraussetzung, die ein Leben für die Welt „romanhaft“ macht (*Goethe und Tolstoi*, 51).

Hieraus lässt sich erklären, dass alle Äußerungen über Goethe zugleich Äußerungen Thomas Manns über sich selbst sind, der die Probleme seiner früheren Künstlerfiguren – die

⁷) Helmut Koopmann, Thomas Mann, Göttingen 1975, S.170

⁸) Rolf Günter Renner, a.a.O., S.126f.

⁹) Ebd., S.127

Wagnersche Dekadenz – zu lösen beginnt. Indem er den Bekenntnischarakter des Goetheschen Werks betont, erkennt er auch klar und deutlich, dass sich Goethes Leben mit seinem eigenen identifizieren lässt. In der Identifizierung mit dem Klassiker versucht Thomas Mann überdies, Erfahrungen seines eigenen Lebens, auch seine homoerotische Erfahrung, zur Sprache zu bringen. Goethes Wort von der „Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, das die Schwierigkeiten des Künstlers bezeichnet, originell zu sein und doch verstanden zu werden“,¹⁰ bezieht sich in den Essays Thomas Manns auf die Erotik, die Idee der Bildung und der Humanität. Man erkennt etwas bereits Bekanntes wieder – Thomas Manns eigene Vorstellungen von der Erotik, der Bildung und der Humanität. Was diese Vorstellungen bedeuten, wird in der vorliegenden Arbeit beschrieben.

Man kann schließlich feststellen, dass Thomas Manns Weg zu Goethe als Prozess einer „Identifizierung“ und „Anverwandlung“ gekennzeichnet ist. In der fortschreitenden Lebensentwicklung setzt Thomas Mann den Prozess einer bewussten Nachahmung fort, die aber nicht als Imitation der Stoffe in Erscheinung tritt, sondern Goethe und dessen Werk in einer neuen Zeit zu behandeln versucht. Für ihn ist Goethe weit mehr als ein „Bildungserlebnis“¹¹. Vom Einfluss Goethes heißt es in der Altersrückschau, er habe sich „in späteren Jahren an erster Stelle“ (*Goethe und die Demokratie*, 106) vollzogen. Statt eines Weges mit Goethe erlebt man einen „Weg zu Goethe“. Damit wird ein „Prozess individueller Bildung“ angedeutet, der verschiedene Möglichkeiten innehat: „Seelisches Erleben, Wandel des künstlerischen Geschmacks, literarische Einflüsse, Reifevorgänge im Empfindungsleben“. ¹² Im „individuellen Reifungsprozess“ erlebt Thomas Mann die beispiellose, schamlose und kühne Erotik Goethes.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die These, dass Goethes Erotik Thomas Manns „Reifungsprozess“ beeinflusst. Über dem Werk des jungen Thomas Mann vor 1914 liegt ein puritanischer, asketischer Zug. Er verbannt zwar die Liebe zwischen den Geschlechtern durchaus nicht aus seinen Erzählungen, kreist aber zurückhaltend um die körperlichen Dinge. Beim intensiven Studium Goethes löst sich die Gespanntheit Thomas Manns allmählich, der beim Klassiker die naive Betrachtung des Leiblichen findet. Schon im *Zauberberg* spielt sie ohne eine allzu hüllenlose Schilderung des Körperlichen eine große Rolle, und in den Alterswerken wächst dieser Einschlag noch viel stärker. Dabei wirken die Beobachtung der heranwachsenden Jugend der Zeit nach dem ersten Weltkrieg und die Wandlung der allgemeinen Auffassung über Sexualität mit, die manche Tabus im Laufe der Zeit beseitigt. Es besteht kein Zweifel, dass Thomas Mann Interesse an der Erotisierung der Literatur und besonders an der kühnen erotischen Dichtung Goethes zeigt. Es sei noch einmal betont, dass Thomas Mann von der Erotik in der Dichtung Goethes nicht nur vorübergehend berührt, sondern lebenslang beeinflusst wird.

¹⁰) Ebd., S.128

¹¹) Hans Mayer, Thomas Mann, Frankfurt am Main 1980, S.225

¹²) Ebd., S.226

Goethe ist bei Thomas Mann nicht nur als einer der großen Frauenverehrer, Frauenschilderer und Liebesdichter der Welt, sondern auch als kühner Erotiker bezeichnet und anerkannt. Im Interesse Thomas Manns liegt stets Goethes ästhetische Harmonie von Leben und Geist, mit der das Menschliche, das Kühne und das Psychologische in seinen Werken gestaltet wird. Beim „sentimentalischen“ Dichtertypus Goethe herrscht immer eine starke Spannung zwischen Geist und Sinnlichkeit, zwischen Eros und Logos, zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit.¹³ Dass gerade diese Seite der Dichtung Goethes auch auf Thomas Mann Einfluss ausübt, steht im Zentrum der Arbeit. Außerdem wird in der vorliegenden Arbeit versucht, die Antworten für die folgenden Fragen zu finden: Wie können die humanistische Idee und die Bildung des Individualismus, von denen Thomas Mann lebenslang geträumt hat, unter dem Aspekt der Erotik erklärt werden? Welche Beziehungen gibt es zwischen Bildung und Erotik, zwischen Erotik und Poetik? Genauer gefragt: Wie kann die Geschlechtlichkeit auf den inneren Reifungsprozess des Dichters Einfluss ausüben? Eine grundlegende These liegt darin, dass die Erotik die Genialität des Dichters weckt, welche die große Dichtung hervorbringt. Die lebenslange und unbezwingbare Liebesleidenschaft ermöglicht dem Dichter „kreativ“ zu sein. Es geht um die Wechselwirkung zwischen Genie und Erotik. Es muss hier argumentativ gezeigt werden, dass Thomas Mann und Goethe als „erotische“ Dichter bezeichnet werden können. Dass beide Autoren als Erotiker anerkannt werden, deutet auf eine neue Wertschätzung¹⁴ hin und soll hier erklärt werden.

Unter dem Aspekt der erotischen Goethe-Rezeption werden Thomas Manns Romane *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg* und *Lotte in Weimar*, sowie die Essays und Tagebücher behandelt. Denn Goethes Gedichte – *Die Römischen Elegien*, *Die Suleika-Gedichte*, *Das Tagebuch* – und auch die Romane – *Die Leiden des jungen Werther* und *Die Wahlverwandtschaften* – hinterlassen in der Tat in den gerade erwähnten Werken deutliche Spuren. Hier geht es nicht um eine politisch-demokratisch gefärbte Goethe-Rezeption, obwohl Thomas Manns Erotik manchmal mit politisch-demokratischen Ideen verbunden wird. Stattdessen ist die Darstellung ausschließlich auf den Aspekt der Erotik und der Bildung, der Erotik und der Poetik konzentriert. Es stellt sich die Frage, wie beide, Erotik und Poetik, zusammenwirken. Eine These der Arbeit ist jedenfalls, dass Thomas Manns und Goethes Erotik ohne den Zusammenhang mit der Bildung des Menschen undenkbar ist. Die Erotik ist sozusagen ein „Mittel zum Dichten und zur Bildung des Individuums“. Unter Einbeziehung der Erotik versuchen beide Autoren, die innere und unbewusste Seite des Menschen zu erhellen, zu untersuchen und zu poetisieren, obwohl diese in ihrer Zeit manchmal tabuisiert wurde. Im Übrigen stellt die vorliegende Arbeit den Versuch dar, insbesondere das erotische Bild zu entwerfen, das sich Thomas Mann von Goethes geistigem und künstlerischem Werden macht. Seine Beziehungen zu Goethes Werk sind daher in ihrer Vielfalt aufzuzeigen. Aufzudecken sind die Verwandtschaften und Gegensätze ihrer Dichtung und Kunsttheorie, die Motiventlehnungen, Thomas Manns verehrende und ironische Anspielungen auf Goethe

¹³) Hans Rudolf Vaegt, *Goethe – Der Mann von 60 Jahren. Mit einem Anhang über Thomas Mann*, 1982, S.71

¹⁴) Vgl. Ebd.

in seinen dichterischen Schriften. Außerdem wird betrachtet, wie Goethes Liebesverhältnisse mit den Frauen, sein Liebesverhalten als der „untreue Liebende“, seine geistige Haltung und künstlerische Tätigkeit und seine autobiographischen Liebesgedichte auf die Werke Thomas Manns Einfluss ausüben. Thomas Mann entdeckt in Goethes autobiographischen erotischen Gedichten das Spannungsverhältnis von Leben und Kunst, von Erotischem und Moralischem, von Kreativem und Sozialem. Das Wichtigste ist, dass Manns Goethe-Rezeption nicht als Goethe-Forschung, sondern als Analyse des eigenen Selbst gemeint ist.

Man muss berücksichtigen, dass in der vorliegenden Arbeit nicht der direkte Vergleich zwischen Goethe und Thomas Mann, das Anliegen ist, sondern das Mannsche Goethe-Bild behandelt wird. Thomas Mann gewinnt seine Goethe-Anschauung nicht auf theoretisch-wissenschaftlichem Wege, sondern in einem unaufhörlichen Prozess der künstlerischen, geistigen und moralischen Selbsterforschung. Sein Goethe-Bild ist Selbstbekenntnis. Der Künstler Thomas Mann hat den Blick für die Problematik des künstlerischen Schaffens. Das gibt seinem Goethe-Portrait die intime, aus eigener Erfahrung gewonnene Eigenschaft. Sein Goethe-Bild entstammt „keiner wissenschaftlichen Methodik“, sondern ist die Entdeckung der künstlerischen, geistigen Ähnlichkeit.¹⁵ Seine „Imitatio Goethes“ (IX, 499) wird zur „Lebensgestaltung“ und „Lebensverwaltung“.¹⁶ In dieser Hinsicht ist es nicht notwendig nachzuweisen, ob die von Thomas Mann fikionalisierte Goethe-Figur in den Texten historisch zutreffend ist oder nicht.

Die vorliegende Darstellung gliedert sich in fünf Hauptteile. Jedes der folgenden Hauptkapitel verbindet sich indirekt mit dem Vorangegangenen, führt es gedanklich weiter und vertieft es. Gleichzeitig kann jedes Kapitel aber auch als eigenständiges Ganzes gelesen werden.

Im II. Teil wird das Thema „Goethe und Thomas Mann als Erotiker“ betrachtet. Im Abschnitt A sind Goethes erotische Gedichte, *Erotica Romana* und *Das Tagebuch*, in Bezug auf seine Biographien und autobiographischen Äußerungen interpretiert. Dieses Kapitel bildet die Basis für die gesamte Dissertation. Die für die Arbeit grundlegende Kategorie der ‚Erotiker‘ – Goethe und Thomas Mann – wird hier erklärt. Darüber hinaus wird dargelegt, wieso Thomas Mann den Klassiker als einen „untreuen Liebenden“ und „Entsagenden“ bezeichnet, welcher in seinen Werken und Goethe-Essays des Öfteren problematisiert wird und der sich in der Mannschen Goethe-Gestalt darstellt. Die Beziehung zwischen Genie und Sexualität, Bildung und Kreativität ist damit zu erfassen. Hierfür dienen als Beispiele Goethes kühnstes erotisches Gedicht *Das Tagebuch* und sein Roman *Die Wahlverwandtschaften*.

Im Folgenden wird im Abschnitt B des II. Teils Thomas Mann als „der asketische Homoerotiker“ analysiert. Seine Essays – *Das Ewig Weibliche*, *Die Ehe im Übergang* – und seine Tagebücher sollen als wichtige Quellen ausgewählt werden. Hier ist der Ehe- und

¹⁵) Thomas Mann, Tagebücher 1949-1950, a.a.O., S.532

¹⁶) Hans Wysling, Thomas Manns Goethe-Nachfolge, Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1978, Tübingen 1978, S.499

Liebes-Begriff des 20. Jahrhunderts in der Verbindung mit der Homoerotik zu erklären. Es geht um den Konflikt von Erotik und Ehe, von Ästhetizismus und Ehe. Die Ehe-Problematik wird in den Romanen *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg* und *Lotte in Weimar* deutlich thematisiert. Die Homoerotik bei Thomas Mann wird „als das Medium eines freieren, keckeren Verhältnisses zur Sexualität überhaupt und zur Natur des Menschen“ bezeichnet.¹⁷ Die Überwindung der konventionellen Geschlechterrolle wird als ein notwendiger Schritt zur „Vermenschlichung“ angesehen. Thomas Mann verzichtet trotzdem nicht auf die traditionelle Geschlechterrolle, und er schwankt lebenslang zwischen Ehe und Homoerotik.

Im III. Teil sollen die allgemeinen Hintergründe der Goethe-Rezeption Thomas Manns erklärt werden. Seine Goethe-Rezeption ist insbesondere im Verhältnis von Erotik und Bildung, von Kreativität und Moralität überaus detailliert zu behandeln. Ohne diese Vorkenntnisse kann man den Sinn von Thomas Manns Erotik nicht verstehen. Dabei geht es um die Frage, wie Thomas Mann die erotische Kühnheit Goethes mit seinem homoerotischen Ästhetizismus verbindet. Die Unterschiede zwischen den homoerotischen Figuren Thomas Manns und den heterosexuellen Gestalten Goethes werden verglichen. Dann wird die Ähnlichkeit der beiden Autoren aufgezeigt: Insbesondere die „erotische Ironie“ spielt eine bedeutende Rolle in den Konflikten von Natur und Geist, Eros und Logos. Die „androgynen Kunst“ Goethes ist für Thomas Mann ein Beispiel der idealistischen Harmonie dieser Gegensätze, eine Harmonie, die Goethe freilich als lebensfremd erkennt. Betont sei jedoch erneut, dass Thomas Manns Goethe-Deutung nicht der Stand der Goethe-Forschung ist. Manns Goethe-Darstellung ist Darstellung seiner selbst. Es sollen dafür besonders Thomas Manns Essays und Vorträge als wichtige literarische Quellen herangezogen werden. Aus diesen Materialien ergeben sich wesentliche Erkenntnisse für Thomas Manns Goethedeutung.

Diese stellen eine entscheidende Voraussetzung für die nächsten Hauptkapitel dar. Die folgenden drei Teile der Arbeit bewegen sich auf literaturwissenschaftlich vertrautem Terrain – dem der Textanalyse. Die im II. und III. Teil vorgestellten Themen sollen jetzt im IV., V., und VI. Teil argumentativ entwickelt und überprüft werden. Der IV. Teil *Der Tod in Venedig* wird als eine Anfangsphase von Thomas Manns Goethe-Rezeption dargestellt. Es handelt sich um den Versuch, die Abhängigkeit von Wagner zu beenden. Der V. Teil *Der Zauberberg* ist als eine Übergangsphase von der früheren zur späteren Goethe-Rezeption, von dem *Tod in Venedig* zu *Lotte in Weimar*, zu verstehen. Es wird hier beobachtet, wie Thomas Manns „Todestrieb“ durch Goethes „Lebensfreundlichkeit“ überwunden werden kann. Es bleibt die Frage, ob diese Überwindung in der Tat möglich sei. Der VI. Teil *Lotte in Weimar* ist als Thomas Manns „Selbstbekenntnis“ und als ein Zeichen seines „individuellen Reifungsprozesses“ interpretiert. Es geht zunächst um Goethes erotische Entsagung, die genauso für Thomas Mann zutreffen kann. In den nächsten drei Kapiteln soll erklärt werden, wie sich Thomas Mann durch die erotische Goethe-Rezeption entwickelt.

¹⁷⁾ Hans Rudolf Veget, Goethe – Der Roman von 60 Jahren. Mit einem Anhang über Thomas Mann, a.a.O., S. 143

Im IV. Teil „Die Erneuerung der Kunst im *Tod in Venedig*“, wird darüber informiert, wie ein Dichter in rauschhaftem Entzücken über die Schönheit eines Knaben die „Schönheit als Weg zum Geist, also zum Dichten“ entdeckt. Die Novelle steht am Beginn der Annäherung an Goethe unter der Doppelbedeutung von Erotik und Poetik, von Erotik und Bildung. Hierin fungiert die Erotik als ein Mittel für die Erkenntnis des Menschen überhaupt, die der Künstler Aschenbach früher nie erfahren hat. Thomas Manns Skizze *Goethe in Marienbad* soll hinsichtlich dieser Wechselwirkung biographisch und textimmanent untersucht werden.

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die These, dass Thomas Mann die idealistische Harmonie aus Sittlichkeit und Sinnlichkeit, die Goethe, das sei erneut betont, als lebensfremd erkannt hat, in den *Wahlverwandtschaften* gefunden zu haben glaubt. In Goethes Roman erlebt Thomas Mann den Weg, in dem sich „Geist und Natur“, sowie „Erotik und Poetik“ vollenden können. Thomas Mann fängt an, sich Goethe zu nähern, allerdings unter der eigenen Darstellung. Im *Tod in Venedig* zeigt sich Thomas Manns erster Versuch, die Libertinage seiner früheren Zeit zu Ende zu bringen und Goethes humanistische Bildungsidee zu gewinnen. Seine Goethe-Deutung basiert freilich nicht nur auf der Huldigung, sondern auch auf der Kritik: Der Künstler, im Erotischen befangen, könne der Kunst nicht wirklich würdig werden (*On Myself*, 72).

Im V. Teil „Die Éducation sexuelle im *Zauberberg*: Die Entdeckung des Körpers“ wird Thomas Manns wissenschaftlich-medizinische Erkenntnis über den Körper behandelt, die durch die Chiffrierung und Sublimierung der Sinnlichkeit bezeichnet wird. Er erfährt die Reflexion über den Körper und die Selbstidentität. In solch einem Bildungsprozess spielt die wissenschaftlich-medizinische Betrachtung eine große Rolle, wie sie Goethes *Wilhelm Meister* vorgeführt hat. Noch interessanter ist, dass der menschliche Körper sowohl in der Medizin als auch in der Erotik untersucht wird. Hans Castorp wiederholt die Knabenliebe zu Pribislav Hippe in seinem Verhältnis mit Clawdia Chauchat. Dies öffnet die neue Vision der Liebe. Die neue Liebeserfahrung und damit der sich steigernde Wille zum Wissen um den Menschen überhaupt führt Castorp zur Erkenntnis des Körpers, der Krankheit und des Todes. Hier wird danach gefragt, wie Castorp durch die „Sympathie mit dem Tod“ und durch die medizinische Betrachtung zu Goethescher „Lebens-freundlichkeit“ gelangen kann.

Im *Zauberberg* wird vor allem das Problem der sexuellen Potenz und Impotenz im *Tagebuch*-Gedicht von Goethe thematisiert. Mit Recht weist schon Hans Mayer in seinem *Thomas-Mann*-Buch von 1950 darauf hin, dass die „männliche Tüchtigkeit und Potenz“ in den Werken der zweiten Lebenshälfte eine bedeutende Rolle spielen. Seine damalige Beobachtung, „männliche Physis gehört daher als Problem und Moment unzweifelhaft in eine Darstellung von Thomas Manns Lebensmotiv“,¹⁸ gewinnt durch die Veröffentlichung der Tagebücher an Aktualität. Neben dem Problem der Potenz und Impotenz erscheinen die Themen der Homoerotik, der Zweigeschlechtlichkeit und der Androgynie fast durch das

¹⁸) Hans Mayer, *Thomas Mann*, a.a.O., S.266f. Dieses Buch enthält im ersten Teil einen unveränderten Neudruck der Monographie von 1950 – *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*.

ganze Werk und auch durch die Tagebücher (1918-1921) hindurch. In der direkten oder indirekten Wirkung des *Tagebuch*-Gedichts manifestiert sich Thomas Manns Goethe-Rezeption: Die Erotik führe den Künstler zur schöpferischen Tätigkeit.

In dem letzten, dem VI. Teil der vorliegenden Arbeit geht es um „Erotische Entsagung und künstlerisches Schaffen in *Lotte in Weimar*“. Die schöpferische Kraft bei Goethe liegt in der Beziehung zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, Schlaf und Wachsein, Traum und Wirklichkeit. Besonders die Träume von Venus und Adonis und von Marianne von Willemer werden als künstlerische Motivation in den *Suleika*-Gedichten gesehen. Hierin sind Goethes Sexualität und dessen schöpferische Kraft dargestellt. Ein wichtiges Motiv des alten Künstlers ist vom Besuch Charlottens und vom Zitat des *Werther*-Romans her zu analysieren: Es geht um die Wechselwirkung von Erotik und Poetik, Genialität und Sexualität. Thomas Manns Goethe-Bild wird hier im *Lotte*-Roman einerseits in der Kritik und andererseits in der Huldigung gestaltet. Die geistige Verkümmerng des Menschen Goethe wird bloßgestellt. Seine schöpferische Kraft, die ohne eigene Liebeserfahrung undenkbar ist, wird jedoch vom Autor des Romans anerkannt. Goethe ist für ihn ein Erotiker. Thomas Mann behauptet, dass sich Goethe aus einem „Mangel an aktivem Geschlechtsleben“ als Erotiker entwickelt, dass er ein „relatives Defizit an männlicher und ein relativ hohes Maß an weiblicher Sexualität“ hat.¹⁹ Dazu verweist er unter Berufung auf Theilhabers *Goethe, Sexus und Eros* auf androgyne Züge Goethes sowie auf seine Neigung zum Verzicht auf Triebbefriedigung. Theilhabers zentrale These, dass Goethes Erotik als ein Medium des Dichtens verstanden werden kann, wird von Thomas Mann geteilt. Aus Theilhabers psychologischer Theorie über Goethes Sexualität gewinnt Thomas Mann die Anregung für *Lotte in Weimar*. Goethes „Zweigeschlechtlichkeit“ kann als eine Grundlage der Entstehung des Romans verstanden werden.

Die vorliegende Darstellung folgt den literarischen Erscheinungsformen der oben erwähnten zentralen Themen in Thomas Manns Werken, so, wie sie nacheinander in Erscheinung treten. Doch die Behandlung der Themen wird zugleich deutlich machen, dass es sich um Lebenserfahrungen und Reifungsprozesse Thomas Manns selbst handelt, begründet in seinen Tagebüchern, Essays, Briefen und seiner Biographie. Dies gilt insbesondere für das Thema der Erotik und Poetik unter dem Aspekt der Goethe-Rezeption, die sich auf Genie, Bildung, Erotik und Humanität bezieht. Thomas Mann wollte vom Menschlichen, Sittlichen, Dichterischen und insbesondere vom Erotischen berichten, wenn es sich um Goethe handelt. Seine dichterisch-menschliche Seite wendet sich zu Goethe hin. Thomas Manns eigene Lebenslust und Existenzform werden in seiner erotischen Goethe-Rezeption gezeigt. Das Goethe-Bild ist ein Selbstbekenntnis und ein Bildungs Erlebnis. Es gibt keinen Roman und keine Erzählung, die nicht unendlich viel Eigenes, Selbsterlebtes und Selbstproblematisches enthalten. Bei vielen Essays ist es ähnlich. So sind die Themen seines Lebens die seines Werks. Sie sollen im Folgenden beschrieben werden.

¹⁹) Hans Rudolf Veget, Goethe – Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S.24

II. Goethe und Thomas Mann als Erotiker

A. Goethe

1. Der untreue Liebende

Dass Goethe ein Liebesdichter in der deutschen Literatur ist, ist längst bekannt. Es steckt in dieser Einschätzung mehr als die Vorstellung vom jungen, liebesseligen Goethe oder dem unermüdlichen, bis ins Alter beglückten Liebhaber, als der er uns in den populären Biographien²⁰ entgegentritt. Aber wenn man ihn als erotischen Dichter bezeichnet, wird man die Frage stellen, warum Goethe als erotischer Dichter eingeschätzt wird. Aus welchen Gründen? Welchen Unterschied gibt es zwischen dem Liebesdichter und dem erotischen Dichter, und welche Eigenschaften hat seine Erotik?

Wenn man im Brockhaus eine allgemeine Typologie der Liebe²¹ sucht, dann erfährt man, dass Liebe aus Leidenschaft, aus Wohlgefallen, aus Sinnlichkeit und aus Eitelkeit entsteht. Liebe wird erlebt als ein die eigenen Angelegenheiten überschreitendes Hinstreben nach wirklicher oder ideeller Vereinigung mit dem Gegenstand. In der Geschlechtsliebe – im begrenzten Sinn – äußert sich dies als das Ergreifen und das Ergriffenwerden von der Person des geliebten Menschen in geistig-seelischer und sinnlich-leiblicher Form. Als Triebbefriedigung ist die Sexualität für die Liebesbeziehung das Mittel zur ganzheitlichen Vereinigung.

Die Erotik überschreitet die Grenzen unmittelbarer Sexualität. Im umfassenden Sinn sind alle Erscheinungsformen der Liebe Erotik, die nach dem Liebesgott Eros,²² im Verhalten der Geschlechter zueinander, im mitmenschlichen Bereich zum Ausdruck kommen. Im engeren Sinne versteht man heute unter Erotik die geistig-seelische Entfaltung der Geschlechtlichkeit und das Spiel mit deren Reizen, ebenso die Auswirkungen in Gesellschaft, Mode, Kunst, Werbung und besonders auch in der Literatur. Erotisierung der Dichtung meint nicht unbedingt die reine geistige Liebesgeschichte der Menschen. Sie bedeutet die 'geistig-seelische und körperliche Ausdrucksform der Menschen' in der Dichtung. Einen Dichter wie Goethe kann man aus diesem Grund als Erotiker bezeichnen. Er ist sozusagen ein Mensch mit

²⁰) Vgl. Karl Otto Conrady, Goethe, Leben und Werk, Bd. I u. II, Frankfurt am Main 1995,/ Richard Friedenthal: Goethe, Sein Leben und seine Zeit, Stuttgart und Hamburg 1963,/ Michael Dirrigl, Johann Wolfgang von Goethe, Persönlichkeit und Werk, Regensburg 1982,/ Helmut G. Hermann, Goethe-Bibliographie, Literatur zum dichterischen Werk, Stuttgart 1991

²¹) F.A. Brockhaus, Wiesbaden 1970, Bd. 11, S.447

²²) Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte, Bern 1953, S.467. „Die Macht des Eros ist urheidnisch. Von seinem sinnverstörenden Taumel spricht schon die griechische Tragödie. Sappho erfährt Eros als einen furchtbaren Dämon, als ein süßbitteres, rettungsloses Untier. Der Chor im Aischylos´ Sieben gegen Theben und Hypsipyle in den Danaiden preisen die Allmacht des Eros. Sophokles zeichnet in Dejanaira eine von diesem Dämon Ergriffene. Euripides übertrifft Beide mit seinen erotisch besessenen Weibern, vor allem mit Phaidra. Von allen antiken Dämonen konnte das Christentum Eros am wenigstens unterdrücken. Thomas Mann und Goethe bezeichnen Eros häufig als dämonische Liebe.“

starken erotischen Neigungen, besonders aber ein Dichter von erotischen Schriften, in denen die Liebesverhältnisse eine bedeutende Rolle spielen, zum Beispiel in den *Römischen Elegien* von 1788, in den *Venezianischen Epigrammen* von 1790, im *Tagebuch* von 1810 usw. Vor allem diese drei Gedichte sind auf das Kühnste erotisiert. Außerdem kreist sein ganzes Lebenswerk um die Liebe als elementare Macht.²³ So ist es nicht verwunderlich, dass Goethe in der Geschichte der deutschen Literatur nicht nur als Liebesdichter, sondern auch als Erotiker bezeichnet wird. Heutzutage wird die erotische Dichtung manchmal zur Pornographie, wenn die Behandlung des Erotischen ohne künstlerischen Anspruch nur der Erregung sexueller Triebe dient.²⁴ Damit steht Goethes Erotik nicht im Zusammenhang.

Es besteht also kein Zweifel mehr daran, dass Goethe ein Erotiker, genauer gesagt, ein erotischer Dichter ist. Es soll aber auch darauf hingewiesen werden, wie er die Erotik in seinem Leben und in seinen Werken behandelt und welche Eigenschaften sie hat. Es gibt zwei Hinweise darauf. Erstens ist die Erotik bei ihm eine Motivation und ein Antriebsaggregat für das Dichten. Zweitens steht die Erotik bei ihm manchmal paradoxerweise im Zusammenhang mit der Bildung. Wie wirken sich die kühne und priapeische Erotik auf die Bildung aus? Zu beachten sind die gerade erwähnten zwei Anhaltspunkte – Erotik und Dichten, Erotik und Bildung – die im hohen Alter des Klassikers ganz aktuell thematisiert wurden und die Thomas Mann unter den Aspekten der Goethe-Rezeption in seinen Werken akzeptiert. Sie sollen in der folgenden Arbeit erläutert werden. In diesem Kapitel ist zuerst der Zusammenhang von Erotik und Dichten zu erwähnen. Im nächsten Teil „Thomas Manns Goethe-Rezeption“ geht es um die Verbindung von Erotik und Bildung.

In Goethes Werken ist die Doppelbedeutung von Erotik und Dichten manchmal untrennbar miteinander verbunden. Wie bereits am Anfang dieses Kapitels erwähnt, äußert sich die Erotik in zweifacher Gestalt, in sinnlich-leiblicher und in geistiger Form, und sie steht in dieser Doppelbedeutung den Dichtern am unmittelbarsten zur Verfügung. Gemeint ist die „Doppelgesichtigkeit des Schöpferischen“ bzw. die „Wechselwirkung von Erotik und Dichten“.²⁵

Der Problematik von Erotik und Dichten nähert sich Goethe erst in den späten Gedichten nach dem Rom-Aufenthalt, zum Beispiel in den *Römischen Elegien* von 1788, den *Venezianischen Epigrammen* von 1790 und dem *Tagebuch* von 1810. Besonders das *Tagebuch*-Gedicht geht in der „poetischen Ausdeutung der versagenden Liebeskraft“ auf und hat sogar „unerhörte Freiheit in der Darstellung der Sexualität“²⁶. Das Gedicht fehlt in vielen,

²³) Ebd., S.478f. Seiner Erotik entstammen die Figuren der Liebe in seinem Werk, die ihm am schönsten gelingen: Gretchen im *Faust*, Klärchen im *Egmont*, Marianne und Philine in *Wilhelm Meister*, das Freudenmädchen in *Der Gott und die Bajadere*, der Vampyr in der *Braut von Korinth* und das Gauklermädchen in der *Venezianischen Epigrammen*.

²⁴) Beispielsweise gerät das Gedicht *Das Tagebuch* zu Unrecht in schlechten Ruf. Im Magazin *Playboy* (Dezember 1968) erscheint die erste englische Versübersetzung des Gedichts (John Frederick Nims)

²⁵) Hans Rudolf Valet, Goethe, Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S.5

²⁶) Ebd., S.6

angeblich repräsentativen Goethe-Ausgaben, und in der wissenschaftlichen Literatur über Goethe hinterlässt es keine bedeutenden Spuren.²⁷ Die Gründe für die Vernachlässigung des Gedichts liegen wahrscheinlich in seiner Obszönität. Das ist richtig, insofern *Das Tagebuch* in der Tat als das Zeugnis einer in der deutschen Literatur beispiellosen Schamlosigkeit und inneren Freiheit gegenüber der Sexualität bezeichnet werden muss. Das Gedicht des sechzigjährigen Goethe gehört zu seinen kühnsten und schöpferischsten Leistungen und nimmt daher einen Sonderplatz in der Geschichte der deutschen erotischen Dichtung ein. Die Adaptierung dieses *Tagebuch*-Gedichts erscheint in Thomas Manns späten Werken, *Der Zauberberg* und *Lotte in Weimar*, allerdings im Zusammenhang von Erotik und Dichtung.

Die erotischen Phantasien von Goethe stammen, könnte man sagen, grundsätzlich aus eigener Liebeserfahrung. Es ist Unrecht, die Affären des Dichters bloßzustellen und dann ausschließlich in Bezug auf sie seine Gedichte interpretieren zu wollen. Aber im Falle Goethes kann man nicht darauf verzichten, seine Biographie, Briefe und Tagebücher zu berücksichtigen und zu zitieren. Die eigene Biographie und besonders die eigene sexuelle Erfahrung bringt Goethe in der Tat in sein Werk ein, er selbst bekennt sich manchmal dazu. Es ist kein Zufall, dass Goethes autobiographische Dichtung und dessen Erotik die Aufmerksamkeit Thomas Manns erregen. Er berücksichtigt, dass Goethe sich bewusst ist und es auch ausspricht, „dass es nur die Persönlichkeit und der Charakter des Autors seien, durch die ein Werk eigentlich wirke und in die Kultur eingehe“ (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 42). Thomas Mann deutet darauf hin, die Liebeserfahrung und das Dichten seien bei diesem Klassiker untrennbar.

Für Goethe gilt insgesamt: Sein Leben ist Erleben, sein Erleben ist Bekennen, sein Bekennen ist Dichten. Alles was er erlebt, bekennt er, so dass er nicht nur alle seine Dichtungen Bruchstücke einer großen Konfession nennen kann, sondern dass auch seine Konfession meistens eine dichterische Äußerung darstellt. Goethe behandelt aus diesem Grund sein Leben wie ein Zeichen:

Sie wissen, wie symbolisch mein Dasein ist (Brief vom 10. 12. 1777 aus dem Harz an Frau von Stein; GA 18, 383).

Leben ist bei ihm unter diesen Voraussetzungen immer schon als „Kunstwerk“, als „Zeichen“ gedacht.²⁸ Man kann ohne Zweifel sagen, Leben gelte es zu verwerten, wenn Literatur entstehen soll. In dieser Hinsicht ist Goethe ein dichterischer Mensch, das heißt ein Mensch, der im Augenblick des Erlebens und Aufnehmens schon die Liebe, die Leidenschaft, das Liebescoma, das Liebesversagen usw. in Sprache umfasst und in Literatur verwandelt. Er ist, so meint Walter Muschg, ein liebender Dichter.

²⁷) Ebd., S.10, Vgl. S.16-19, Das Gedicht erscheint erst 1910 unter den Nachträgen zu den Gedichten der Weimarer Ausgabe. In der vorliegenden Arbeit wird die Insel-Taschenbuchausgabe verwendet, die aus der Weimarer Ausgabe ausgewählt wurde.

²⁸) Andreas Ammer, Goethe. Erotische Gedichte, Frankfurt am Main 1991, S.239

„Jeder Gegenstand“, sagt Goethe, „richtig beschaut, schließt ein neues Organ in uns auf“ – man kann diese Maxime variieren: mit jedem Gegenstand, den er richtig beschaut und der in ihm ein neues Organ aufschließt, schließt er auch in der Geliebten, der er mit neuen Organen den Gegenstand darbringt, ein neues Organ auf.²⁹

Und so phantasiert Goethe angeregt durch reale Personen, durch die Liebe zu den Frauen und dichtet aus seinen eigenen Erfahrungen. Die Erotik ist bei ihm die Motivation für das Dichten. Daraus geht klar hervor, dass die Erotik in scheinbar alltäglichen Menschen eine Genialität weckt, die die Dichtung schafft und dass besonders bei Goethe die erotische Erfahrung zu Dichtung wird. Er will eigentlich – für sein Dichten – unglücklich sein und folgt einem „Zwang zur Entsagung“, so sieht ihn Walter Muschg.³⁰ Mag sein, dass Muschgs Meinung übertrieben und nicht beweisbar ist, aber sie gilt als wichtiger Anhaltspunkt für Thomas Manns erotische Goethe-Rezeption. Denn Muschgs Meinung über Goethes Erotik und Poetik steht in einer Linie mit Manns Goethe-Deutung.

Der Erotiker Goethe versucht seine Vision durch die Kraft der Phantasie und durch eigene Erfahrungen zu erfüllen. Daraus entsteht die große erotische Dichtung. Aber hier erscheint der Konflikt zwischen der Phantasie des Dichters und der Wirklichkeit. Bei seinem Konflikt dreht sich alles darum, ob er eine Schwäche bleibt oder zu einer eigentümlichen Kraft wird. Ein Entsagender kann der „anspruchsvollste Genießer“ und zugleich der „untreue Liebende“ sein, wenn er sich mit Absicht eine mögliche Enttäuschung erspart:

(...), dass wir die Liebenden fliehen, die Fliehenden lieben.³¹

Dieser kurze Satz ist in Manns *Lotte in Weimar* eingefügt. Er steht im Mittelpunkt des Romans. Goethe scheint von Thomas Mann als ein „Entsagender“ verstanden zu werden, da der Klassiker vor der Erfüllung seiner Liebe zurückweicht. Oder genauer: „Entsagen wäre ihm gewesen, sie heiraten“.³² Die geliebten Frauen zu heiraten, bedeutet für Goethe den Verlust des Urbilds. Schon Lotte in den *Leiden des jungen Werthers* durchschaut diesen Sachverhalt und sagt zu Werther, geradeheraus:

Warum denn mich, Werther? Just mich, das Eigentum eines Andern? Just das? Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht (GW 19, 157).

Dies bestätigt drei erotische Strategien in Goethes Leben. Erstens wird das Schlüsselwort zu Goethes Verhalten als der „untreue Liebende“ deutlich. Er will eigentlich die Frau nicht, die er zu begehren scheint. Er sucht in ihr das Vorbild und weiß zuinnerst,

²⁹) Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, a.a.O., S.471

³⁰) Ebd., S.472

³¹) Ebd., Brief Goethes an Kestner am 10. April 1773, S.481

³²) Ebd., S. 471

dass sie es nicht ist. Tatsächlich verwendet Werther Lottes Vorbild und flieht mit seinem Vorbild aus der Wirklichkeit. Lotte zu heiraten bedeutete für ihn ein Entsagen, weil er sein Vorbild verliert.³³ Werthers Verhaltensweise betrifft genauso die Ehescheu Goethes. Zweitens zeigt sich Goethes Rolle als „Dritter im Bunde“ wie zum Beispiel bei Lotte und Kestner, bei Marianne und Willemer – „Just mich, das Eigentum eines Andern?“ Goethe liebt nicht selten die Verlobte eines Anderen. Gelungen ist ihm der Versuch, Liebe wachzurufen, geliebt zu werden, schließlich sie in Literatur zu verwandeln, so sieht ihn Thomas Mann. Moral ist hier ausgeklammert. Drittens wird Goethe als „Dritter im Bunde“ zu Manns Thema (*Phantasie über Goethe*, 274), gemeint ist seine ununterbrochen wiederholte Liebe zu einer Braut in Thomas Manns *Lotte in Weimar* und in den Goethe-Essays. „Er war verliebt in unsere Verlobtheit und in unser wartendes Glück“ (*Lotte in Weimar*, 97), so spricht Thomas Manns Lotte. Die Frustration zwischen einem „Nicht-Besessenen-Haben“ (IX, 123) der geliebten Frauen und dem Werk ist hierin im Entsagungsethos Goethes zu erklären. Riemer spricht im Roman klar und deutlich aus, Goethes Werk sei menschlich im Leiden, göttlich aber im Selbstgefallen. Er möge sich in sonderbaren Formen und Charakteren der Liebe gefallen, zum Exempel in der Liebe zu einer Braut, also zum Versagten und Verbotenen (*Lotte in Weimar*, 105).

Aus Werthers Liebe wird Goethes Entsagung – als Liebender und Dichter – deutlich ins Auge gefasst. Aber die Werther-Zeit erscheint noch nicht im kühnen erotischen Ausdruck. Der Ausdruck, in dem die Erotik als selbstverständlicher Gegenstand von Dichtung anerkannt ist, zeigt sich nicht im Werk des jungen Goethe und auch nicht während des ersten Weimarer Jahrzehnts.³⁴ Es vergehen fast elf Jahre vom 7. November 1775 bis zum heimlichen Aufbruch nach Italien am 3. September 1786. Die Liebeslyrik des jungen Goethe – zum Beispiel das Sesenheimer Gedicht über Friederike (Gemeinsame Beziehung vom Oktober 1770 bis zum August 1771) und das Gedicht über Lili Schöneman (Gemeinsame Beziehung von 1774 bis 1775) – bezieht ihren „poetischen Schmelz nicht aus der Erfahrung einer frei entfalteten Sexualität, sondern aus deren oft peinigenden Unterdrückung und Sublimierung“³⁵.

Ein gutes Beispiel für die unterdrückte Sexualität ist seine Liebe zu Charlotte von Stein.³⁶ Bei dieser Liebesbeziehung bleibt körperliche Vereinigung prinzipiell ausgeschlossen. Auf den Verzicht haben sich beide eingeschworen. Sie bleibt unlöslich mit seinem ersten Weimarer Jahrzehnt verknüpft. Seine innere Entwicklung vom jünglingshaften Sturm und Drang zur Selbstdisziplin schreibt man grundsätzlich ihrem Einfluss zu.³⁷ Frau von Stein meint im März 1776:

Goethe und ich werden niemals Freunde. Auch seine Art, mit unserm Geschlecht umzugehen, gefällt mir nicht. Er ist eigentlich, was man coquet nennt. Es ist nicht Achtung genug in seinen Umgang

³³) Ebd., S. 480

³⁴) Hans Rudolf Vaget, Goethe – Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S.100

³⁵) Ebd., S.101

³⁶) Otti Lohss, Goethe und Charlotte von Stein, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Kahl Heinz Hahn, Weimar 1986, S. 262-283

³⁷) Karl Otto Conrady, Goethe, Leben und Werk, a.a.O., S. 331-332

(an J. G. Zimmermann, 6-8. 1776).³⁸

Nach allem, was man weiß, muss sie an die Macht geistiger Liebe glauben. Das Wort Julies aus Rousseaus *Nouvelle Héloïse* im Jahr 1761 kann als Motto für den Einfluss Charlottes auf Goethe stehen:

Sinnlicher Mensch, wirst du denn nie lieben lernen?³⁹

Frau von Stein verabscheut nach wenig glücklichen Ehejahren mit schnell aufeinander folgenden Geburten Sexualität. Sie sucht eine Beziehung zu einem Mann, die ohne Sexualität auskommt. Was sie anstrebt, ist so etwas wie geistig-seelische Liebe. Sie vermittelt offensichtlich, als die Beziehung vertrauter geworden ist, dem jüngeren Goethe ein starkes Gefühl menschlicher Nähe und Zuneigung. So beginnt Mitte Januar 1776 die Liebe zweier Menschen, die 13 Jahre anhalten wird, eine Begegnung, die Goethe beeinflusst und die zum Schaffen der großen Werke führt.⁴⁰ Ein Jahrzehnt lang ist für Goethe bis zum Beginn der italienischen Reise, mit der sich nun allerdings die feste Verbindung ändert, Charlotte von Stein der einzige Mensch, der seinen Tagesweg unaufhörlich begleitet, weil er alles, was er erlebt, für sie festhält. Besonders im Streben nach geistig-seelischer Liebe, in seiner Sehnsucht nach Läuterung des Körpers und der Seele lebt die Frömmigkeit weiter, die schon den Studenten in den pietistischen Zirkel und zum Studium Swedenborgs gezogen hat.⁴¹ Goethes schöpferische Kraft vor dem Italienaufenthalt stammt aus seiner Hingabe zu Frau von Stein.

Die platonische Liebe Goethes zu ihr erregt Thomas Manns Aufmerksamkeit. Er bezeichnet diese Beziehung als Goethes „Neugeburt“ (*Michelangelo*, 197). Goethes Liebe zu Frau von Stein ist als „Bildung, Bändigung, Sittigung, der Einfluss femininer Seelenhaftigkeit und etwas Anti-Heidnisches, Antinatürliches“ dargestellt (*Phantasie über Goethe*, 258). Aber in dieser erzieherisch überbetonten geistigen Liebe sieht Thomas Mann Goethes Willen zur hemmungslosen Liebesleidenschaft. Goethes neue Erfahrung der „Einheit von Antike und Natur“ geht, so Thomas Mann, vom Erlebnis seines Aufenthalts in Italien aus, wo er die sexuelle Freiheit genossen hat. Thomas Manns Meinung über Goethes unbefriedigte Sexualität vor der Italienzeit ist durch Theilhabers Buch *Goethe, Eros und Logos* bestärkt. Ohne Theilhabers Theorie über Goethes Sexualität ist Thomas Manns erotische Goethe-

³⁸) Margarethe Susman, *Deutung einer großen Liebe, Goethe und Charlotte von Stein*, Zürich/ Stuttgart 1951, S.45

³⁹) Karl Otto Conrady, a.a.O., S.334

⁴⁰) Karlheinz Schulz, *Goethe, Eine Biographie in 16 Kapiteln*, Stuttgart 1999, S.125. „Frau von Stein ist ein geistiges Idol bei Goethe. Die Briefe an sie sind lange Zeit voller Andeutungen dafür, dass ihm an ihrem Besitz, wie dem todgeweihten Werther am Besitz Lottes, nichts gelegen ist, dass er bewusst sein übersinnliches Urbild in ihr liebt: ‘Denn mir ist’s genug, dass ich Sie so lieb haben kann, und das übrige mag seinen Weg gehen.’ Goethe dichtet seine reinsten weiblichen Idealgestalten: Iphigenie, Natalie und die Prinzessin im *Tasso*, die drei Verkörperungen der heiligen Liebe.“

⁴¹) Vgl. Goethes Briefe an Charlotte von Stein, hrsg. von Jonas Fränkel, Berlin 1960, Bd. I: „Ich bitte dich um Iphigenien und deine Liebe“, S.385/ „Dein Beyfall ist mein bester Ruhm“, S.329/ „Führe dein gutes Werck aus und erhalte mich im Guten und im Genusse des Guten.“ S.293

Rezeption undenkbar.

Thomas Manns nachdrückliche Behauptung, dass Goethes Beziehung zu Charlotte von Stein sexuell unbefriedigend gewesen sei, ist beweisbar. Anhaltspunkte finden sich in Goethes Biographie. Mit geistiger Liebe ist gemeint, dass die Liebe keinen Anspruch auf körperliche Vereinigung erhebt. Solcher Verzicht löst in Wirklichkeit zunehmend bei Goethe Konflikte aus, zumindest eine ständige Selbstbefragung, was es mit dieser Zuneigung zu Frau von Stein auf sich habe. Er flieht in den Süden, wo er die platonische Liebe als unerträglich gewordene Zwangsjacke abwirft. Der Durchbruch zu einer neuen, das Geschlechtsleben in sich aufnehmenden Erotik und Dichtung vollzieht sich in Goethes Leben bekanntlich erst relativ spät, nämlich in Rom. Erst nach seinem römischen Aufenthalt beginnt er ein hemmungsloses Geschlechtsleben zu führen.⁴² Damit ist die Liebesbeziehung zwischen Goethe und Charlotte endgültig verloren gegangen.

Kurt R. Eissler schreibt eine umfangreiche, teilweise recht interessante Studie, *Goethe. A Psychoanalytic Study 1775-1786*, die besonders der Beziehung von Goethe zu Frau von Stein gewidmet ist. Eisslers These ist, dass Goethe an einer Sexualhemmung gelitten habe und dass er erst während der Italienreise im Jahr 1787, also mit 38 Jahren, zum erstenmal eine sexuell befriedigende Beziehung gehabt habe, durch die er endlich geheilt wurde. Hier zeigt sich die Überwindung von Goethes Sexualhemmung im Sinne der Freudianischen Theorie, nämlich als „psychische Genesung“.⁴³ Eissler präzisiert die Diagnose der Störung, unter der Goethe vor seinem römischen Aufenthalt gelitten hat.

Hier soll eine wichtige Spur berücksichtigt werden. Eisslers Psychoanalytik-Studie nimmt Felix A. Theilhaber *Goethe, Sexus und Eros* von 1920 schon im Ansatz und teilweise auch in den Ergebnissen der psychologischen Diagnosen vorweg. Theilhaber öffnet seinen Blick für eine erotische Grundkonstellation in Goethes Liebesleben, das sich in „narzisstischer Egozentrik und sexueller Anomalie“ äußert.⁴⁴ Er beschreibt Goethe nicht nur negativ, sondern bezeichnet ihn als Vorläufer Freuds. Der Grund liegt darin, dass die Sublimation des Sexuellen im Werk zur Erkennung der Suprematie des erotischen Gedankens geführt habe.⁴⁵ Die Spur, die Theilhabers Buch hinterlassen hat, führt zu Thomas Mann, der sich bei den Goethe-Essays, den Vorarbeiten zu *Lotte in Weimar*, entscheidende Anregungen daraus holt: „Goethe versucht sich durch die Darstellung seines Trieblebens der Besonderheit seiner Natur bewusst zu werden“.⁴⁶

Eisslers Aufsatz erntet bei Hans Rudolf Veget Begeisterung und Anerkennung. Beispielsweise zieht Veget in seinem Aufsatz *Goethe – Der Mann von 60 Jahren* Eisslers Studie zustimmend heran. Ohne die in Rom entdeckte eigene Sexualität sei die Konzeption der späten Gedichte, besonders *Erotica Romana* und *Das Tagebuch*, undenkbar. Vielmehr sei

⁴²) Margarethe Susman, a.a.O., S. 151. Alles „endet für sie (Charlotte) in einer Qual, die sie wehrlos unter ihre eigene Natur hinabstoßen musste.“ (18. Juni. 1788 in Weimar)

⁴³) Hans Rudolf Veget, *Goethe – Der Mann von 60 Jahren*, a.a.O., S.101

⁴⁴) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck, hrsg. von Thomas-Mann-Archiv Bd. 7, Bern 1987, S.42

⁴⁵) Ebd., S.42

⁴⁶) Hans Rudolf Veget, a.a.O., S.25

eine solche Konzeption erst aufgrund einer von der sexuellen Hemmung befreiten Sprache möglich.⁴⁷ Vaget deutet die Gedichte als Dokumente einer überstandenen Lebenskrise Goethes und will diesen somit einen neuen Aspekt abgewinnen.

Es gibt aber auch eine völlig andere Meinung. Karlheinz Schulz demonstriert seine Einwände gegen Eissler in seiner Goethe-Biographie. Schulz beschreibt, „dass die überlieferten schriftlichen Zeugnisse zur Sexualität in keinem Verhältnis zu der natürlichen Haltung standen“.⁴⁸ Schulz betont öfters, und zwar anhand anderer Beispiele⁴⁹, dass die Kommentare Eisslers schwer nachvollziehbar sind. Schulz ist davon überzeugt, dass Goethe in Rom keine sexuelle Beziehung mit einer anderen Frau, etwa der als Faustina bekannten Geliebten, hat. Schulz ist der Meinung, dass Goethe nicht als Genusssüchtiger oder sozusagen als Don Juan, sondern ausschließlich als National-Dichter bezeichnet werden sollte.

Es mag sein, dass Eissler, Theilhaber und Thomas Mann teilweise Goethes Sexualität übertrieben darstellen. In Wirklichkeit weiß man nichts Genaues über Goethes Liebesleben in Italien. Es gibt keine deutlichen Hinweise zu den möglichen Rom-Affären in seinen Biographien, Tagebüchern, Briefen usw. Übrigens kann man nicht nachweisen, dass Goethe vor der Italienzeit sexuelle Probleme, sozusagen sexuelle Impotenz, hatte. Geistige Liebe meint nicht unbedingt sexuelle Hemmung. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass der Dichter in der Tat nach dem zweiten Aufenthalt in Rom sexuelle Freiheit genießt, und zwar so, dass seine Dichtungen durchaus noch kühner erotisiert werden. Ein spannendes Kapitel über den Liebhaber wird in Rom geschrieben, wenn man die Langverse *Erotica Romana* (1788-1790) – als *Römische Elegien* bekannt – in eine effektvolle erotische Geschichte übersetzt. Nach seiner Rückkehr aus Italien setzt sich diese Wendung zu einem freien Verhältnis zu Christiane Vulpius, die er im Juli 1788 als Blumenbinderin in Bertuchs Fabrik kennen lernt, fort. Seine Verbindung mit ihr führt zum Bruch mit Charlotte von Stein.⁵⁰ Seine Befreiung vollendet sich erst mit dem „Durchbruch zu einer neuen, von psychischer und gesellschaftlicher Hemmung nicht länger eingeengten Sprache“.⁵¹

Was sucht Goethe eigentlich in Italien, was findet er dort leidenschaftlich? Bloß eine neue Geliebte? Nein. Auf höchst eigentümliche Weise sucht Goethe neue Möglichkeiten jenseits aller geschichtlichen Vergänglichkeit in Erinnerungen an sein eigenes Leben, vor allem an seine Jugend. In einer der ersten Eintragungen nach der Ankunft in Rom bemüht er sich schon darum, Jugendgedanken von Rom mit dem nun Vorgefundenen in Einklang zu bringen:

⁴⁷) Ebd., S.102

⁴⁸) Karlheinz Schulz, Goethe, a.a.O., S.167

⁴⁹) Ebd., S. 128. Karlheinz Schulz zitiert Goethes Briefe an Herzog Carl August. Am 29. Dezember 1787 heißt es aus Rom: „Mich hat der süße kleine Gott (Amor) in einen bösen Weltwinkel relegiert. Die öffentlichen Mädchen der Lust sind unsicher wie überall.“

⁵⁰) Vgl. Hans Mayer, Goethe, Frankfurt am Main 1973/ 1992, S.18. „Die ersten Goethe-Forscher, die den Aspekt der Flucht nach Italien hervorheben, sind Jonas Fränkel in seiner Ausgabe der Briefe an Frau von Stein vom Jahre 1908 und Franz Mehring in seiner großen Rezension dieser Briefausgabe von 1909. Indem Mehring nach den eigentlichen Ursachen der Flucht und Italienreise fragt, schiebt er das bis dahin übliche Psychologisieren über die erotische oder unerotische Konstellation mit Charlotte von Stein beiseite, um – darin noch weiter gehend als Fränkel – das Bild des in Weimar gescheiterten Aufklärers und Reformators Goethe zu zeichnen.“

⁵¹) Hans Rudolf Vaget, Goethe – Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S.101

Wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt, es ist alles, wie ich mir es dachte und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen. Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, dass sie für neu gelten können.⁵²

Was ist die Jugend für Goethe? Sie ist im Grunde nichts anderes als das noch unbefangene, fröhliche Gefühl für menschliche Freiheit und die Unendlichkeit der künstlerischen Aufgabe. Daher ist die Jugend jederzeit fähig zu Entschlüssen, zur Umsetzung großer Gedanken und Taten an die Zukunft und an die schöpferische Kraft. Seine Jugendzeit ist eigentlich schon vorbei, aber Rom motiviert ihn zu diesem Gedanken an die Jugend. Seine Jugend ist in Rom wiederhergestellt, erneuert und verjüngt. Sie erscheint als produktiv und kreativ. Rom wird gleichzeitig als objektiv feststellbare Wirklichkeit wie als subjektiver Gedanke dieser Realität verstanden, den Goethe seit seiner Jugend, seit dem Blick auf die Prospekte von Rom, zu besitzen glaubt. Dort findet er das Ziel seiner Mannesjahre: die „vollkommene Gestalt“.⁵³ Sein Rom-Erlebnis stellt den Versuch dar, seine „disparate Anlage, natürliche und geistige, wissenschaftliche und künstlerische, sinnliche und sittliche“ Talente neu zu integrieren. Thomas Mann bezeichnet die Neuintegration als „Ganzheit“ und „Harmonie“, „Natur und Kunst“, „Geist und Kunst“, „Geist und Leben“, „Eros und Logos“; die gegensätzlichen Begriffe stünden in Harmonie zueinander (*Phantasie über Goethe*, 258). Die Harmonie, die Thomas Mann in Goethes Kunst entdeckt zu haben glaubt, erscheint freilich nicht im Leben, sondern in der ‚Heiligen-Legende‘. In solcher Harmonie versteht Mann seine eigene dichterische Aufgabe.

Thomas Mann zieht in dieser Hinsicht Eisslers und Theilhabers Theorien über Goethes Sexualität heran. Es sei die Absicht von Goethes Italienreise, sich von den „physisch-moralischen Übeln“⁵⁴ zu heilen, die ihn in Deutschland quälten, und es beginne mit Goethes neuem Leben in Rom die kühne Erotisierung seiner Dichtung. Goethes Erotik kommt beispielsweise in den *Römischen Elegien* zum Ausdruck, deren Konzeption der Liebe „solide, heidnisch, klassisch, naiv und ganz“ sei: „Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuss der Begier“ (*Phantasie über Goethe*, 259). Es handelt sich um die Integration von Goethes Persönlichkeit, um die Möglichkeit, „ganz“ zu werden. Sein urbanes Genie, seine „gesittete Verwegenheit“⁵⁵ werden, so meint Thomas Mann, hier vollendet. Die Jugend des Dichters wird in den *Elegien* wiederhergestellt, und Goethe nimmt durch die Beschäftigung mit der Erotik einen wichtigen Platz in der Geschichte der deutschen erotischen Dichtung ein.

Goethe ist der unermüdliche, bis ins Alter beglückte Liebende. Sein Suchen nach der ewigen Jugend, nach einer von vielen neuen Möglichkeiten für das Dichten, wird in der Rom-Zeit nicht beendet. Bis zum letzten Moment bleibt er der sinnlichen Dämonie der Schönheit

⁵²) Hans Mayer, a.a.O., S.35

⁵³) Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, a.a.O., S.58

⁵⁴) Thomas Mann, *Tagebücher 1946-1948*, a.a.O., S.913, *Phantasie über Goethe*, S.259

⁵⁵) Ebd., S.914

und dem Traum der ewigen Jugend ausgesetzt. Als seine Liebe zu Ulrike von Levetzow versagt hat,⁵⁶ bricht er in heftige Worte aus und leugnet in seinem Brief vom 4. November 1823 an Kanzler Müller die Notwendigkeit der Trennung:

Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet, und die echte Sehnsucht muss stets produktiv sein, ein neues Besseres erschaffen. Und haben wir dies nicht alle in diesen Tagen an uns selbst erfahren? Fühlen wir uns nicht alle insgesamt durch diese liebenswürdige, edle Erscheinung, die uns jetzt wieder verlassen will, im Innersten erfrischt, verbessert, erweitert? Nein, sie kann uns nicht entschwinden, sie ist in unser innerstes Selbst übergegangen, sie lebt in uns mit uns fort, und fang sie es auch an, wie sie wolle, mir zu entfliehen, ich halte sie immerdar fest in mir.⁵⁷

„Diese unerfüllbare Wunschphantasie eines alten Mannes“, der noch einmal die Jugend hatte zurückholen wollen, karikiert Thomas Mann durch die Aschenbach-Figur im *Tod in Venedig* und durch die Goethe-Figur in *Lotte in Weimar*. Goethe spricht in *Lotte in Weimar* über den Willen zur Verjüngung folgendes aus: „Ist doch himmlisch jedes Mal wieder aufs neue, die Verjüngung der Welt aus der Nacht für uns alle, für alt und jung. Da sagt man immer, dass Jugend nur zu Jugend gehöre, aber die junge Natur kommt ganz unbefangen zum Alter“ (*Lotte in Weimar*, 267). In unermüdlich wiederholten Beziehungen mit den Frauen – mit Marianne von Willemer und mit Ulrike von Levetzow – geht Goethe dem Wunsch zur Verjüngung nach. Dies ist eine „temporäre Verjüngung“, eine „wiederholte Pubertät“, wie sie Goethe im Gespräch mit Eckermann erläutert (11. 3. 1828). Sie kann „sich bei vorzüglich begabten Menschen auch während ihres Alters immer noch ereignen, während andere Leute nur einmal jung sind“.⁵⁸ Dem Willen zur Verjüngung entspricht die Aussage Goethes:

Ei, bin ich denn darum achtzig Jahre alt geworden, dass ich immer dasselbe denken soll? Ich strebe vielmehr täglich etwas anderes, Neues zu denken, um nicht langweilig zu werden. Man muss sich immerfort verändern, erneuern, verjüngen, um nicht zu verstocken.⁵⁹

Er leugnet jetzt den Tod. Er glaubt nur noch an den ewigen Fortgang des Lebens, an die Ewigkeit des Ich in der wiederholten Auferstehung, an die ewige Selbstverwandlung Gottes in der Natur. Dennoch klagt er untröstlich über Schillers Tod und andere Verluste seines Lebens und wehrt die Trostversuche des Kanzlers mit den Worten ab:

⁵⁶) Karl Otto Conrady, Goethe, Leben und Werk, a.a.O., 466./ Walter Muschg: Tragische Literaturgeschichte, a.a.O., S.479. Der alte Goethe bietet auch einen beispiellosen Anblick dafür, dass ihn die Leidenschaft für ein neuzehnjähriges Mädchen, Ulrike von Levetzow erfasst, um dessen Hand er in aller Form vergeblich anhält. 1821, 1822 und 1823 nimmt in Marienbad die letzte Leidenschaft Goethe gefangen. Sie entwickelt sich allmählich, steigert sich bis zum Wagnis eines Heiratsantrags, aber im Frühherbst 1823 muss sich der Vierundsiebzigjährige mit einem Verzicht abfinden, der ihn tief verstört hat. Er schreibt die drei Gedichte *An Werther*, *Elegie* und *Aussöhnung* und fügt sie zur *Trilogie der Leidenschaft* zusammen.

⁵⁷) Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte, S. 505

⁵⁸) Karl Otto Conrady, a.a.O., S 398

⁵⁹) Walter Muschg, a.a.O., S.71

Ach, das sind lauter Scheingründe, so etwas ist rhetorisch recht hübsch und gut, aber es kann mir die glückliche Vergangenheit nicht wiedergeben.⁶⁰

Goethe zweifelt an sich selbst, aber er verzichtet in der Tat bis zum letzten Atemzug nicht auf die partnerschaftliche Liebe. Die Liebe ist seine „Erlösung“, aber sie soll ihn nicht erlösen. Er entsagt, wenn er die Frauen liebt. Er genießt sein Leiden und begeht die sonderbarsten Dinge. Er will keine feste Bindung mit den Frauen haben, braucht neue Erfahrung, um zu schreiben. Die Frauen, die von ihm geliebt wurden, werden zum Material der Dichtung. Das ist Thomas Manns Verständnis für Goethes Liebesleben und dessen Dichtung. Goethes Entsagung ist ein dichterisches Verlangen, um ein neues Vorbild, neuen Stoff zu finden. Im Dichten kann sein Liebesleiden aufgearbeitet werden. Seine Partnerschaften bleiben nicht bloß eine erotische Erfahrung, sondern entwickeln sich auch stets zu einem Antriebsaggregat für sein Dichten. Erotik ist nicht nur mit körperlicher, sondern auch geistig künstlerischer Erneuerung des Dichters, mit der treibenden Kraft des Schöpferischen verbunden. Für Goethe ist es unumgänglich, seine Liebeserfahrung, sein intimes Gefühl in Dichtung umzusetzen, so Mann. Um die „Verwertung des Lebens in die Literatur“ vollständig zu leisten, bleibt er lebenslang Entsagender und untreuer Liebender. So sieht ihn Thomas Mann.

⁶⁰) Ebd., S.505, Brief an Kanzler Müller 13. Juni 1824

2. Die Entdeckung der sexuellen Freiheit und die Wiederherstellung der dichterischen Einbildungskraft

2.1. *Erotica Romana* (1788)⁶¹: Genuss, Erfüllung und Dichtung

Eine Welt zwar bist du, o Rom, doch ohne die Liebe

Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom (GW. I, *Römische Elegien*, 157).

Wie bereits erwähnt, kumuliert Goethes erotische Dichtung in seiner Rom-Zeit. Erst in den *Römischen Elegien* kann man nachvollziehen, was er in Rom gesucht und gefunden hat. Sie entstehen in der Zeit vom Herbst 1788 bis zum Frühling 1790. Im Juni 1788 kehrt Goethe aus Italien zurück. Im Juli begegnet er Christiane. Die Elegien sind ohne Zweifel seine schönste und kühnste erotische Dichtung. Goethe sucht für sich seit 1786 eine neue Lebensform, Gesundheit, Natürlichkeit und Harmonie.⁶² Ihre Verwirklichung gelingt in Rom und in Weimar. Ihre dichterische Gestaltung sind die Elegien. Die Dichtung formt dabei wie immer ihre eigene Welt und stammt vom Leben ab. Seine kurze Bindung an eine Frau in Rom von Januar bis April 1788 wird in den *Elegien* deutlich erkennbar. Der Name der Geliebten wird nur ein einziges Mal genannt: Faustine (XVIII, 9); er ist freilich erdichtet.

Offener wird nirgendwo – außer vielleicht in dem späten Gedicht *Das Tagebuch* – das poetische Verfahren dargelegt, mit dem der Dichter der Elegien am nackten Körper der Frau sein Begehren ganz genau beschreibt. Wo zuvor nur Schreibhemmung herrschte, kann nun nach dem erotischen Abenteuer das Gedicht entstehen. Goethe nützt die Erotik als Motivation, um Dichtung zu produzieren. Zentrales Thema des Zyklus *Erotica Romana* ist das Begehren, der Genuss und die Erfüllung. Ein Zyklus pflegt mehrere zusammenhängende Hauptthemen zu verbinden: Hier sind dies die fremde Stadt, die Antike, die sexuelle Erfüllung, eine poetische Apotheose und letztendlich das Dichten, das allen diesen Sehnsüchten als Zielpunkt vorangeht.⁶³ Sie sind ganz fest aufeinander bezogen. Das Liebesmotiv gelangt zum Höhepunkt im Rommotiv. Erst nach dem Durchschreiten der Begierde und nach dem Genuss erfüllt sich die vollendete Erotisierung des Gedichts.⁶⁴ In Rom, in der antiken Welt, erreicht der Liebende sein Ziel, das dichterische Gelingen.

Aufgrund der kühnen Obszönität der Elegien gibt Goethe damals vier Strophen nicht zum Druck frei. Als er sich zur Veröffentlichung in Schillers Zeitschrift *Die Horen* (1795) entschließt, sieht er sich genötigt, zwei an den phallischen Gott Priapus gerichtete Elegien

⁶¹) Andreas Ammer, Goethe, *Erotische Gedichte*, Frankfurt am Main 1991, S.185. *Erotica Romana* ist der ursprüngliche, handschriftliche Titel Goethes, aber er hat ihn später durchgestrichen. Der Titel *Elegien. Rom 1788*, der sich noch in der Fassung von 1800 findet, wurde ebenfalls abgeändert. Erst ab der Ausgabe von 1806 erscheint der heute übliche Name: *Römische Elegien*.

⁶²) Goethe, GW. I., S. 577

⁶³) Ebd. Siehe die Anmerkungen

⁶⁴) Andreas Ammer, a.a.O., S.184

und zwei weitere auszuschneiden.⁶⁵ Die beiden Elegien, II und XVI, konnten damals nicht veröffentlicht werden, abgesehen von den beiden priapeischen Elegien, die unverkennbar die Funktion eines Prologs und Epilogs erfüllen.⁶⁶ Durch die Sekretierung der II. und XVI. Elegie wird die übergreifende Sinnstruktur des Zyklus zerstört. In der XI. Elegie, im Zentrum des Zyklus, ist der Wunsch des Liebenden erfüllt, dem Priap seinen verweigerten Platz im Olymp, der Werkstatt des Künstlers, einzuräumen⁶⁷: „Der Künstler freuet sich seiner Werkstatt“ (GW. I, 164). Die Prolog-Elegie steht im Nachlassmanuskript an dritter Stelle. Die beiden priapeischen Elegien und der Zyklus *Erotica Romana* insgesamt sind inhaltlich verbunden. So findet die Gottesanrufung des fünften Verses – „Stehe du hier an der Seite Priap!“ (*Die Römischen Elegien*, 45) – eine Entsprechung wie in der rhetorischen Frage von Vers 12 der XII. Elegie – „Sollte der herrliche Sohn uns an der Seite nicht stehn?“ (*Die Römischen Elegien*, 55). Deshalb gibt es die Überlegung, die unterdrückte Elegie an die XIII. Stelle im Zyklus einzuordnen. Man versteht die Elegie eher als programmatischen Vorspruch mit der symbolischen Schutzfunktion, die auch dem Gartengott Priapus zukommt. „Hier ist mein Garten bestellt“ (*Die Römischen Elegien*, 45) – die botanische Redeweise taucht auch an zentralen Stellen und in allen Kontexten auf und bezieht sich sowohl auf die Geliebte, das Liebesspiel, als auch auf das Dichten und die Elegien.⁶⁸

Die Elegie II zeigt den Dichter bereits im glücklichsten Genuss der Liebe. Man erkennt in Grundzügen Umwelt und Wesen der Geliebten. In der Elegie V hat er die Tage weiterhin den Studien, die Nächte dagegen der Liebe vorbehalten. Und die Werke des Alten werden „mit geschäftiger Hand“ und „täglich mit neuem Genuss“ (GW. I, 160) durchblättert, sorglich aber auch nach Rechtfertigung dafür gesucht, dass wegen der Liebe die Studien mitunter vernachlässigt werden.⁶⁹ Zur Beruhigung aber gereicht es, dass doch in der Nacht nicht immer nur geküsst, sondern auch vernünftig gesprochen wird. Mit Teil V, der berühmtesten der Elegien, kommt immer deutlicher zum Ausdruck, dass es ein Dichter ist, der hier spricht. Sein Lieben selbst ist ein Kunstwerk, und dem Liebenden öffnet sich desto besser die Kunst.⁷⁰ Darin ist das Erinnern der „Triumvirn“ (GW. I, 160) als der drei Dichter erotischer Elegien, Catullus, Tibullus und Propertius, integraler Bestandteil des gegenwärtigen Erlebnisses der „Mitwelt“ und der Geliebten, Amor und Roma. Sie repräsentieren auch das „Triumvirat von Erotik, Antike und Sprachmacht“.⁷¹ In dieser Elegie V erscheint die sexuelle Erfüllung, die selbst nur eine Funktion, ein „Aphrodisiakum und Vorspiel des Dichten“ ist⁷²: „Oftmals hab´ ich auch schon in ihren Armen gedichtet/ Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand“ (GW. I, 160). Die Elegie VII bildet einen Höhepunkt. Hier bleibt die antike

⁶⁵) Ebd. S. 185

⁶⁶) Ebd., S.185

⁶⁷) Siehe weitere Information über die Sekretierung, Hans Rudolf Veget, Goethe – Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S. 103f.

⁶⁸) Andreas Ammer, a.a.O., S.186

⁶⁹) Karl-Heinz Hahn, Der Augenblick ist Ewigkeit, Goethes *Römische Elegien*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1988, S.167

⁷⁰) Goethe, GW. I., S.579

⁷¹) Andreas Ammer, a.a.O., S.191

⁷²) Hans Rudolf Veget, Goethe, a.a.O., S.106

Götterwelt nicht mythische Parallele, sondern der Liebende taucht selbst als „Jupiter“ auf (GW. I, 162).⁷³ In der Elegie VII phantasiert sich der Liebende zum Olymp, dem Sitz der unsterblichen Götter hinauf. In der ursprünglichen Handschrift wird die Liebeserfüllung noch direkter zum Ausdruck gebracht: „O wie machst du mich, Römerin, glücklich. Gedenk ich der Zeiten (...)/ Da ein sittliches Bette dem darbenden Armen vergeben/ Lohn der einsamen Nacht ruhigen Stunden verhiess“ (*Goethe. Erotische Gedichte*, 191).

Nach der Liebeserfüllung stellen die folgenden Elegien auch die Erfüllung der schöpferischen Tätigkeit des Dichters dar.⁷⁴ In der Elegie XI erkennt der Liebende die folgende: „Blicke der süßen Begier, selbst in dem Marmor noch feucht“ (GW. I, 164). Nun setzen große Gedichte wieder ein. In der Elegie XII ist der Liebende nach der sexuellen Erfüllung endlich zum Dichter geworden. In der Mitte des Zyklus stellt er noch einmal das poetische Ziel dar: wenn schon nicht sich selbst (VIII. Elegie), so doch zumindest den Halbgott Priapus, der in einem zweiten Olymp des Dichters seinen Platz hat, poetisch unter die Götter zu stellen. Am Ende des ausgeschnittenen Abschnitts *Spricht Priapus* dankt er dafür. „Der herrliche Sohn“ (*Die Römischen Elegien*, 55) ist zwar ein Sohn der Aphrodite, doch ist hier eindeutig Priapus mit seinem „herrlichen Glied“ gemeint.⁷⁵ Dem entspricht, dass die Frage Aphrodites in der ersten priapeischen Elegie vom Dichter direkt aufgegriffen wird. In der letzten Elegie ist das Ziel der *Erotica Romana*, der Epilog, erreicht. Priapus belohnt den Dichter, der sein Vorhaben aus der XII. Elegie, ihn unter die Götter zu stellen, literarisch erfüllt hat, mit unvorstellbarer Liebeskraft.⁷⁶ Durch die erotische Erfahrung entsteht auch die Dichtung. Philänis ist eine griechische Dichterin, die ein Werk über die *Figurae Veneris*, die Formen der Liebesvereinigung, geschrieben haben soll⁷⁷ : „Durchgenossen wie sie künstlich Philänis erfand“ (*Die Römische Elegien*, 69). Hier am Ende der Elegien wird klar, dass Erotik und Dichten in einer Wechselwirkung stehen. Dem Dichter ist gelungen, sein intimes Liebesgefühl in Kunst umzusetzen.

Aus den *Elegien* geht klar hervor, dass Erotik bei Goethe Ursprung und Höhepunkt seines Lebens ist. „Natürliche Sinnlichkeit“ wird bei ihm „als ein Wesenszug des Menschlichen überhaupt“ und „als ein Charakteristikum der Antike“ bezeichnet.⁷⁸ Gundolf deutet eine solche Haltung, indem er den Gegenstand der Elegien als eine „sinnlich-glückliche Liebe auf dem klassischen Boden“ versteht, als „idyllisch begrenzten Zustand in einer heroisch begrenzten Welt“,⁷⁹ wie ihn Goethe nicht in seinen früheren Liebesdichtungen erreichte. *Die Römischen Elegien* zeigen sich nicht mehr im Liebesschmerz und in der unterdrückten Sexualität, sondern im Liebesgenuss, in der Liebeserfüllung und in dem „Durchbruch zu einer neuen, von psychischer und gesellschaftlicher Hemmung nicht länger

⁷³) Goethe, GW. I. S. 579

⁷⁴) Ebd., S. 579

⁷⁵) Andreas Ammer, a.a.O., S.197

⁷⁶) Ebd. S. 197

⁷⁷) Ebd. S. 197

⁷⁸) Anmerkung zu Goethes Werke (GW), Hamburger Ausgabe, Bd. I. Hrsg. v. Erich Trunz, München 1988, S.582

⁷⁹) Friedrich Gundolf, Goethe, Bonn und Berlin 1922, S.426-450

eingengten Sprache“⁸⁰. Bezeichnend ist für Goethe ein neuer Weg zum Dichten. Eine „erotisch gesteigerte schöpferische Kraft“⁸¹ motiviert ihn dazu. Seine Inspiration verdankt er einem Ergebnis sublimierter Sinnlichkeit und einem Liebesgenuss. Kühn und hemmungslos ist die Sprache der *Elegien*, wie oben erwähnt. In Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und *Lotte in Weimar* werden ebendiese sexuelle Freiheit und Schöpferkraft thematisiert.

⁸⁰) Hans Rudolf Vaget, Goethe, a.a.O., S.101

⁸¹) Karl-Heinz Hahn, Der Augenblick ist Ewigkeit, a.a.O., S.172. Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. Vgl. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften, Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 413-503

2.2. *Das Tagebuch* (1810): Die Überwindung der Sexual- und Schreibhemmung

Wie bereits erwähnt, zeigt sich Goethes Italien-Aufenthalt zunächst als „Regeneration seiner künstlerischen Fähigkeiten“, später jedoch als eine „Befreiung seiner ganzen Persönlichkeit“, die ihm in erotischen Dichtungen gelingt. Außer in den *Römischen Elegien* versucht er auch im *Tagebuch* das intime, obszöne, tabuisierte Impotenz-Thema zu behandeln.⁸² Wenn man sich an Eisslers Goethe-Studie über dessen „psychische Genesung“ in Italien erinnert, ist dieses Thema klar zu begreifen. Wenn man es aber ohne Vorkenntnisse mit Goethes Sexualität, genauer mit dessen Sexualhemmung verbindet, ist es nicht einfach zu verstehen. Es besteht kein Zweifel daran, dass sich Goethe in der voritalienischen Zeit für die ‚geistige‘ Liebe interessiert und er selbst eine solche Beziehung zu Frau von Stein hat. Jedoch kann man nicht nachweisen, dass diese Sublimierung der Liebe eine Sexualhemmung bedeutet. In der vorliegenden Arbeit kann kein direkter Beweis für seine Impotenz in der voritalienischen Epoche erbracht werden, sondern es gilt die psychische, dichterische Regeneration nach dem Italiaufenthalt nur als Hinweis auf eine sexuelle Erfahrung wie sie von den Goethe-Kennern, Eissler, Theilhaber, Vaget und besonders von Thomas Mann vermutet wird. Mann jedenfalls war von Theilhabers Goethe-Studie überzeugt und er pointierte Goethes Unfähigkeit zur Sexualität, aber auch deren Entdeckung und Erfahrung als Voraussetzungen seiner Goethe-Gestalten – zum Beispiel im *Zauberberg* und in *Lotte in Weimar*.

Im *Tagebuch* reist ein Kaufmann nach Hause. Er wird unterwegs aufgehalten und gerät an ein „liebesbedürftiges“ Dienstmädchen (*Das Tagebuch*, Goethe, *Erotische Gedichte*, Z. 80), das ihn durch Anmut und Bereitschaft zur sexuellen Beziehung verführt. Da versagt „Meister Iste“ (*Das Tagebuch*, 166, Z.153) den Dienst. Als der Verführer mit seinem sexuellen Versagen hadert und sich an die früheren Begegnungen mit seiner Ehefrau erinnert, entzieht er sich dem bloß sinnlichen Liebesgenuss und hält seiner angetrauten Frau erneut die Treue. „Meister Iste“ steht in diesem Gedicht als „Kennwort für das männliche Glied und die Sexualität“.⁸³ Wie der moralisierende Erzähler uns darlegt, gibt die Besinnung auf die Gattin, also letzten Endes die wahre Liebe, den Ausschlag.

In dem reisenden Tagebuchsreiber, der vor einem jungen Mädchen versagt, zeichnet sich auch das Versagen des Künstlers vor der Schönheit im ersten Teil des Gedichts ab. Die momentane Impotenz verweist auch auf die Möglichkeit eines Versagens der geistigen Kreativität. Besonders in der II. und V. Strophe provoziert die Sexualhemmung eine Störung des Schreibens.⁸⁴ Vorher herrschte keine Schreibhemmung – „So ward im Federzug des Tages Ereignis/ Mit süßen Worten Ihr ein freundliches Gleichnis“ (*Das Tagebuch*, 161, Z.15-16), aber nun bewirkt das sexuelle Versagen das künstlerische:

⁸²) Hans Rudolf Vaget, Goethe, a.a.O., S.103

⁸³) Ebd., S. 65

⁸⁴) Ebd., S.57

Doch weiß ich nicht, die Tintenworte liefen
Nicht so wie sonst in alle Kleinigkeiten:
(*Das Tagebuch*, 162, Z.37-38)

Man erahnt, dass die Sexualhemmung, von der hier so „behaglich“ (*Das Tagebuch*, 162, Z.28) und „selbstironisch“ erzählt wird, als „ein freundliches Gleichnis“ eine viel bedrohlichere Impotenz ist.⁸⁵ Künstlerische Impotenz ist sozusagen das Versagen des Dichters. Goethe vergegenwärtigt die sexuelle Impotenz zuerst mit künstlertypologischen Begriffen:

Denn der so hitzig sonst den Meister spielt
Weicht schülerhaft zurück und abgekühlt.
(*Das Tagebuch*, 164, Z.87-88)

Der ‚Meister‘ erkennt seine Furcht vor dem Rückfall auf die Stufe des Schülers und versucht diese Furcht im Gedicht zu vertreiben. Das stets drohende Versagen des Schreibens wäre für den Künstler ein viel fataleres Vorkommnis als die momentane Unfähigkeit zur Sexualität.

Der erste Teil des Gedichts breitet eine rasch vorwärts schreitende und zusammenhängende Erzählung aus, die auf die Offenbarung der sexuellen und dichterischen Hemmung hindeutet. Der zweite Teil gestaltet die „Überwindung dieser Hemmung durch das rückwärtsschreitende Erinnern einer anderen Form der Liebe“⁸⁶. Am Anfang des zweiten Teils, vor allem in der Strophe XV, zeigt sich der Unterschied zwischen den seelischen Voraussetzungen, unter denen der Tagebuchschreibende sich einst seiner Braut und heute dem Dienstmädchen genähert hat. Aus dieser Gegenüberstellung erklärt sich auch das ihm selbst unverständliche Versagen des Mannes. Die Ursache dieses Versagens liegt hier in einer „tieferen seelischen Insuffizienz des Mannes“.⁸⁷ Allerdings geht es nicht nur um die moralische Legitimität von Brautstand und Ehestand, die das sexuelle Glück erklären, sondern um die „Teilnahme des ganzen Menschen an der Erotik“.⁸⁸ Das *Tagebuch*-Gedicht gibt sich als ein moralischer Text, aber auch mit moralischen Hemmungen. Hier steht die eheliche Pflicht höher als die eheliche Liebe.

Es handelt sich um eine windige Ausrede, die sich der Tagebuchschreibende selbstzufrieden für seine Frau notiert: Er habe sein treues Herz aufs neue mit ihr verbunden (*Das Tagebuch*, XXII. Z. 172), weshalb er sich freut, die bei dem Mädchen versuchte Befriedigung nunmehr rechtens wieder mit seiner Frau erleben zu können. Er selbst, wie der Erzähler, ist überzeugt von einem durch die gedankliche Zuwendung an die Ehefrau erzwungenen Sieg der Tugend, während doch in Wirklichkeit andere Kräfte wesentlich

⁸⁵) Ebd.

⁸⁶) Ebd., S.54

⁸⁷) Ebd., S.64

⁸⁸) Ebd., S.74

waren, die ihn vor dem Sündenfall bewahrten. Die Erinnerung an das vergangene Liebesglück mit seiner Frau bedeutet die „Kreuzigung und Zeugung“⁸⁹ in der Strophe XVII:

Vor deinem Jammerkreuz blutrünstger Christe,
Verzeih mir's Gott! es regte sich der Iste.
(*Das Tagebuch*, 166, XVII. Z. 133-136)

Die „Auferstehung des Gekreuzigten und des männlichen Zeugungsorgans“ steht im Zeichen des „Glaubens an die Wiederauferstehung des Menschen in ewiger Werdelust“⁹⁰. Die Auferstehung, die in der christlichen Religion die Vorstellung der Kreuzigung des blutigen Christus hervorruft, wird hier mit „des Maien schönste Blum und Zierde“ (*Das Tagebuch*, 166, Z.131) kontrastiert.⁹¹ So lässt sich das Gedicht als Rühmung der „Auferstehung des Menschen durch die Sexualität im Einklang mit dem ewigen Erneuerungsprozess der göttlichen Natur“ deuten.⁹² Endlich wird in den Strophen XX – „Doch Meister Iste hat nun seine Grillen“ (*Das Tagebuch*, 166, Z.153) – und XXI – „Wer hat zur Kraft ihn wieder aufgestählet?“ (*Das Tagebuch*, 167, Z.161) – die unerwartete Rückkehr der sexuellen Potenz gefeiert. Durch die Erinnerung und die träumerische Assoziation wird das „Idealbild eines vergangenen, von Potenzstörungen unbeeinträchtigten Liebesideals“ rekonstruiert.⁹³

Bei dem Übergang von Strophe XXI zu Strophe XXII erscheint ein symbolischer Sinn deutlicher. In Strophe XXI – „Er schaudert weg, vorsichtig, leise, leise“ (*Das Tagebuch*, 167, Z.167) – bedeutet das Wort „Schaudern“ bei Goethe ein „männliches Phänomen“, Dies meint ein „Urphänomen des Kreativen“.⁹⁴ Es symbolisiert sich im Phallus, der sich als eine Feder präsentiert, Erotik und Poetik in einem. So heißt es in Strophe XXII: „Sitzt, schreibt“ (*Das Tagebuch*, 167, Z.169). Die wiedergewonnene männliche Potenz führt nicht zur Sexualität, sondern zum Dichten. Der Glaube an die Wiederholbarkeit der Pubertät und an die „temporäre Verjüngung“ setzt die Erfahrung eines Versagens der künstlerischen Schaffenskraft voraus. Zudem kann der Dichter mit seiner Tagebucheintragung jetzt leicht fertig werden. Die Einheit von „Lebensreise“ (*Das Tagebuch*, Goethe. Erotische Gedichte, 168, Z.189), von Erotik und Dichten ist nun auf einer höheren, reflektierten Ebene wiederhergestellt. *Das Tagebuch* findet in der von der sexuellen Hemmung befreiten, kühnen Sprache als wiederkehrende Momente die aus den *Römischen Elegien* bekannte Inszenierung einer biographischen Rückkoppelung von Erotik und Dichten. Hier kann man sich noch einmal an Goethes Aussage erinnern:

Auf dem Wege nehme ich nun alle Verhältnisse in Gedanken durch, was getan ist, zu tun ist,

⁸⁹) Hans Sachse, Gespräch über E. T. A. Hoffmanns Märchen vom *Meister Floh* und Goethes Gedicht *Das Tagebuch*, S. 314, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. Karl-Heinz-Hahn, Weimar 1984

⁹⁰) Ebd., S.315

⁹¹) Ebd. S. 315

⁹²) Hans Rudolf Vaeg, Goethe, a.a.O., S.68

⁹³) Ebd., S.61

⁹⁴) Ebd., S.117-123

meine Welt treiben meine Dichtung und meine Liebe.⁹⁵

Goethe ist kein sich in Genuss verschwendender Dichter. Er inszeniert seine Erfahrung nur um seiner Kunst willen. Will man Goethes Dichtung besonders aus der nachitalienischen Zeit glauben, so hat Goethe geliebt, um sich in seinem Werk zu ergießen. Die Frau ist dem Dichter ein „Aphrodisiakum der Schrift“⁹⁶. Das ist wie ein Fazit der untrennbaren Einheit von Lieben und Dichten. Deshalb kann die Konzeption des *Tagebuchs*, in dem besonders die Überwindung der Sexualhemmung und der Schreibhemmung deutlich wird, nur aus einer Schaffenskrise Goethes⁹⁷ hervorgegangen sein. Dass die Erneuerung der Sexualität dabei mit der Erneuerung der Kunst verbunden ist, erschließt sich aus Thomas Manns Goethe-Bild.

⁹⁵) Zitat nach Joachim Müller, *Liebe, Umwelt und Landschaft in Goethes Briefen an Charlotte von Stein*, in: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, hrsg. von Andreas B. Wachsmuth, Weimar 1963, S. 81

⁹⁶) Andreas Ammer, *Goethe. Erotische Gedichte*, a.a.O., S.237f.

⁹⁷) Genauer betrachtet setzt das Gedicht die Überwindung einer Schaffenskrise voraus. Die Krise erstreckt sich von 1805 bis Ende 1807 und ist in der biographischen Spezialliteratur als solche beschrieben worden. Die Tiefpunkte dieser Krise werden durch den Tod Schillers im Mai 1805 und die militärische Niederlage Preußens vor den Toren Weimars, in der Schlacht bei Jena und Auerstädt im Oktober 1806, bezeichnet. Bei Goethe deutet sich die Krise durch den Ausbruch einer Krankheit im Frühjahr 1805 an.

3. Dämonischer Eros und sittliche Ehe

3.1. Goethes Ehe als „Libertinage“

Die Ehe ist ein Anhaltspunkt des Lebens und Dichtens bei Goethe und Thomas Mann. Die Ehe-Probleme werden in ihren Werken häufig thematisiert. Die Ehe ist besonders für Goethe grundsätzlich etwas Unnatürliches und nur als sittliche Forderung eine Notwendigkeit und auch ein Problem. Seine wilde Ehe mit Christiane ist für die Weimarer Gesellschaft ein Skandal und bleibt für seine Biographen ein Stein des Anstoßes, weil eine erklärt heidnische Gesinnung hinter ihr stehe.⁹⁸ Seine Verbindung mit Christiane legalisiert er durch eine förmliche Eheschließung erst 1806, obwohl die Beziehung seit 1788 andauert. Es bleibt schwer zu verstehen, dass er fast zwei Jahrzehnte lang Geliebte und Kind in gesellschaftlicher Diskriminierung leben lässt. Möglicherweise will er seinen persönlichen Schaffensbereich von allen Zumutungen beurkundeter Ehe- und Familienverpflichtungen freihalten. Oft ist er für längere Zeit in Jena, das für ihn fast zum zweiten Wohn- und Arbeitsort wird; Wochen, manchmal Monate verweilt er in den böhmischen Bädern. Er überlässt währenddessen Christiane in Weimar dem häuslichen Bereich, weil für sie Bücher und Wissenschaft, Kunst und Staatsverwaltung eine fremde Welt sind.⁹⁹

Christiane Vulpius steht damit im Kontrast zu seiner ehemaligen Geliebten Charlotte von Stein. Der in allen gesellschaftlichen Formen nahezu perfekten, gebildeten und begabten Aristokratin steht eine von allen geistigen Belangen weit entfernte einfache Arbeiterin aus einer Manufaktur gegenüber, die sich direkt und natürlich verhält und die eine besondere Vorliebe für die häusliche Arbeit hat.¹⁰⁰ Während Charlotte von Stein in ihren jüngeren Jahren eine interessante, faszinierende Erscheinung ist, beschreiben die Zeitgenossen im Gegensatz dazu Christiane Vulpius als nicht besonders attraktiv. In einem der ersten von ihr überlieferten Zeugnisse wird Vulpius „ein kleines korpulentes Frauenzimmer“¹⁰¹ genannt. Im Allgemeinen bezeichnet man sie als „gemein“ und „abscheulich“.¹⁰² Übereinstimmung herrscht darüber, dass sie sich neben Goethe eher unansehnlich verhält, sofern sie sich überhaupt zeigen darf.

Im Gegensatz zu diesen Urteilen über Goethes Gefährtin Christiane hat Thomas Mann von ihr eine ambivalente Meinung, einerseits eine angenehme und freundliche, andererseits eine kritische. Thomas Mann scheut sich, einen Blick auf sie zu werfen, auf diese Frau von heiterer Sinnlichkeit und gescheiter Schlichtheit. In seiner *Phantasie über Goethe* aus dem Jahr 1948 spricht Thomas Mann von dem „kleinen Blumenmädchen, sehr hübsch und

⁹⁸) Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, a.a.O., S.478

⁹⁹) Karl Otto Conrady, *Goethe, Leben und Werk*, a.a.O., S.495

¹⁰⁰) Karlheinz Schulz, *Goethe*, a.a.O., 218f.

¹⁰¹) Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Bd. 3, Zürich/ München 1984, S.20

¹⁰²) *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Auch eine Lebensgeschichte. Zusammengest. von Wilhelm Bode, hrsg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff*, 3 Bde. Berlin/ Weimar 1979, S. 228

gründlich ungebildet – was beides nicht zutrifft“ (*Phantasie über Goethe*, 261). Er bezeichnet die Liebe des Dichters zu der jungen Frau als „ein Verhältnis von herausfordernder Libertinage“ (*Phantasie über Goethe*, 261), das Goethe erst viele Jahre später legalisiert und das die Gesellschaft weder ihm noch ihr jemals verzeiht. Im Roman *Lotte in Weimar* und in den Goethe-Essays entlarvt Thomas Mann die Kälte Goethes als Ehemann, als Familienvater. Und doch widerlegt die späte Bindung die chronische Klage über diese Kälte, in die Thomas Mann aus ersichtlichen Gründen gern einstimmt. In der Eheschließung hebt sich auch der „Egoismus“ auf:

Der Vorwurf, dem sich auszusetzen eine Natur wie Goethe immer Gefahr lief und von dem er nur zu gut wusste, dass er immer wieder gegen ihn erhoben wurde (*Leiden und Größe der Meister*, 203f.).

Thomas Mann bedenkt, dass sich Christiane nicht im Geringsten zur Dämonisierung der Sinnlichkeit eigne (*Leiden und Größe der Meister*, 164), die Goethe angeblich bis ans Ende seiner Tage betreibt. Er sieht Goethes Heimsuchung in dessen „menschlichen Schwächen“ begründet: Das dauerhafte Vergnügen, das Goethe an dieser Frau empfunden habe, widerspreche der Beobachtung des „Missmuts“ und der „stockenden Unfreude“, die ihn heimgesucht habe. Manns kritische Meinung über Goethe äußert sich auch in seinem Roman *Lotte in Weimar*: Die überbetonte Vitalität des alten Dichters verursacht eine „menschliche Verkümmerng“, wie Lieblosigkeit, Kälte und Bosheit. Goethes Beziehung zu Christiane entspricht der eigentümlichen Kälte und Bosheit, die ihn veranlasst hat, den näheren Kontakt mit der Welt zu vermeiden, sobald sein Liebesgefühl vorbei war. Thomas Manns Bemerkung über Goethes Ehe – „Libertinage, die der Sinnlichkeit zugehört,“ (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller, Leiden und Größe der Meister*, 190) – betrifft ihn selbst. In der Goethe-Darstellung vermag Thomas Mann nicht weniger gut über sich zu reden. Er vergleicht Goethes Libertinage mit seiner homoerotischen Neigung, obwohl beide völlig anders zum Ausdruck kommen: in zwei verschiedenen Formen, nämlich der Heterosexualität und der Homoerotik. Goethe schwankt zwischen dämonischem Eros und sittlicher Ehe. Thomas Mann gerät ebenfalls ins Schwanken, nämlich zwischen „ästhetischer“ Homoerotik und „nutzbarer“ Ehe.¹⁰³

¹⁰³) Vgl. Thomas Mann, *Über die Ehe*, in: Thomas Mann Essays Band 2, hrsg. v. Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, S. 267-282

3.2. *Die Wahlverwandtschaften* (1809): Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit

Auf den ersten Blick enthält Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* keine solch erotischen Kühnheiten wie die *Erotica Romana* und *Das Tagebuch*. Es gibt z. B. nur einige erotische Situationen: Bei der leidenschaftlichen Begegnung von Otilie und Eduard am See bricht das Erotische durch (Goethe GW. Bd. 6, 454 ff.). Außerdem wird im Roman nicht wie in den oben genannten Gedichten männliche Sexualität geschildert, sondern die platonische Liebe dargestellt. Trotzdem gibt es zwei Gründe, weswegen der Roman in der vorliegenden Arbeit behandelt wird: Erstens verkörpern die Figuren den „Konflikt von dämonischem Eros und sittlicher Ehe“.¹⁰⁴ Dieser Konflikt ist noch tiefergehend als im *Tagebuch*, weil die Ehe der Romanfiguren tatsächlich zerbricht. Man kann an diesem Konflikt das Ehe-Verständnis Goethes bzw. die Vorstellung von Ehe am Anfang des 19. Jahrhunderts ganz klar ablesen. Zweitens soll damit Thomas Manns Ehe-Begriff vom Anfang bis zum Ende der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts verglichen werden, den er durch mancherlei Werke hindurch als Hauptthema wählt und sich dabei meistens auf den homoerotischen Ästhetizismus bezieht.

Wenn Goethe in den *Wahlverwandtschaften* die Libertinage behandelt, geht es um das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Dämonischem und Heiligem, Natur und Geist, Leib und Seele, Gefühl und Verstand, Wissenschaft und Kunst. Im Roman findet sich sein Versuch einer ‚legendenhaften‘ „Harmonie“, in der diese Gegensätze im Gleichgewicht erscheinen könnten. Goethes „Harmonie“, die Thomas Mann „im Studium des Menschen“ und im Ende der Liebesgeschichte Eduards und Otilies gefunden zu haben glaubt, führt zum „neuhumanistischen Ideal der universalen Menschenbildung (183f.)“.¹⁰⁵ Goethes Studium des Menschen beginnt mit dem Wissen über Partnerschaft, der Verbindung von Wissenschaft und Liebe. In Bezug auf eine Erkenntnis der Naturwissenschaft wird die Eigenschaft des Menschen – ein Liebesgefühl, ein Liebesleiden – enthüllt, die ihn mit der Natur verbindet. Der Naturforscher Goethe bringt die „Urphänomene“¹⁰⁶ des Lebens in seinen Gestalten zur Darstellung: Es sind die Romanfiguren, die ihrer Natur nach verwandt sind. Diese Verwandtschaft erzeugt Liebe und verursacht einen Konflikt, wenn die menschliche Natur, die Sinnlichkeit dem gesellschaftlichen Comment widerspricht.

Goethes Behandlung des Ehe-Problems in den *Wahlverwandtschaften* erregte seinerzeit schweres Ärgernis und ist noch heute umstritten. Noch als Greis nennt Goethe die Ehe „eigentlich unnatürlich“, aber ihre Heiligkeit eine „Kulturerrungenschaft des Christentums von unschätzbarem Wert“.¹⁰⁷ Unnatürlich nennt er die Ehe, weil sie der Notwendigkeit des

¹⁰⁴) Vgl. Gerhart Mayer, Eros und Agape, S.122-153, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Andreas B. Wachsmuth, Weimar 1966, Gerhart Mayer befasst sich hier mit der antiken Ursprüngen entstammenden Vorstellung des Eros und mit der christlichen Idee der Agape. Er hat im Vergleich zu Veget völlig unterschiedliche Meinungen.

¹⁰⁵) Theo Elm, Wissen und Verstehen in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Erzählen und Wissen, Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes *Wahlverwandtschaften*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Freiburg 2003, S. 92

¹⁰⁶) Goethe, GW., Bd. 6, S.673

¹⁰⁷) Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte, a.a.O., S.478, Kanzler Müller 7. April 1830

Geschlechtstrieb entgegensteht, die er als Dichter immer wieder bejaht. Seine Abneigung gegen die Ehe hängt im privaten Bereich mit seiner „Treulosigkeit“ zusammen. Als er den Roman schreibt, ist er selber im Konflikt zwischen Ehepflicht und Liebesneigung: Er erfährt partnerschaftliche Liebe ohne Ende: seine Liebe zu Marianne von Willemer in Karlsbad, Silvie von Zieglesar in Franzensbad und Minchen Herzlieb in Jena, obwohl er die Eheschließung mit Christiane Vulpius 1806 vollzogen hat.¹⁰⁸ Goethe bekennt sich dazu: „Es ist in den *Wahlverwandtschaften* überall keine Zeile, die ich nicht selber erlebt hätte“ (Gespräch mit Eckermann, 9. 2. 1829, G.W. Bd. 6, 644). Schon aus seinen privaten Angelegenheiten heraus interessiert sich Goethe für diese Zweiheit von Sinnlichkeit und Sittlichkeit im Menschen überhaupt.

Im Roman macht Goethe sich ganz offenbar die Darstellung dieses Konflikts von Ehe und Eros zur Aufgabe. Einerseits bezeichnet er die Ehe selbst in einer der Veröffentlichung vorausgehenden Anzeige, die Cotta ins *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 4. September 1809 setzt, als einen „sittlichen Fall“.¹⁰⁹ In derselben Anzeige ist andererseits von den „Mächten einer trüben, leidenschaftlichen Notwendigkeit“ die Rede, die sich im „Reich der heitern Vernunftfreiheit“ behaupten (GW. Bd. 6, 639). Ein andermal beschreibt Goethe den Konflikt der bürgerlichen Ehe mit dem die Ehe zerstörenden dämonischen Eros als einen „Kampf des Sittlichen mit der Neigung“ (GW. Bd. 6, 640), wie Riemer von einem Gespräch im Dezember 1809 berichtet.

Schon im ersten Teil des Romans wird das Ehe-Problem deutlich. Die psychologische und moralische Deutung des Verhältnisses von Ehe und Eros, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung wird problematisch. Eduard umarmt z.B. seine Gattin, während er in Gedanken bei Ottilie¹¹⁰ weilt, so wie Charlotte gleichzeitig an ihren Liebhaber, den Hauptmann denkt. Die geschlechtliche Lust Eduards wird allein in Gedanken an die abwesende Geliebte erregt. Somit ist die Situation als ein doppelter geistiger Ehebruch zu verstehen. Nachdem das aus dem geistigen Ehebruch hervorgehende Kind tot ist, wird die Beziehung der beiden Gatten endgültig zunichte gemacht: Die sittliche Ordnung der Ehe wird vom Eros zerstört. Damit wird aber die wahre, vom Eros erfüllte Herzensbindung ins Unrecht gesetzt und Eros in die „Rolle eines zerstörerischen Dämons“ verwiesen.¹¹¹

Das „Dämonische“ wird ursprünglich von Goethe nicht als negative Werteinschätzung verstanden. Paradox ließe sich formulieren, dass das „Dämonische“ bei ihm in den menschlichen Bereich, also zur Natur des Menschen gehört. Es findet „sein eigentliches Element in der Liebe“. Es zeigt sich den beiden Liebenden „als ein mächtiges Drittes“ und pflegt „jede Leidenschaft zu begleiten“ (Eckermann, 5. März 1830). „Durch Verstand und

¹⁰⁸) Astrid Seele, *Frauen um Goethe*, Hamburg 2000/ Nicholas Boyle, *Goethe, Der Dichter in seiner Zeit*, München 1999/ Theo Elm, a.a.O., S. 97

¹⁰⁹) Vgl. Nr. 201 vom 4. September 1809 des *Morgenblatts für gebildete Stände*, zit. Bei J. W. Braun, *Goethe im Urteile seiner Zeitgenossen*, Bd.3, Berlin 1885, u. H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1901

¹¹⁰) Walter Muschg, a.a.O., S. 60, Goethe überträgt auf Ottilie die Bedrängnis seiner Liebe zu Minna Herzlieb, so wie er die Liebe zu anderen Frauen in die früheren Werken übertragen hat.

¹¹¹) Karl Otto Conrady, a.a.O., S.133

Vernunft nicht aufzulösen“, äußert es sich „in einer durchaus positiven Tatkraft“ (Goethe GW. Bd. 6, 680). Während es von dem grundsätzlich lieblosen und „viel zu negativen“ Wesen des Mephistophelischen eindeutig unterschieden ist (Eckermann, 2. März 1831), hat Goethe Eckermanns Frage, ob das „Dämonische“ auch „in die Idee vom Göttlichen“ einzugehen scheine, betont offengelassen (Eckermann, 8. März 1831). Der dämonische Eros nimmt daher bei Goethe den gleichen Stellenwert wie die Ehe ein.¹¹²

Im Roman stellt Goethe die Frage nach dem Verhältnis von dämonischem Eros und sittlicher Ehe. Das Zentrum seiner Frage besteht darin, wie der Konflikt zwischen der „Naturnotwendigkeit“ und der sittlichen Welt des Menschen gestaltet wird, und wie das „Dämonische“ diesen gesamten Umkreis durchwaltet. So stellt der Roman die Menschentypen dar, die den „Mächten einer trüben leidenschaftlichen Notwendigkeit“ folgen wollen, aber „durch die sittliche Natur“ „bestraft“ werden sollen. Am stärksten wirkt das „Dämonische“ in Ottilie, der ein trauriges Schicksal auferlegt wird, das sie aus ihrer vorgezeichneten Bahn treten lässt (Goethe GW., Bd. 6, 462). Am Ende des Romans „entsagt“ und „schweigt“ Ottilie. Sie entsagt aber nicht ihrer Liebe, sondern der Erfüllung der Liebe. In ihrer Liebe, in der eine „höhere Einwirkung des Dämonischen“ erkennbar wird (Eckermann, 18. 2. 1831), wird die Selbstfindung zu einer Folgerung innerer, nicht äußerer Notwendigkeit – „nicht gegen die Natur, sondern in getreulicher Erfüllung ihrer offenbaren Gesetzmäßigkeit“.¹¹³ Die Notwendigkeit des Gesetzes entsteht also nicht aus dem Gegensatz von Pflicht und Neigung, sondern aus der Liebe.

Ottilie und Eduard scheinen von der Natur, von der Liebe selbst füreinander bestimmt, aber ihre Liebe ist in der Welt dieses Romans unerfüllbar. Sie stößt auf die Ordnung der Ehe. Ehe ist Goethes Schnittpunkt, wo sich Natur und Geist tragisch begegnen, Sie ist ihm nicht nur ein gesellschaftlicher Vertrag, sondern auch ein „Heiligtum“ und ein „Sakrament“ (Goethe GW. Bd. 6, 678). Sie gehört zu dem „Reich der heiteren Vernunftfreiheit“, durch das sich „die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit unaufhaltbar hindurchziehen“ (Goethe GW. Bd. 6, 678, Selbstanzeige). Goethe nimmt die Ehe ernst, aber er vertritt sie nicht vorbehaltlos. Die Ehe ist geeignet, die verschiedenen Mächte wie Natur, Liebe, Schicksal und Wunder miteinander zu verknüpfen und in ihren wechselseitigen Spannungen zu zeigen. Dafür ist die zerbrochne Ehe Eduards und Charlottes ein gutes Beispiel. Denn sie begehen tatsächlich einen Fehler. Aber sie werden nicht als Schuldige dargestellt. Sie irren sich in der Wahl des Partners, das steht fest. Goethe verurteilt sie nicht, er stellt nur diese Tatsache fest und versucht sie durch die inneren und äußeren Ursachen zu erklären. Vom Autor wird die „Würde der menschlichen Natur“ zum Kampf gegen die „ewigen Gesetze“ dargestellt, denen der Mensch unterworfen sein muss.¹¹⁴ Die Ehe soll durch ernste Selbstprüfung erprobt werden. Eduard und Charlotte erfahren diese Selbstprüfung, aber sie bestehen sie nicht. Dies ist gleichwohl keine Sünde, sondern wird von

¹¹²) Ernst Loeb, Liebe und Ehe in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von Ewald Rösch, Darmstadt 1975, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 434.

¹¹³) Ebd., S. 435

¹¹⁴) Ebd., S.418

Goethe als ein Zeichen des menschlichen Lebens verstanden. Die Ehe ist „nichts Abgeschlossenes, das vom lebendigen Strom der Liebe abstrahiert werden darf“.¹¹⁵ Deswegen erreicht manchmal die dem Leser geschilderte Ehe nicht ganz die Höhe der moralischen Idee und bleibt unvollkommen. Dieses Fazit des Romans sieht Thomas Mann als ‚ideal‘ und er selbst formuliert als neue These: der Leser fördere durch das Erlebnis der Sinnlichkeit die Sittlichkeit, er werde selber sittlicher. Manns Goethe-Deutung entspricht nicht ganz dem Stand der Goethe-Forschung. Goethes Auffassung des menschlichen Lebens scheint für Thomas Mann nicht nur als das „Bewusstwerden der Natur“, sowie die Liebe, sondern auch als die „Loslösung von der Natur“ und damit als „Geist“ verstanden zu werden (*Zu Goethes Wahlverwandtschaften*, 175). Thomas Mann findet das „Menschliche“ und „Humane“ im Spannungsverhältnis von Natur und Geist.

Die These von der erzieherischen Wirkung der Sinnlichkeit auf den Menschen ist ein wichtiger Ausgangspunkt, Thomas Manns Verständnis von Goethes *Die Wahlverwandtschaften* zu begreifen. Thomas Mann wird klar, dass der Roman ironisch endet, als Eduard und Otilie scheinbar für immer beieinander sind:

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen (Goethe GW. Bd. 6, 490).

Die Ironie des Schlussbildes besteht einerseits in der Bloßstellung der ‚unsittlichen‘ Ehe, andererseits in der Bestrafung der Liebenden. Für dieses ironische Ende sucht Thomas Mann eine pädagogische Begründung, wie seine Schlusspassage des *Wahlverwandtschaften*-Nachworts im Hinblick auf Goethes „sittigende Sendung“, auf dessen „sittliche Kultur des Christentums“ andeutet (*Zu Goethes Wahlverwandtschaften*, 175).¹¹⁶ Hierin bekommt man den Eindruck, dass er dem Klassiker ohne Grenze huldigt. Mann gibt den Anhaltspunkt für seine Goethe-Deutung: Die „Entsagung“ ist das Generalmotiv von Goethes Leben und Werk. Der Roman *Die Wahlverwandtschaften* ruft zur „erzieherischen Entsagungspflicht“ (TM 9, 181) und zum Verzicht auf die „Avantagen des Barbarismus“ auf (TM 9, 182), so Mann. Er sieht hierin Goethes „nationale Sendung“, die er vor allem als „sittigende Sendung“ begreift. Diese Deutung, die Goethe eine „deutsch-erzieherischen Intention“ zuschreibt, weist in der Tat auf eine Selbstdeutung Thomas Manns hin. Er übertreibt sie, weil er Goethes Gebot der „erzieherischen Entsagungspflicht“ für seine eigene Zeit verlangt. Übrigens hängt er selbst von solchem Entsagungethos ab, um seine eigene Homoerotik zur Darstellung zu bringen. Bei Thomas Mann stehen Liebe und Lust unter dem trainierten Willen zur Entsagung. Seine Liebesentsagung ist eine dichterische Forderung. Hinter Thomas Manns Glauben an Goethes „nationale sittliche Entsagungspflicht“ steckt daher seine eigene Notwendigkeit der Beherrschung der Geschlechtlichkeit.

¹¹⁵) Ebd., S.434

¹¹⁶) Jürgen Kolbe, *Goethes Wahlverwandtschaften und der Roman des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Fromm, Hugo Kuhn, Walter Müller-Seidel und Friedrich Sengle, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1968, S.207

Eine ideale Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, wie sie Thomas Mann in den Wahlverwandtschaften zu sehen geglaubt hat, hat in Wirklichkeit das Konzept des *Tod in Venedig* beeinflusst. Aber in der Erzählung erscheint sie nicht.

3.3. *Das Tagebuch* (1810): „Erotisch-moralisch“

Die Kühnheit des *Tagebuchs* übertrifft die der *Wahlverwandtschaften* bei weitem. Wie im Roman stehen Eros und Ehe des *Tagebuchs* in einem nicht stimmigen Verhältnis, und wie dort gilt die wahre, erotische Bindung der abwesenden Ehefrau. Obgleich der Liebhaber im Gedicht keinen geistigen, sondern einen wirklichen Ehebruch begeht, wird dadurch, im Gegensatz zum Roman,¹¹⁷ keine Ehe zerstört und keine sittliche Ordnung unterminiert. Eros entgeht so der Denunziation als Agent einer „trüben, leidenschaftlichen Notwendigkeit“ (GW. Bd. 6, 639). Eros erscheint hier als die allbewegende und allbelebende Zeugungskraft beim Dichten wie in der Sexualität.

Zwar nimmt Goethe eine Selbstzensur vor, jedoch ohne die Gründe zu erklären.¹¹⁸ Die kann man aber aus seinem viel späteren Gespräch mit Eckermann vom 25. Februar 1824 klar erkennen. Eckermann spricht klar aus, dass das Gedicht im Allgemeinen eine in hohem Maße sittliche Tendenz habe, in einzelnen Motiven aber so ohne allen Rückhalt natürlich und wahr sei, dass die Welt dergleichen unsittlich zu nennen pflege.¹¹⁹ Denn hier wird die neue sexuelle Beziehung eines verheirateten Mannes mit einer Kellnerin zum Thema. Als ob dies nicht schon anstößig genug wirkt, behandelt Goethe auch noch in aller Deutlichkeit die unerwartete Sexualhemmung des Mannes und dies mit seltsamer Behaglichkeit. Bei dieser Thematik, schließt Eckermann, habe Goethe an keine Veröffentlichung denken können. Darin herrsche eine zu große Offenheit.¹²⁰ Goethe unterstreiche also eher die gewagte Offenheit des Gedichts als dessen sittliche Tendenz. Er ist sich dessen bewusst, dass es zu seiner Lebzeit noch nicht möglich sei, das kühne *Tagebuch*-Gedicht als sittliche Tendenz zu akzeptieren.

Die Sprache des Gedichts ist kühn und hemmungslos erotisiert. Hinter dieser Sprache steckt aber Goethes „sittliche Sendung“ (TM 9, 181) – nach dem Mannschen Sinn – in voller Ironie.

Die Krankheit bewähret den Gesunden (*Das Tagebuch*, 167, Z.74)

Dies Büchlein soll Dir manches Gute zeigen“ (*Das Tagebuch*, 167, Z.75).

Daraus geht klar hervor, dass „das Beste“ für den Menschen nicht nur aus den „verwegen“ (*Goethes Laufbahn*, 48) wirkenden poetischen Formen herausgefunden werden kann. Es soll `wahr` und `natürlich` sein, obwohl es `unsittlich` zu sein scheint. Die wahre, natürliche Darstellung der Sexualität könnte eine unmoralische Wirkung auf die Leser verursachen, aber der Dichter muss immer bereit sein, die Wahrheit zu sagen. Goethe meint, „Könnten Geist und höhere Bildung ein Gemeingut werden, so hätte der Dichter ein gutes

¹¹⁷) Ebd., S.133, Vgl. das 11. Kapitel des ersten Teils in den *Wahlverwandtschaften*, die Liebesnacht Eduards und Charlottes.

¹¹⁸) Vgl. Hans Sachse, Textkritisches zu den Drucken von Goethes Gedicht *Das Tagebuch*, S.291-298, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1979

¹¹⁹) Andreas Ammer, Goethe. Erotische Gedichte, a.a.O., S. 231

¹²⁰) Ebd., S.231

Spiel; er könnte immer durchaus wahr sein und brauchte sich nicht zu scheuen, das Beste zu sagen“¹²¹. Aber der Tagebuchschreiber will am Ende des Gedichts „das Beste nur verschweigen“ (*Das Tagebuch*, 163f, Z.75-76). Er kann über seine Liebesbeziehungen mit der Kellnerin und seiner Ehefrau in aller Deutlichkeit `natürlich´ und `wahr´ schreiben, aber er ist nicht so mutig, seinen Text zu veröffentlichen. Dies klingt ironisch. Für wen schreibt er „das Beste“, oder für wen verschweigt er es sogar? Er antwortet darauf mit dem „ganzen Menschen“. Im Gedicht spielt durchwegs der Begriff des ganzen Menschen eine große Rolle. Man stößt hier auf einen für Goethes Lebensanschauung zentralen Gedanken, ein Lebensgefühl der Sturm- und Drang-Epoche, dass nur, wenn der `ganze Mensch´ Anteil nimmt, das Beste geleistet werden kann:

`Alles was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muss aus sämtlichen, vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.´
Eine herrliche Maxime!¹²²

Im Postulat vom `ganzen Menschen´ ist auch die menschliche Sexualität eingeschlossen. Diese ist als eine integrale Dimension des Goetheschen Humanismus anerkannt. Darin geht es um den Preis einer viel elementareren Macht, die unabhängig von der Ehe existiert und von dieser domestiziert wird: um die „Macht des dämonischen Eros“, die Natur des Menschen.¹²³

„Das Beste bleibt“ (*Das Tagebuch*, 161, Z. 5) im *Tagebuch*: hier „zeigt sich auch ein Dämon uns versuchend“ (*Das Tagebuch*, 161, Z.7), aber „gerettet ist die Tugend“ (*Das Tagebuch*, 161, Z.8). In diesen Strophen werden zwei Standpunkte deutlich maskiert. Erstens gehört das Dämonische, die Macht der Liebe, bei Goethe in den menschlichen Bereich. Das Dämonische ist auf die gleiche Ebene gestellt wie die Ehe. Es wird im Goetheschen Humanismus-Begriff gefeiert und als ein Wesenszug des Menschlichen dargestellt. Zweitens siegt die sittliche Ehe trotzdem über den dämonischen Eros, ob mit oder ohne Absicht. Das erotische Abenteuer des Tagebuchschreibers mit der Kellnerin ist nicht gelungen, stattdessen ist die menschliche Sexualität zwischen ihm und seiner Ehefrau bestätigt. Das sexuelle Versagen und die sexuelle Erfüllung sind selbst nur ein Vorspiel des Dichtens.

Man erkennt den Menschen mit seinen starken erotischen Neigungen, insbesondere aber den Verfasser der erotischen Schrift, in der die genaue Darstellung der Liebesbeziehungen und sogar das kühne Impotenz-Thema eine große Rolle spielen. Seine erotische Schrift stellt den Versuch dar, den Konflikt des Dichters zwischen Neigung und Wirklichkeit zu verraten und ihn durch seine schöpferische Tätigkeit im Dichten zu überwinden. Mit den Versen 5, 25, 176 und den Schlusszeilen der ersten Strophe hat man den Schlüssel zu dem, was der Dichter als der Erotiker dem Leser jedoch aufs Neue sagen will:

¹²¹) Ebd., S. 231

¹²²) Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Halle 1923, S.273f.

¹²³) Hans Rudolf Vaget, *Goethe, a.a.O.*, S. 74

„Du bist es nicht, der aus eigener Kraft Anfechtungen überwindet. Es ist ein unbekanntes, Unnennbares, das uns hilft, nicht abzugleiten, der Versuchung zu erliegen“¹²⁴. Damit will er ein moralisches und glückliches Ende – „Gerettet ist die Tugend“ – ankündigen. Doch waltet der „unnennbare Konflikt zwischen Freiheit und Pflicht“¹²⁵. In der Schlussstrophe (*Goethe. Erotische Gedichte*, 168, XXIV) wird ein Schwanken zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Ehe und Eros, Pflicht und Eros klar erkennbar:

Und weil zuletzt bei jeder Dichtungsweise
Moralien uns ernstlich fördern sollen;
so will auch ich in so beliebtem Gleise
Euch gern bekennen, was die Verse wollen:
Wir stolpern wohl auf unsrer Lebensreise
Und doch vermögen in der Welt, der tollen,
Zwei Hebel viel aufs irdische Getriebe:
Sehr viel die Pflicht, unendlich mehr die Liebe.
(*Goethe. Erotische Gedichte*, 168)

Die Liebesreise des Menschen wird schließlich durch ein „Stolpern“ gelegentlich zwar aufgehalten, aber wie die Wirkung zweier Hebel bringen ‚Pflicht und Liebe‘ das steckengebliebene Gefährt wieder ins Geleise. Eine moralische Absicht verliert sich ohne Zweifel im letzten Vers. Obwohl Goethe in den *Tag- und Jahreshften* für das Jahr 1810 das Gedicht als „erotisch-moralisch“ beschreibt, scheint die erotische mehr als die moralische Seite betont zu werden. Man kann der Moral, mit der der Dichter in der letzten Strophe doch „das Beste“ anzusprechen vorgibt, kein Vertrauen schenken.¹²⁶ Es wäre eine undeutliche Moral ohne besondere Pointe. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass Goethes Wiedergeburt der sexuellen Freiheit, seine zweite Pubertät und sein Gefühl einer überwundenen Krise – erst Jahre nach der Entstehung des *Tagebuch*-Gedichts und in der beginnenden *Divan*-Periode – anstößig auf die Leser wirken könnten.¹²⁷ Dieses befreite Bewusstsein wird mit der ironisch ausgesprochenen Sentenz des *Tagebuch*-Gedichts ausgedrückt, womit Goethe es dem Leser überlässt, sich Gedanken über die Kühnheit des Gedichts zu machen. Goethes Wille zur Sittlichkeit wird trotz der undeutlichen Moral des Gedichts nicht gelehrt. Thomas Mann macht voller Ironie eine Bemerkung über das Gedicht:

Ich habe für diese kecke Moralität immer eine besondere Neigung gehabt.¹²⁸

¹²⁴) Hans Sachse, Gespräch über E. T. A. Hoffmanns Märchen von *Meister Floh* und Goethes Gedicht *Das Tagebuch*. a.a.O., S.315

¹²⁵) Ebd., S.316

¹²⁶) Hans Rudolf Veget, Goethe, a.a.O., S.82

¹²⁷) Hans Sachse, Gespräch über E.Th.A.Hoffmanns Märchen von *Meister Floh* und Goethes Gedicht *Das Tagebuch*, a.a.O., S. 315

¹²⁸) Hans Rudolf Veget, Goethe, Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S. 143

Im Princeton *Faust*-Vortrag, der während der Arbeit an seinem Goethe-Roman *Lotte in Weimar* geschrieben wurde, findet man noch eine wichtige Erwähnung des Gedichts; es wird als „erotische Moralität“ (*Über Goethes Faust*, 208) bezeichnet. Von Thomas Mann wird Goethes Neigung zum vorsichtigen Verschweigen des kühnen Gedichts und dessen Selbstzensur als eine Selbstverantwortung des Dichters verstanden. Thomas Manns Überzeugung ist, dass die Kunst bei Goethe immer ganz wahr und aufrichtig sei (*Goethes Laufbahn*, 48). Goethe könne deswegen rücksichtslos aller Verwegenheit freien Lauf lassen, die zu einer Motivation seiner Schöpferkraft führe (*Goethes Laufbahn*, 48). Die eigene hemmungslose Erfahrung, die in seinem Dichten aufgearbeitet wurde, wird im *Tagebuch*-Gedicht erkennbar. Aber bei der Veröffentlichung des Gedichts ist sich Goethe der vielen Leser bewusst, die es obszön finden und tabuisieren. Goethe leidet an dem Widerstreit zwischen Genie und Moralität, der lebenslang nicht gelöst wird. Die verschobene Veröffentlichung des Gedichts steht mit Goethes Leiden in Zusammenhang. Thomas Mann zitiert den darauf zutreffenden Satz von Goethe:

Denen das Wesen, das du bist,
Im Grunde ein ewiger Vorwurf ist? (*Phantasie über Goethe*, 208)

Dies spiegelt sich abermals in der Goethe-Gestalt des Romans *Lotte in Weimar* wider – „Der große Mann ist ein öffentliches Unglück (*Lotte in Weimar*, 367)“. Goethes Einsamkeit als großer Dichter weist auch auf diejenige des Homoerotikers Thomas Mann hin. Thomas Mann ist ihm verwandt, fühlt sich ihm ganz nah. Mann vermag nicht weniger über sich zu reden, wenn er von Goethe spricht. Bei seiner Identifizierung mit dem Klassiker wird die Wechselwirkung zwischen Genie und Moralität, Dichtung und Wahrheit öfter in Frage gestellt. Die Problemstellung ist seiner Goethe-Rezeption zuzurechnen. Übrigens zeigt sich die Problematik des *Tagebuch*-Gedichts, Erotik und Moral, Neigung und Pflicht, Eros und Ehe auch in seinen Werken, z.B. in *Der Tod in Venedig*, in *Der Zauberberg* und in *Lotte in Weimar*.

B. Thomas Mann

1. Der asketische Homoerotiker

In der Geschichte der deutschen erotischen Dichtung nimmt Thomas Mann neben Goethe einen wichtigen Platz ein. Auch bei Thomas Mann wirkt die Erotik auf Schreiben und Dichten. Äußerlich gesehen scheint seine Erotik manchmal „gequält“ und sogar „asketisch“ zu sein,¹²⁹ wenn von seinem sublimierten sexuellen Trieb die Rede ist. Diese asketische Neigung verändert sich bei ihm von seinen jungen Lebensjahren an bis zum Lebensende nicht, ganz im Gegensatz zur kühnen abenteuerlichen Entwicklung der Erotik Goethes. Was heißt jedoch bei Thomas Mann ‚asketisch‘, da er gleichwohl verheiratet ist? Die Verbindung von Askese und Heirat klingt eigentlich komisch. Um diese Frage zu lösen, soll zuerst die asketische Erotik seiner frühen Zeit berücksichtigt werden, um dann den Zusammenhang zwischen seiner Ehe und den späten Werken zu behandeln.

Zweimal, ab Mitte der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in den Briefen an den Lübecker Pennälerfreund Grautoff und dann in den Notiz- und Arbeitsbüchern der Jahre vor der Verlobung 1904, gewinnt man einen unmittelbaren Eindruck von dem Zusammenhang zwischen Erotik und Dichten, einem Thema, das mittelbar bis zum Lebensende immer wieder behandelt wird. In seinen Briefen an Grautoff von 1894 bis 1901 und in seinem Notizbuch I bekennt sich der junge Thomas Mann zum Konflikt zwischen Körper und Geist, zwischen Leben und Kunst. In den folgenden Zitaten geht es um das „Sterben der Gefühle und die Unmöglichkeit des Glücks“,¹³⁰ worin sich bereits der Konflikt seiner künftigen Werke abzeichnet: der Konflikt von Kunst und Leben.

Mich wenigstens vermöchte das bisschen Unterleib nicht über die Misere des Lebens zu trösten!
Der Unterleib enthält ja gewiss viel doch etwas gemein! Aber nur tapfer weiter! Halte Dich an das, was Deine Seele erlebt hat, (die holde Hure hat sie nicht erlebt!) (Briefe an Otto Grautoff, den 20. 1. 1895, 28f.).

Was die Liebe betrifft, über die Du Dich auslässt, so hast Du nicht nötig, den Unterleib so ganz und gar zu verachten (...) aber im Unterleib liegt doch eine ganze Menge Poesie, man muss ihn nur hübsch mit Gemüt und Stimmung umwickeln (Briefe an Otto Grautoff, den 5. 3. 1895, 30).

Wenn ein Weib gelehrte Neigung hat, so ist gewöhnlich Etwas an ihrer Geschlechtlichkeit nicht in Ordnung. Schon Unfruchtbarkeit disponiert zu einer gewissen Männlichkeit des Geschmacks. Der Mann ist nämlich, mit Verlaub „das unfruchtbare Tier“. Was aus Liebe getan wird, geschieht immer jenseits

¹²⁹) Peter de Mendelssohn, Der Zauberer, Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann, Bd. I, 1875-1918, Frankfurt am Main 1975, 1996, S. S. 278

¹³⁰) Ebd., S.274

von Gut und Böse. Die Dichter sind gegen ihre Erlebnisse schamlos: sie beuten sie aus. Man liebt zuletzt seine Begierde und nicht das Begehrte (Notizbuch I, 34).

Einerseits hält der junge Thomas Mann die Liebe für eine `ganze Menge Poesie`, die der Dichter aus eigener Erfahrung schreiben kann. Aus seiner erotischen Erfahrung, seinem instinktiven Gefühl und aus seiner Begierde heraus kann der Dichter eine Gelegenheit finden, eine `ganze Menge Poesie` zu schaffen. Ausschließlich unter diesem Gesichtspunkt gesehen, ist er derselben Meinung wie Goethe, obwohl Thomas Manns Goethe-Rezeption in dieser Zeit noch nicht nachweisbar ist: Die eigene erotische Erfahrung wirkt sich auf das Dichten aus. Es besteht aber ein ganz großer Unterschied: Thomas Mann entwickelt sich nahezu „zum Asketen“ (Briefe an Otto Grautoff, den 3. 5. 1895, 30). Er schwärmt in seinen schönen Stunden für reine ästhetische Sinnlichkeit, die Sinnlichkeit des Geistes, den Geist, die Seele und das Gemüt überhaupt. Er versucht den schlechten sexuellen Trieb in sich auszurotten.¹³¹ Er beruft sich dabei gar nicht auf einen „moralischen Standpunkt“, sondern auf die „Entdeckung aller möglichen intellektuellen Kunstbegriffe, die einem der Selbsterhaltungsinstinkt suggeriert“ (Briefe an Otto Grautoff, den 17. 2. 1896, 68).

Beispielsweise werden in seiner Novelle *Gefallen* die den neunzehnjährigen Thomas Mann bedrängenden, unerfüllten Wunschträume dargestellt, und aus der Unerfülltheit des Wunsches wird ein „artistisches Lob der Keuschheit“ verkündet.¹³² Sexualität scheint für ihn noch „das Urböse, das Urfeindliche“ zu sein, das gezügelt werden muss.¹³³ Er unterwirft sich der verkrampften Anstrengung, das Geschlecht selbst zu tabuisieren, weil seine homoerotische Neigung die bürgerlichen Normen durchbrechen kann. Heute kann man wohl sagen, dieser junge Dichter mit seiner noch unentwickelten Gabe für verbotene Liebesfreundschaft ist „verklemmt“ gewesen. Diese Hemmungen sind jedoch nicht nur Behinderungen, sondern auch „unausgeschöpfte künstlerische Kraftreserven“, die er später nützen wird.¹³⁴

Der „Domestikation des sündigen Triebes“¹³⁵, wie er die Sexualität nennt, entspricht die gequälte Idealisierung der Gefühle. In jenen Tagen befasst er sich mit den Plänen für eine Novelle, der er den Titel *Die Geliebten* geben will, die aber leider nicht entsteht. In dieser Skizze wird die Wechselwirkung von Erotik und Poetik erklärt. Ins Notizbuch schreibt er noch deutlicher:

¹³¹) Ebd., S. 276

¹³²) Ebd., S. 275

¹³³) Klaus Harpprecht, Thomas Mann. Eine Biographie Bd. I, Hamburg 1996, S.155

¹³⁴) Ebd. 155

¹³⁵) Ulrich Weinzierl: Die besorgniserregende Frau, in: Thomas Mann-Jahrbuch Bd. 4, 1991, S.13. „Hinter seiner homoerotischen Neigung stecken die Ängste vor der Frau und dem Sexuellen in erheblichem Maße mit Männerängsten. Vor allem in seinen frühen Erzählungen – *Der kleine Herr Friedemann* (1898), *Tristan* (1903), *Luischen* (1903), usw – könnte man die Männerängstlichkeit vor der Frau, die ihre wahre, ihre schreckliche Natur als ein dämonisches, männerverschlingendes Ungeheuer offenbart, herausnehmen. Besonders *Luischen* ist die eindrucksvolle Demonstration seines Widerwillens gegen die Frauen. Die Erzählung spiegelt damit das angstvolle Mißtrauen der Männerwelt jener Epoche gegen die ursprüngliche Macht des Weibes wider. Man könnte soweit gehen, die frühen Erzählungen insgesamt als eine Art erotische Autobiographie oder doch als eine große erotische Konfession des Autors zu bezeichnen.“

Sich nach Liebe bis zum Sterben zu sehnen und dennoch Jeden zu verachten, der einen liebt. Das Glück ist nicht geliebt zu werden, das ist eine mit Ekel gemischte Genugtuung für die Eitelkeit. Das Glück ist zu lieben und kleine Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen.¹³⁶

„Glück“ bedeutet bei Thomas Mann `nicht geliebt zu werden, sondern zu lieben´. Dies aber heißt: Liebe ist für ihn nur als eine narzisstische, einigermaßen asketische Projektion der eigenen Empfindungen denkbar, die sich ihm eher im Leiden, als in der Freude oder im Genuss – im Gegensatz zur kühnen abenteuerlichen Erotik Goethes – mitzuteilen vermag. Liebe ist für ihn ein „Gegenstand“, der von ihm selbst betrachtet und in Literatur umgesetzt wird. Er achtet deshalb stets auf die Distanz zum geliebten Gegenstand, um zu schreiben und zu dichten.

Man mag hier beispielsweise an den Maler Paul Ehrenberg, den engsten homoerotischen Freund von Thomas Mann, denken. Aus seinem Tagebuch vor 1918 lässt sich nicht folgern, wie seine Beziehung zu Ehrenberg ist. Denn Thomas Mann vernichtet sein Tagebuch vor 1918. Deshalb findet sich kein direktes Material für seine Homoerotik. Die späteren Thomas-Mann-Biographien¹³⁷ sind da schon hilfreicher, um Einblick in die Partnerschaften des jungen Dichters zu gewinnen. Die bisherige Vermutung ist, dass Thomas Mann eigentlich die radikale sexuelle Freiheit fremd ist:

Er ist scheu, hütet sich vor jeder taktlosen sexuellen Annäherung an den Freund Ehrenberg. In dieser Beziehung gibt es keine zu lange Umarmung, keinen Kuss, keine Berührung.¹³⁸

Er bringt den Mut zum Verlangen, zur Begierde, zur Lust selten auf. Den Mut zur Liebe wünscht er sehnlich herbei. Noch dazu locken ihn immer wieder die schönen Jünglinge. In jenen frühen Münchner Tagen vergisst er wohl kaum einen Augenblick, dass die homoerotische Neigung von Gefahren umstellt ist. Er denkt, dass es die Gefahren für die eigene Seele, seine bürgerliche Reputation, für die Sicherheit und Freiheit seiner Existenz sind.¹³⁹ Aber in der Literatur wird seine sexuelle Hemmung zur Motivation und zur möglichen Voraussetzung des Dichtens. Seine homoerotische Beziehung zu diesem Maler schenkt ihm eine „Triebsublimierung“, die bis in sein Spätwerk weiterwirkt. Es geht hier nicht um die körperliche Beziehung, sondern um die „sexuelle Enthaltsamkeit“ in der Beziehung. Im Februar 1901, als seine Liebe zu Paul Ehrenberg erneut einsetzt, heißt es an Grautoff:

Ich bin Künstler genug, Alles mit mir geschehen zu lassen, denn ich kann Alles gebrauchen

¹³⁶) Peter de Mendelssohn, a.a.O., S. 422/ Thomas Mann, Notizbuch I, a.a.O., S.210

¹³⁷) Peter de Mendelssohn, Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann/ Klaus Harpprecht, Thomas Mann-Biographie/ Hermann Kurzke, Thomas Mann.

¹³⁸) Klaus Harpprecht, Thomas Mann, a.a.O., S 153

¹³⁹) Peter de Mendelssohn, a.a.O., S.227

(Briefe an Otto Grautoff, am 13. 2. 1901, 70).

Thomas Mann versetzt Leben in Literatur, Erfahrung in Schrift. Es ist seine Meinung, dass es in der Welt nichts Neues für das Schreiben des Künstlers gebe. Deshalb müsse eine neue Erfindung aus jeder eigenen Erfahrung ausgedacht werden. Dafür braucht er als Künstler `alles` – gemeint ist sein gesamtes emotionales Erfahren, also auch die homoerotische Erfahrung¹⁴⁰ – um zu schreiben und zu dichten. Der Dichter wirkt also mit allem, was er vermag, auf den Menschen durch seine Persönlichkeit und seine Erfahrung. Es geht hier nicht um Moral, sondern um neue künstlerische Erfindung. Ein Idealzustand scheint erreicht: mitten am Rande des Lebens eingeschlossen in Literatur. Das Leben wird zum Schreibmaterial.

Der junge Thomas Mann steckt in der Krise. Nach dem Erfolg des Romans *Buddenbrooks*, und zwar zwischen der Veröffentlichung des *Tonio Kröger* und des *Zauberbergs*, trifft die Schreibkrise auf die Lebenskrise: Thomas Mann empfindet es einerseits als große Belastung, stets Meisterstücke schaffen zu müssen und mit seinem Bruder Heinrich in Konkurrenz zu stehen, andererseits leidet er zunehmend an der homoerotischen Liebe mit Paul Ehrenberg. Er braucht dringend einen Ausweg, so genannt, die Ehe, die heterosexuelle Beziehung. Dennoch verzichtet er nicht auf seine homoerotische Neigung. Man weiß nicht, wann er sich über seine bisexuellen Neigungen völlig klar geworden ist, weil er alle Tagebücher vor 1918 vernichtet hat. Man kann nur vermuten, dass er sich seiner sexuellen Ambivalenz schon vor der Eheschließung (1905) und nach dem Ende seiner Freundschaft mit Paul Ehrenberg, eben jener „zentralen Herzenerfahrung“ (Tagebuch 1933-1934, Mai 1934, 412) seines Lebens, bewusst geworden ist. Thomas Mann sucht und findet in der Ehe einen Ausweg aus der Krise, sozusagen die Rettung ins „strenge Glück“ (Thomas Mann-Heinrich Mann, Briefwechsel, 53), die sich freilich psychologisch und gesellschaftlich als ein Dilemma darstellt, weil er lebenslang nicht auf seine bisexuellen Interessen verzichten kann.¹⁴¹ Sie werden immer wieder in seinen späteren Werken, Tagebüchern und Essays deutlich dargestellt. Im Tagebuch vom 6. Mai 1934 formuliert Thomas Mann selbst den erstaunlichen Satz über seine homoerotische Passion im „Frühling seiner Zeit“:

Aber ein Überwältigtsein wie es aus bestimmten Lauten der Aufzeichnungen aus der P.E. (Paul Ehrenberg) – Zeit spricht, dieses „Ich liebe dich – Mein Gott, – ich liebe dich!“ – einen Rausch wie er angedeutet ist in dem Gedicht-Fragment: „O horch, Musik! An meinem Ohr weht wonnevoll ein Schauer hin von Klang –“ hat es doch nur einmal – wie es sich wohl gehört – in meinem Leben gegeben. Die frühen A.M. (Armin Martens)- und W.T. (Willi Timpe)-Erlebnisse treten weit dagegen ins Kindliche zurück, und das mit K.H. (Klaus Heuser) war ein spätes Glück mit dem Charakter lebensgütiger Erfüllung, aber doch schon ohne die jugendliche Intensität des Gefühls, das Himmelhochjauchzende und

¹⁴⁰) Ebd., S.137

¹⁴¹) Hans Rudolf Veget, Goethe – Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S.148,/ Herbert Lehnert, Der Dichter der freischwebenden Ästhetik, Thomas Mann, in: *Metamorphosen des Dichters, Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gunter E. Grimm, S.193

tief Erschütterte jener zentralen Herzenerfahrung meiner 25 Jahre. So ist es wohl menschlich regelrecht, und kraft dieser Normalität kann ich mein Leben stärker ins Kanonische eingeordnet empfinden, als durch Ehe und Kinder (Tagebuch 1933-1934, 411f).

Dies kann für seine schriftstellerische Existenz nur bedeuten, dass die Homoerotik ihm wichtiger als Frau, Familie und Kinder erscheint. Durch Schreiben und Dichten rettet er sich „diskret“ in dieses bürgerliche Leben.¹⁴² Durch Schreiben und Dichten distanziert er sich aber auch wieder vom bürgerlichen Leben. Sein Leben selbst ist so ambivalent, wie seine antagonistischen Lieblingskunstbegriffe, Leben und Kunst, Eros und Logos, im Widerstreit erscheinen.

Thomas Manns homoerotische Neigung dauert von seinen jungen Jahren an bis zum Lebensende, so wie Goethe lebenslang ein Liebender war. Im fortgeschrittenen Alter wird sie noch kühner und hemmungsloser. 1950 verliebt sich der alte Thomas Mann wieder in einen jungen Kellner namens Franzel Westermeier. Er scheint dem jungen Mann schnell und widerstandslos zu erliegen (Tagebuch 1949-1950, den 3. 7. 1950, 207f). Niemals zuvor schreibt Thomas Mann in den Tagebüchern von der Anziehung durch einen jungen Menschen so deutlich. „Die Hemmungslosigkeit“, mit der ihm die Worte des Eros zufließen und die Versprachlichung der Liebe gelingt, sind wohl auch die Frucht des Alters, in dem die Kontrollen, die er sich ein Leben lang auferlegt hat, nachzugeben scheinen.¹⁴³ Er bekennt sich dazu, dass es „lieblich“ sein müsse, „mit ihm zu schlafen“, obwohl er sich „von seinen Gliedern nichts Besonderes“ vorstelle und „zärtlich zu ihnen“ wäre, „um seiner Augen – also beinahe um etwas <Geistigen> willen“ (Tagebuch 1949-1950, 18. 7. 1950, 225). Die Aussage deutet an, dass Thomas Mann die körperliche Liebe mit einem Mann erfahren hat, wenn auch vermutlich nur in seiner Jugend. Die Vorbehalte gegen die körperliche Liebe sind zwar auch jetzt nicht völlig überwunden, aber die `Askese´ ist ihm in diesem Moment zur zweiten Natur geworden. Er kann ihren Schutz nicht entbehren.¹⁴⁴

Was bedeutet für Thomas Manns erotische Entwicklung diese kühne unkontrollierte sexuelle Liebe? Ist sie ein Wendepunkt beim alten Thomas Mann, der von der Askese zum hemmungslosen sexuellen Leben zurückkehrt, so, wie Goethe in Italien die sexuelle Freiheit erfahren hat? In seinem Essay *Michelangelo in seinen Dichtungen* von 1950 erhält man die Antwort auf das Rätsel. Darin mag die Spiegelung seiner Gefühle ein wenig zu direkt geraten sein. Er schreibt mit dem Blick auf Tommaso Cavalieri, den der Bildhauer so glühend verehrt:

Der Junge war nett, entgegenkommend und hatte einen Begriff von der Ehre, die ihm durch das Gefühl des Gewaltigen geschah.¹⁴⁵

¹⁴²) Reinhard Baumgart, *Selbstvergessenheit, Drei Wege zum Werk – Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht*, Frankfurt am Main 1993, S.55

¹⁴³) Klaus Harpprecht, *Thomas Mann*, a.a.O., S. 1826

¹⁴⁴) Ebd., S. 1826f.

¹⁴⁵) Ebd., S.1827

Er scheint sich nicht länger zu scheuen, der eigenen Neigung klarer zu begegnen, als er es zuvor gewagt hat. Wenige Zeilen später spricht er:

Michelangelo hat nie um der Erwidern willen geliebt, noch an sie glauben wollen und können. Für ihn ist, recht platonisch, der Gott im Liebenden, nicht im Geliebten, der nur das Mittel göttlicher Begeisterung ist (...) (*Michelangelo*, 196).

Dies meint aber auch, dass sich diese Liebe von dem Geliebten nahezu unabhängig macht: Sie existiert um ihrer selbst willen. Sie wird als ‚narzisstisch‘, ‚platonisch‘ und ‚dämonisch‘ bezeichnet. Thomas Mann bleibt ein Betrachter des schönen Knaben „im egoistischen masochistischen Genuss“ und „im Leiden“. Seine Betrachtung erscheint in seinem „tiefen erotischen Interesse“ und in seinem „leidenschaftlichen Enthusiasmus für den unvergleichlichen von nichts in der Welt übertroffenen Reiz männlicher Jugend“ (Tagebuch, 1949-1950, den 6. 8. 1950, 239). Die Knabenliebe ist ihm Voraussetzung für die Vollendung des Lebens, die im homoerotischen Ästhetizismus liegt. Seine homoerotische Neigung wird durchliterarisiert, so dass er sein intimes Gefühl sofort in Anschauung und Reflexion calmiert, beispielhaft in dem Kapitel „Von der Schönheit“ im *Josephs*-Roman:

Hier tritt das Moment der Jugend ins Spiel, also ein Zauber, den das Gefühl mit Schönheit zu verwechseln sehr geneigt ist, so dass Jugend, wenn nicht gar zu störende Gebrechen ihre Anziehung lähmen, meistens einfach als Schönheit empfunden wird – und zwar auch von ihr selbst, wie ihr Lächeln unmissverständlich bekundet. Ihrer ist die Anmut: eine Erscheinungsform der Schönheit, die ihrer Natur nach zwischen dem Männlichen und Weiblichen eine schwebende Mitte hält. Ein Jüngling von siebzehn ist nicht schön im Sinne vollkommener Männlichkeit. Er ist auch nicht schön im Sinne einer bloß unpraktischen Weiblichkeit – die wenigsten würde das anziehen. Aber soviel ist zuzugeben, dass Schönheit als Jugendanmut seelisch und ausdrucksweise immer ein wenig ins Weibliche spielt; das liegt in ihrem Wesen, ihrem zarten Verhältnis zur Welt und dem Verhältnis der Welt zu ihr begründet und malt sich in ihrem Lächeln (*Joseph und seine Brüder*, Bd. 2, 10).

Die „Schönheit des Knaben“ entsteht, so Thomas Mann, nicht aus der Männlichkeit, sondern aus der Weiblichkeit. Wenn Thomas Mann dieses Wort „Schönheit“ mit dem männlichen Geschlecht verbindet, soll sein geliebter Knabe „schön“, „weiblich-männlich“ sein, schön von beiden Seiten her. Die „Schönheit“ seines Geliebten beruht auf der „Androgynie“, d. h. der „vollkommenen Einheit von Weiblichkeit und Männlichkeit“, die sich durch sein späteres Werk zieht. Das „Weiblich-männliche“ ist die Grundlage seiner Kunstanschauung. Der Dichter Thomas Mann beobachtet und betrachtet die „Schönheit“ des Knaben. In seiner narzisstischen, platonischen und sogar gequälten Liebe bringt er sie zur Darstellung.

Als Thomas Mann, sechzig Jahre alt, einen jungen Gärtnerburschen mit freiem

Oberkörper beobachtet, empfindet er „krankhaften Enthusiasmus für den schönen Jüngling“ (Tagebuch, den 6. 8. 1950, 239). Die Leidenschaft droht sich, wenigstens für einen Augenblick, seiner Kontrolle zu entziehen:

Nähe des Wunsches, zu sterben, weil ich die Sehnsucht nach dem *göttlichen Knaben* nicht länger ertrage. Gottlob schlief ich etwas (Tagebuch, den 6. 8. 1950, 239).

Von diesem Zitat ausgehend könnte man sich vorstellen, wie die Liebe des *Tod in Venedig* die späte Liebe Thomas Manns andeutet. Der alte Thomas Mann verlangt genau so nach dem ‚göttlichen Knaben‘, wie der Künstler Aschenbach die begierigen Blicke auf den „mann-weiblichen“ Knaben Tadzio wirft. Der Sechzigjährige nimmt sozusagen die leidenschaftliche Neigung zum „schönen göttlichen Knaben“ in der Erzählung aus seinem Frühwerk vorweg! Es scheint dem alten Dichter, als ob er die Abneigung gegen die körperliche Liebe aufhebt: kein Widerwille mehr gegen zu nahe Berührung, gegen die Begierde, beim Knaben zu liegen.

Aber immer wieder macht der alte Thomas Mann die Einschränkung:

Nicht notwendig zum starken Verlangen und Begehren, zur Leidenschaft. Es kann sich im Negativen, in der Suspendierung des fleischlichen Ich-Du-Verhältnis halten, Zärtlichkeit bleiben, was man Herz nennt (Tagebuch 1949-1950, den 16. 8, 248).

Damit bestätigt er, dass „das Glück der realen Vereinigung und Umarmung“ sehr „zweifelhaft“ sei (Tagebuch 1949-1950, den 16. 8, 248). Sein Liebesleben erhält auf diese Weise den Zug der Askese und sogar des Leidens, im Gegenteil zum genießenden Liebhaber Goethe. Thomas Manns Werk *Der Tod in Venedig* ist ein Beispiel für die asketische Homoerotik. Verliebtheit und Lust gehören dem „trainierten Willen zur Entsagung“ an.¹⁴⁶ Seine Entsagung ist eine dichterische Forderung, wie Goethes Liebesentsagung. Die psychologische Mechanik der Askese, der Thomas Mann sein Leben unterwirft, funktioniert beim 60jährigen Mann wie eh und je: Er bleibt unverändert bis zum Lebensende ein ‚asketischer Ästhet‘. Askese, behauptet Nietzsche, sei nur eine heilige Form der Ausschweifung, denn nur Askese wüsste, was Wollust sei¹⁴⁷. Und die Dokumente der erotischen Mystik geben ihm vielfach Recht. Askese ist sehr selten, im Kloster wie in der Kunst. Paradox ließe sich formulieren, dass ein Dichter, der zum Heiligen und Asket wird, kein Dichter mehr ist. Er ist es nur auf dem Weg zu diesem Ziel.

¹⁴⁶) Ebd., S. 1828

¹⁴⁷) Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, a.a.O., S.493

2. Die Ehe im Übergang (1925): Der Konflikt zwischen Ehe und Homoerotik, Leben und Ästhetizismus

Als Ausweg wählt Thomas Mann das bisexuelle Leben. Zwischen Ehe und Homosexualität, zwischen bürgerlichem Leben und homoerotischem Ästhetizismus schwankt er lebenslang. Kurz vor seiner Heirat diskutiert Thomas Mann die Bedeutung seines `Glücks´ in der bürgerlichen Ehe mit seinem Bruder Heinrich Mann. Er glaubt zu wissen, dass sein Bruder `mit etwas Geringschätzung´ auf diese Heirat blickt, und verteidigt sich deshalb wie folgt:

Nie habe ich das Glück für etwas Leichtes und Heiteres gehalten, sondern stets für etwas so Ernstes, Schweres und Strenges wie das Leben selbst – und vielleicht meine ich das Leben selbst. Ich habe mich ihm unterzogen aus einer Art Pflichtgefühl, einer Art Moral, einem mir eingeborenen Imperativ, den ich, da er ein Zug vom Schreibtische weg ist, lange als eine Form von Liederlichkeit fürchtete, den ich aber mit der Zeit doch als etwas Sittliches anzuerkennen gelernt habe. Das Glück ist ein Dienst – das Gegenteil davon ist ungleich bequemer (Thomas Mann-Heinrich Mann, Briefwechsel, 53).

Von außen gesehen bedeutet dies die Zuwendung zum Leben, zur bürgerlichen Wirklichkeit. Thomas Mann steht aber in der Tat als Dichter immer noch „zwischen den Polen Distanz von und Zuwendung zur Bürgerlichkeit“. ¹⁴⁸ Diese Ambivalenz ist für ihn die vielberufene `Ironie´. Das Glück der Ehe, das der bürgerlichen Gesellschaft als Erfüllung des menschlichen Daseins gilt, stammt aus `Ernstem, Schwerem und Strengem´, und es soll für `etwas Sittliches´ gehalten werden. In der strengen Ehe könnte daher der Dichter die schöpferische Kraft verlieren, und doch ist die Ehe die Grundlage seiner bürgerlichen Existenz und damit seiner Existenz als Dichter.

Nach seiner Heirat scheint sich für Thomas Mann der Ehebegriff zu verändern. Er ist in dieser Zeit besonders mit dem Begriff „Glück“ beschäftigt. Selbstverständlich sucht er es weiterhin im bürgerlichen Leben, in der bürgerlichen Ehe. „Glück“ hängt aber jetzt mit der „Erfahrung des Liebens und Geliebtwerdens“ zusammen (Notizbuch I., 210). In seinem Notizbuch I. ist von „Glaube“, „Liebe“ und „Glück“, von Befreiung aus dem verödenen Außenseiterdasein des Literaten die Rede (Notizbuch I., 210). „Glück“ ist von da an nicht mehr etwas, was von einem andern verkörpert wird und Gegenstand der Sehnsucht ist. „Glück“ ist vielmehr vom eigenen Ich zu erfahren und zu leisten, bzw. von der Ehegattin geliebt zu werden. „Glück“ bedeutet ihm Selbstfindung, Selbstannahme und Pflicht zur Selbstverwirklichung (Notizbuch I., 210), die er als ein Ehemann akzeptieren soll. Ihm wird klar, dass er eine Frau, eine Familie braucht, um seiner dichterisch überhöhten Existenz das Fundament einer bürgerlichen Ordnung zu geben. ¹⁴⁹ Er sei „innerlich auf Freiersfüßen

¹⁴⁸) Herbert Lehnert, Thomas Mann, Fiktion-Mythos-Religion, Stuttgart 1968, S.197

¹⁴⁹) Hermann Kurzke, Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk, München 1999. Vgl. Über Thomas Manns Verlobung und Hochzeit mit Katia, S.167-170

gegangen“ (*Über mich Selbst*, 119), berichtet er später im *Lebensabriss*:

Ich strebte wohl zur Ehe. Die Umstände lagen günstig (*Über mich Selbst*, 119).

Es ist nicht klar, ob der Entschluss zur Verheiratung der Liebe vorausgeht.¹⁵⁰ Bei Thomas Mann ist Ehe aber sicher als „Erlösung“¹⁵¹ gemeint, und zwar auf allen Ebenen, nicht nur als Befreiung von sexueller Belastung, sondern auch als Erlösung durch die Neuorientierung in allen Lebensbereichen, vor allem im künstlerischen und im privaten Bereich. Im künstlerischen Bereich will Thomas Mann sich von der *Décadence*, von Wagner und seinem „Erkenntnisekel“ befreien, um ein neues, „logisches, formvolles, klares und gesundes“ Verhältnis zu Kunst und Leben zu gewinnen (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153). Er will sich neue künstlerische und ästhetische Möglichkeiten erschließen, ein gewisses Maß an Unbefangenheit und Naivität erkämpfen. Thomas Mann findet in Goethe, dessen Leben und Werken, eine neue Möglichkeit für die Kunst. Er ist davon überzeugt, dass die Kunst des Klassikers „irgend etwas ausnehmend Logischeres, Formvolleres und Klareres, etwas zugleich Strengeres und Heiteres“ an sich hat (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 152), sozusagen die „gesündere Geistigkeit“ darstellt (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153), im Gegensatz zu seinem ehemaligen dekadenten Vorbild Wagner. Die Annäherung an Goethe ist in dieser Hinsicht ein Ausweg aus seiner Krise. Im privaten Bereich will Thomas Mann sich psychisch regenerieren und gesellschaftlich integrieren. Er will sich von seinen homoerotischen Bindungen an Marten und Ehrenberg befreien. Doch sein neuer Versuch, sich von der homoerotischen Neigung zu befreien, gelingt in Wirklichkeit nicht. Der Versuch verschärft seine Einsamkeit eher, als dass er sie mildert.¹⁵² Denn beides, die Bisexualität und die dichterische Existenz machen lebenslang seine Rolle als Ehemann und Familienvater problematisch – trotz der Liebe seiner Frau, seiner Kinder und trotz der finanziellen Sicherheit. Sein Leben bleibt lebenslang vom Leiden geprägt: Es gibt immer wieder den Zwiespalt zwischen Ehe und homoerotischer Neigung.

Fast zwanzig Jahre nach seiner Heirat, 1925, lässt Thomas Mann sich darauf ein, für eine Anthologie des Grafen Hermann Keyserling einen Brief *Über die Ehe*¹⁵³ zu schreiben. Der Grundgedanke des Essays ist die Einsicht in die Relativität gesellschaftlicher Konventionen, die als große historische Phänomene angesehen werden, die ständigem Wandel unterworfen sind, insbesondere in Bezug auf das Ethos des Geschlechts und die

¹⁵⁰) Ebd., 167-170

¹⁵¹) Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München 1964, S.19

¹⁵²) Hans Wysling, *Thomas Manns Goethe-Nachfolge* (1978) in: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, hrsg. von Thomas Sprecher u. Cornelia Bernini, Frankfurt am Main 1996, 27f.

¹⁵³) In der Zeit der Weimarer Republik hat Thomas Mann sich mehrfach zum Thema Homosexualität geäußert: im Brief an Carl Maria von Weber vom 4. 7. 1920, in *Von deutscher Republik* (1922, S.160-163), in dem *Protest gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung* (1929) und in *August von Platen* (1930). Der *Ehe*-Aufsatz enthält Thomas Manns ausführlichste Theorie der Homosexualität. In ihr werden gleichgeschlechtliche Liebe und (heterosexuelle) Ehe dem Tonio-Kröger-Gegensatz von Kunst und Leben zugeordnet. Der Text spiegelt auf sexuellem Gebiet die Wandlung vom unpolitischen Ästheten zum „Vernunftrepublikaner“ (*Über die Ehe im Übergang*, S.346, S.399) wider.

Einschätzung geschlechtsspezifischer Rollen.¹⁵⁴ Thomas Mann problematisiert in seinem Lehrbrief von Anfang an die Ehe seiner Zeit, worin „das urtümlich-patriarchalische Verhältnis des Weibes, der Hausfrau zum Manne“ als „das Bürgerliche“ zum Ausdruck komme (*Die Ehe im Übergang*, 269). Die Ehe soll durch die Frauenemanzipation, die „Vermännlichung“ der Frauen, die „Verweiblichung“ der Männer und die allgemeine Emanzipation verbessert werden (*Die Ehe im Übergang*, 270). Er gibt ein Beispiel: die Jugendbewegung Hans Blüchers und dessen Sexualkameradschaft (*Die Ehe im Übergang*, 271f.). Der Jugendbewegung in der Zeit nach 1900¹⁵⁵ wird im geschichtlichen Prozess eine positive Rolle eingeräumt. So ist die Ehe zum Besseren begriffen, wenn man sieht, dass Aussicht darauf besteht, die auf hohlen Konventionen beruhende bürgerliche Ehe durch eine freiere und aufrichtigere zu ersetzen.

Im Vergleich mit der Ehe wird freilich die Homoerotik auch problematisiert. Sie wird als „freie Liebe im Sinn der Unfruchtbarkeit, Aussichtslosigkeit, Hoffnungslosigkeit, Konsequenz- und Verantwortungslosigkeit“ kategorisiert (*Die Ehe im Übergang*, 273). Ihr „inneres Wesen“ ist „Libertinage, Zigeunertum, Flatterhaftigkeit“ (*Die Ehe im Übergang*, 273). Sie verliert die Treue. Es ist selbstverständlich, dass die Homoerotik im bürgerlichen Leben am Anfang des 20. Jahrhunderts – abgesehen von der Jugendbewegung Hans Blüchers – unbürgerlich und unmoralisch erscheint. Aus der unfruchtbaren, hoffnungslosen Homoerotik leitet Thomas Mann dennoch als Dichter ohne Zweifel einen Effekt des „erotischen Ästhetizismus“ ab:

Jedenfalls ist das Ästhetische ein außermoralischer, von Ethik, vom Lebensbefehl nichts wissender, von der Idee der Nützlichkeit und Fruchtbarkeit ganz unberührter Gesichtspunkt, und gegen die Emanzipation des Erotischen vom Nützlichkeits- und Fortpflanzungsgedanken, vom Interesse der Natur¹⁵⁶ also, für welche die Liebesillusion nur ein Trick der Verführung, ein Mittel zu ihren fertilen Zwecken ist, werden ästhetisch-humanerweise schlagende Argumente schwerlich beigebracht werden können. Wo der Begriff der Schönheit obwaltet, da büßt der Lebensbefehl seine Unbedingtheit ein. Das Prinzip der Schönheit und Form entstammt nicht der Sphäre des Lebens; seine Beziehung zu ihr ist höchstens streng kritischer und korrekativer Natur. Es steht dem Leben in stolzer Melancholie entgegen und ist im Tiefsten mit der Idee des Todes und der Unfruchtbarkeit verbunden (*Die Ehe im Übergang*, 272).

Er scheint Grund zu haben, entschlossen gegen die Anfechtungen zu schreiben, die ihn

¹⁵⁴) Über die Ehe im Übergang, a.a.O., S.161

¹⁵⁵) Vgl. *Über die Ehe* S.400. Thomas Mann hat die beiden Bände von Hans Blüchers Hauptwerk *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Jena 1917/19, jeweils kurz nach ihrem Erscheinen gelesen. Der Kerngedanke der Abhandlung lautet: „Außer dem Geselligkeitsprinzip der Familie, das aus der Quelle des mannweiblichen Eros gespeist wird, wirkt im Menschengeschlecht noch ein zweites, die >männliche Gesellschaft<, die ihr Dasein dem mann-männlichen Eros verdankt, und sich in den Männerbünden auswirkt“ (Rolle der Erotik I, 7).

¹⁵⁶) Hier argumentiert Thomas Mann mit Schopenhauer, der in der Metaphysik der Geschlechtsliebe (*Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 44) die Ansicht vertritt, dass die Liebe, die einen Menschen zu einem anderen zieht, letztlich nur ein Trick der Natur ist, mit dem sie den Erhalt der Gattung sichert.

umstellen. Die Homoerotik wird als „sterile Libertinage“ und das „Gegenteil der Treue“ vorgestellt (*Die Ehe im Übergang*, 274). Sie ist mit der Schönheit und dem Tod enger verbunden als die sittlich-gesetzlich begründete Ehe. In der Epoche Thomas Manns scheint die Homoerotik im Elend zu enden, wegen der Unmoralität ihrer selbst. In der Literatur aber erscheint sie „schöner“ und „melancholischer“ als die ganz normale, bürgerliche und treue Ehe: Sie hat die Exotik an sich und eignet sich deshalb vorzüglich als dichterischer Stoff. Thomas Mann geht es dabei nicht um „Moral“, sondern um „die ästhetische Erfindung selbst“.

Trotz des Zusammenhangs von Tod und Schönheit liefert Thomas Manns Kunst aus sich heraus auch „Lebensfreundlichkeit“ und „Lebensgutwilligkeit“ (*Die Ehe im Übergang*, 274), die doch auch eine mögliche Voraussetzung für die Kunst bilden. Die Kunst als ein „ironischer Mittler“ existiert zwischen Tod und Leben, Ehe und Homoerotik, Leben und Ästhetizismus, Ethik und Erotik, Geschlechtstrieb und Sittlichkeit. Die Kunst soll das Spannungsverhältnis dieser Gegensätzlichkeit in der ironischen Distanz erhalten. Im *Ehe*-Essay dient Thomas Manns frühere Erzählung *Der Tod in Venedig* als ein Beispiel, worin der Konflikt von Ehe und Homoerotik nicht gelöst wird. Der Künstler der Erzählung, Aschenbach ist ein „Flüchtling der Lebenszucht“ (*Die Ehe im Übergang*, 275) und ein Träger des Eros-Dionysos, der mit der „Sympathie mit dem Tode“ eng verbunden scheint. Das künstlerische Leben, das sich durch die Liebe zum schönen Knaben zieht, wird der bürgerlichen Liebe vorgezogen: „So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste, – nur der Weg, ein Mittel nur (*Der Tod in Venedig*, 54).“ Die Ehe spielt hier in der Erzählung keine bedeutende Rolle. Die Abwendung von der Familie ist in dieser Hinsicht Ausdruck eben jener „Heimkehr in die orgiastische Freiheit des Individuums“, die in Gestalt der Knabenliebe geschildert wird (*Die Ehe im Übergang*, 275). Der junge Autor ist sich aber schon bewusst, dass es in diesem Außenseitertum der Homoerotik keinen Platz für die Lebensbürgerlichkeit gibt und dass ein Künstlertum ohne Lebensfreundlichkeit nicht möglich ist. Er konzipiert seine Idee des Künstlertums: Wir seien Sorgenkinder des Lebens, aber Kinder des Lebens eben doch und im Grunde zur sittlichen Güte bestimmt (*Die Ehe im Übergang*, 275). Er zitiert Hegel:

Der sittlichste Weg zur Ehe sei der, bei dem zuerst der Entschluss zur Verehelichung stehe und dieser dann schließlich die Neigung zur Folge habe, so dass bei der Verheiratung beides vereinigt sei (*Die Ehe im Übergang*, 274).

Er setzt hinzu:

Ich habe das mit Vergnügen gelesen, denn es war mein Fall.¹⁵⁷

Aus dem mit solcher Überzeugung Gesagten geht klar hervor, dass Thomas Mann stets

¹⁵⁷) Klaus Harpprecht, *Thomas Mann-Biographie*, a.a.O., S.228

antagonistisch denkt: Seine Gedanken kreisen um den Konflikt von Geist und Natur, Ehe und Homoerotik, Leben und Ästhetizismus.¹⁵⁸ Die Ehe findet sich im bürgerlichen Leben, sie ist mit der Sittlichkeit verbunden. Sie ist „lebenswillig“, „lebensfreundlich“ und „lebensbürgerlich“. Homoerotik erscheint im Gegensatz dazu dämonisch und unbürgerlich. Da die Homoerotik im bürgerlichen Leben sanktioniert ist, vermutet man, dass Thomas Mann die unmoralische Seite in der Kunst und dem Künstlertum erblickt. Sein Ästhetizismus zeigt sich in einem „metaphysischen Individualismus“, der als „Auflösung der sittlichen Lebensform“ und als „orgiastische Befreiung“ davon zu begreifen ist (*Die Ehe im Übergang*, 277). Sein Ästhetizismus gelingt in der „erotischen ästhetisierend-sterilen Knabenliebe“ (*Die Ehe im Übergang*, 277). Sein Ästhetizismus „pessimistisch-orgiastischer Natur“ und des „Todes“ weist auf das Thema der Knabenliebe im *Tod in Venedig* hin. Die homoerotischen Motive sind damit zweifellos noch längst nicht ausgeschöpft: Wir finden sie beispielsweise auch im *Zauberberg*, im *Felix Krull*, in den *Betrachtungen*, im *Josephs-Roman* und in der *Königlichen Hoheit*, im *Faustus* und in der *Betrogenen*. Die späteren Werke stellen den Versuch dar, aus dem Konflikt von Ehe und homoerotischem Ästhetizismus einen Ausweg zu finden, d.h. im Sinne Goethes¹⁵⁹ die antagonistischen Begriffe „Ehe und Eros“, „Geist und Natur“ zu harmonisieren. Für Thomas Mann ist Goethe ein Dichter der „Lebensfreundlichkeit“, ein „ironischer Künstler von Leben und Kunst“, weil die Vermittlung zwischen den beiden gegensätzlichen Sphären in Thomas Manns Augen ideal gelungen ist. Die Frage, ob solch ‚legendenhafte‘ Harmonie in Thomas Manns späteren Werken ebenso gelungen ist, soll in den nächsten Kapiteln beantwortet werden.

¹⁵⁸) Viktor Žmegač, Zu einem Thema Goethes und Thomas Manns/ Wege der Erotik in der bürgerlichen Gesellschaft, in: Goethe Jahrbuch, hrsg. von Karl Heinz Hahn, Weimar 1986, S.162. Die Gedankengänge der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, aber auch die Rede *Von Deutscher Republik* klingen nach.

¹⁵⁹) Sieh, Ende der *Wahlverwandtschaften*

3. Der Homo-Erotiker Thomas Mann und der Hetero-Erotiker Goethe

Das Liebesverhalten der beiden Dichter, Thomas Mann und Goethe, ist grundsätzlich unterschiedlich, wie bereits oben erläutert. Thomas Mann ist gegenüber dem anderen Geschlecht liebesunfähig. Liebe ist bei ihm „narzisstisch“, „asketisch“ und wird eher erlitten als ausgelebt. Er stellt immer wieder Menschen dar, die an dem über sie verhängten Entzug der Liebe, an Lieblosigkeit, an der Nicht-Erwidern ihrer Liebe zugrunde gehen. „Lebens- und Liebesdrang“ (VII, 270) bleiben letztlich unverbindlich. Das gleiche lässt sich bei den meisten zentralen Gestalten Thomas Manns feststellen. Ihre übergroße Sensibilität führt dazu, dass sie sich von dem bürgerlichen Leben abkapseln und es nur noch aus der Distanz betrachten. Es fehlt das Vertrauen zum „Leben“. In ihrer „Lebensängstlichkeit“ retten sie sich oft in die Homoerotik. Die meisten von ihnen haben Schwierigkeiten, auf einen anderen Menschen einzugehen. Der Vorwurf der Kälte, des Hochmuts, der eisigen Distanz lastet auf Thomas Mann. „Ich kenne die Kälte und Entmutigung, die von mir ausgeht (...)“, schreibt er am 12. Januar 1943 an Agnes E. Meyer (Briefe, 1937-1947, 290).

Demgegenüber ist Goethe in seinem Vertrauen zum anderen Geschlecht, in seinem Einfühlungsvermögen anderen, insbesondere Frauen gegenüber liebesfähig (IX, 745) – und damit fähig, sich selbst zu bilden und zu verwirklichen. Goethes glückhafte Existenz ergibt sich aus der selbstverständlichen, nicht erzwungenen Aufhebung des Gegensatzes von Natur und Geist, weil „Glück“ für Goethe ja mit „Naturgeborgenheit“ und „Liebeserfahrung“, mit „Selbstverwirklichung“ und der „Fähigkeit der Selbsterneuerung“ identisch ist, während Thomas Mann „Glück“ manchmal mit „etwas Ernstem, Schwerem und Strenge“ (Thomas Mann – Heinrich Mann, Briefwechsel, 53) in Verbindung bringt. Dass Liebe und Verliebtheit ganz allgemein bei Goethe den Charakter des Wohlbefindens und der Vitalität annehmen können, verrät der Siebzigjährige:

Es geht mir schlecht, (...) denn ich bin weder verliebt noch ist jemand in mich verliebt (22. 5. 1822; 23, 197).

So sind die verschiedenen Frauen, die er liebt, und die unterschiedlichen Formen, in denen diese Liebe zum Ausdruck gebracht wird, immer auch notwendige Stimulantien der Produktion, die sich mehr oder weniger rasch verbrauchen und dann durch andere ersetzt werden müssen, um dem Dichter die nötige Nahrung für seine dichterische Arbeit zu geben. Die Ausübung des Talents, die Pflicht des Lebens lässt sein Leben niemals zur Ruhe kommen. In der Tat verbirgt sich hinter dem Liebesglück die Unruhe seines Daseins.

Thomas Mann entlarvt Goethes Liebesbeziehung zu den Frauen als „treulos“ und „kalt“. Das Wort „Treulosigkeit“ benutzt Thomas Mann sehr oft in seinen Goethe-Essays. Von außen gesehen erscheint Goethe als Don Juan, weil er „treulos“ von Frau zu Frau geht. Goethe ist in der Tat von fast allen seinen Geliebten geflohen: von Käthchen Schönkopf,

Friederike Brion, Lotte Buff, der Braut Lilli, Frau von Stein, Mina Herzlieb, Marianne Willemer, von den vielen Unberühmten nicht zu reden. Goethes Liebesleben ist für Thomas Mann nicht leidenschaftlich, sondern `wissenschaftlich`. Denn Goethes Beziehung zu den Frauen beruht auf „Narzissmus“ und der Sucht nach „Selbsterfülltheit“ (*Phantasie über Goethe*, 248), die Thomas Mann als Kern von Goethes `Persönlichkeit` empfindet. `Persönlichkeit` aber erscheint Thomas Mann als Beweisgrund schöpferischer Tätigkeit:

Persönlichkeit! Goethe hat sie das „höchste Glück der Erdenkinder“ genannt, aber was sie eigentlich ist, welche Bewandnis es mit ihr hat, worin ihr Geheimnis besteht – denn ein Geheimnis ist es mit ihr –, das hat auch er nicht gesagt und erklärt, – wie er denn, bei aller Liebe zum treffenden, das Leben genau aussprechenden Wort, überhaupt nicht der Meinung war, dass alles gesagt und erklärt werden müsse. Gewiss ist, dass Wir mit diesem Wort, diesem Phänomen `Persönlichkeit` die Sphäre des bloß Geistigen, Vernünftigen, Analysierbaren verlassen und eintreten in eine Sphäre des Natürlichen, Elementaren, Dämonischen, welches die Welt ins Erstaunen setzt, ohne weiter der Erörterung zugänglich zu sein (*Phantasie über Goethe*, 248f.).

Goethes Geliebten ist gemeinsam, dass sie von Goethe geliebt und dann in Literatur verwandelt werden. Darüber äußert sich Thomas Mann kritisch: „Goethes Liebesleben ist ein seltsam Kapitel“ (*Phantasie über Goethe*, 274). Er bezeichnet Goethes Geliebte als die „Nischen-Figuren im Dom der Humanität“ (*Phantasie über Goethe*, 274). In den „Nischen-Figuren“ spürt Thomas Mann die „goethische Liebeswürdigkeit, seinen von Leidenschaft fernen, zärtlich geneigten und sich selbstbespiegelnden Umgang mit den Frauen“, nämlich sein „Narzisshaftes“ oder das „Schuldgefühl des Verführers“, der nicht zu heiraten gedenkt, der statt dessen immer liebt (*Phantasie über Goethe*, 275). Goethes Flucht vor den Frauen, seine erotische Entsagung wird ohne Ende wiederholt. Sein Werben ist für Thomas Mann ziellos, seine „treulose Art“, und sein Lieben ist „ein Mittel zum Zweck, ein Mittel zum Werk“ (*Phantasie über Goethe*, 275). Seine Kreativität beruht auf solcher „Verwegenheit“. So sieht ihn Thomas Mann.

Es ist klar, dass Goethe die Geliebten als Opfer für den Stoff des Dichtens benützt. Sie tragen alle die Unkosten ihrer Liebe zum Dichter, gern oder ungern. Das gilt vor allem für Lotte Kestner, die Thomas Mann später in seinem Roman *Lotte in Weimar* – voll Ironie – darstellt. Seine Kritik ist nicht unberechtigt. Es scheint uns aber, als ob der späte Dichter sich selbst Goethes „Treuerzigkeit treuloser Art“ (*Phantasie über Goethe*, 274) anzunähern vermag. Für Thomas Mann ist es auch nicht unwichtig, einen Menschen als einen ästhetischen Gegenstand zu lieben und schließlich darzustellen, ob mit oder ohne Absicht. Er kennt diese narzisstische Haltung des Dichters als treibende Kraft des Schöpferischen. In seinem *Ehe*-Essay identifiziert er das innere Wesen seiner Homoerotik mit Goethe selbst, indem er Goethes Selbsteinschätzung zitiert:

Es ist eine sehr angenehme Empfindung, wenn sich eine neue Leidenschaft in uns zu regen

anfängt, ehe die alte noch ganz verklungen ist. So sieht man bei untergehender Sonne gern auf der entgegengesetzten Seite den Mond aufgehen und erfreut sich an dem Doppelglanz der beiden Himmelslichter.¹⁶⁰

Goethe wird in dieser Hinsicht als ein ziemlich „freier“ und „egoistisch unehelicher Erotiker“ bezeichnet. Die „Treuerzigkeit treuloser Art“ (*Phantasie über Goethe*, 274/ *Die Ehe im Übergang*, 273) des Klassikers scheint Thomas Mann durch die Freizügigkeit der Homoerotik weit zu überbieten, weil sie „nicht gründend, nicht familienbildend und geschlechterzeugend“ ist (*Die Ehe im Übergang*, 273). Die Treue kommt eigentlich aus dem Ehestand, weil nur in der Ehe die Liebestreue möglich ist, die der „ungeheure moralische Vorzug der ehelichen, zeugenden Liebe“ ist (*Die Ehe im Übergang*, 274). Goethe lässt auch im Ehestand seine Frau Christiane und seinen Sohn August lange im Stich. Er sucht bis zum Lebensende keine eheliche Treue, sondern andere Geliebte. Seine Liebesverhältnisse sind mit Sicherheit eine Libertinage, nicht anders als Thomas Manns unfruchtbare, hoffnungslose Homoerotik. Es gibt zwischen beiden, dem Homo-Erotiker Thomas Mann und dem Hetero-Erotiker Goethe keinen Unterschied: Der eine liebt Männer, der andere liebt Frauen. Wesentlich ist, dass sie die Liebe unbedenklich als Dichtung verwerten.

¹⁶⁰) *Dichtung und Wahrheit*, III, 13 (WA I, 28, S.184). Das Motiv kommt auch im *Zauberberg* vor (Kahnfahrt im Zwielficht, GW III, 218)

III. Thomas Manns Goethe-Rezeption

A. Ironie: Thomas Manns Annäherung an Goethe

Thomas Manns Weg zu Goethe ist gekennzeichnet als „Prozess einer Identifizierung und Anverwandlung“¹⁶¹. Thomas Mann vollzieht im fortgeschrittenen Alter den Prozess einer tiefen und bewussten Nachahmung, die aber nicht als Imitation der Stoffe auftritt, sondern im Bewusstsein der Andersartigkeit Goethe in die neue Zeit, in den Anfang des 20. Jahrhunderts, projiziert. Für ihn ist Goethe weit mehr als ein „Bildungserlebnis“, wie bereits im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit erwähnt. Was sich der späte Thomas Mann bildungsmäßig von Goethe aneignet und in bestimmter Hinsicht als diesem gemäß empfindet, zeichnet er essayistisch auf. In seinen essayistischen Reflexionen ist ein ganzer Prozess individueller Bildung angedeutet, der weit über Manns Goethe-Erlebnisse hinausgeht. Dabei beruht sein Goethe-Bild auf einem „Prozess der künstlerischen, geistigen und moralischen Selbsterforschung“¹⁶². Goethe ist für ihn nicht mehr ein Mythos, sondern Gegenstand seiner Selbsterforschung. Obwohl sich Thomas Mann immer stärker zu ihm bekennt und hingezogen fühlt, sieht er ihn kritisch und nüchtern an. Goethe wird deshalb in Thomas Manns Werken und Essays parodiert und ironisiert, bei allem schuldigen Respekt.¹⁶³

Sein Goethe-Bild ist beispielsweise in *Goethe und Tolstoi* und in *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* durchaus zwiespältig. Diese Zwiespältigkeit erweist sich besonders an einer Konzeption der Ironie, wie Thomas Mann sie durch Goethe vertreten glaubt.¹⁶⁴ Noch in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bedeutet Ironie für Thomas Mann „das Erlebnis der Selbstverneinung des Geistes zugunsten des Lebens“. Darin gilt „die Abkehr von allem Willen zum Erzieherischen“ als entscheidendes Merkmal der Ironie.¹⁶⁵ Nun aber orientiert sich Thomas Manns ironische Anspielung auf Goethe an der eigenen „Selbstkritik“ und „Selbstverspottung“. Insbesondere in *Lotte in Weimar* von 1939 und in der Gedenkrede *Goethe und die Demokratie* vom Jahre 1949 bekennt Thomas Mann: „(...), dass die unheimliche Atmosphäre, mit der ich Goethe im Roman umgab, eine Selbstzüchtigung und Selbstverspottung war. Dass ich über mich lachen kann, ist doch immerhin ein menschlicher Zug, nicht wahr?“ (Thomas-Mann-Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 72). So wie in diesem Zitat vermag Thomas Mann nicht weniger von sich selbst zu sprechen, wenn er Goethe erwähnt.

¹⁶¹) Hans Mayer, Thomas Mann. a.a.O., S. 225

¹⁶²) Hermann Kunisch, Thomas Manns Goethe-Bild, S. 328, in: Thomas Mann 1875-1975 Vorträge in München-Zürich-Lübeck, hrsg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt am Main 1977

¹⁶³) Hans Mayer, Thomas Mann, a.a.O., S.232

¹⁶⁴) Edith Braemer: Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns, in: Vollendung und Größe Thomas Manns, Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters, hrsg. von Georg Wenzel im Auftrage des Vorstands des Thomas-Mann-Kreises im Deutschen Kulturbund, Halle 1962, S.165

¹⁶⁵) Ebd., S.165

Thomas Mann ist ein Ironiker, „kein naiver Künstler“, sondern ein „sentimentalischer Schriftsteller“ spätbürgerlicher Zeitläufe.¹⁶⁶ Für ihn ist zeit seines Lebens das Problem der Ironie „das ohne Vergleich tiefste und reizendste der Welt“ (IX, 99). Es ist also nicht erstaunlich, wenn man in seinem Verhältnis zu Goethe auch jene „sentimentalische Ironie“ oder „das gewissermaßen erotische Verhältnis des Geistes zur Natur“ findet, „das einer gewissen zärtlichen Verachtung niemals entbehren wird“ (IX, 99). Liebe und Kritik, Huldigung und Entwürdigung liegen seiner Annäherung an Goethe gleicherweise zugrunde. Thomas Mann sieht sein Interesse für einen zugleich positiv und kritisch gezeichneten Romanhelden als Grundlage auch für seine Goethe-Rezeption:

(...) einen Helden menschlich-allzumenschlich darstellen, mit Skepsis, mit Gehässigkeit, mit psychologischem Radikalismus und dennoch positiv, lyrisch, aus eigenem Erleben: mir scheint, das ist noch überhaupt nicht geschehen.¹⁶⁷

So muss der erste Plan einer Goethe-Novelle, *Goethe in Marienbad*, konzipiert worden sein. Die erste Erwähnung im Notizbuch 9 im Sommer 1912 hindert Thomas Mann nicht daran, diese Idee – die Darstellung eines ‚menschlich-allzumenschlichen Helden‘ – in der Zeit von 1906-1911 anzusetzen, in der er sich ‚neuklassisch‘, aber unter Wahrung seiner kritischen Freiheit, an die große deutsche Tradition anschließen wollte. Was die Konzeption der Goethe-Figur in der *Marienbad*-Skizze betrifft, soll der durch Eros und Dionysos entwürdigte alte Dichter „grotesk“ dargestellt werden.¹⁶⁸ Trotz Aschenbachs „moralischer Entschlossenheit“ (*Der Tod in Venedig*, 18) wird er von der erotischen Liebe besiegt, wirft aber gerade so die Verengung seiner Existenz ab. Sein Unterliegen führt ihn zum Tod, aber führt ihn auch zur Wiederherstellung seiner schöpferischen Kraft, eingeschränkt freilich durch seine Entwürdigung, die von seiner Faszination durch den schönen Knaben ausgeht. Die Art der Erotik ist Symbol eines vom Ästhetischen besessenen Lebens. Der Schriftsteller Aschenbach steht in Distanz zu der bürgerlichen Normalität. So vergleicht Thomas Mann ihn in dem Aufsatz *Über die Ehe* mit Goethe. Die Größe Goethes ist „gefährdete Außerbürgerlichkeit“, aber ohne sie gibt es „keine bürgerliche Rechtfertigung des Schreibens“.¹⁶⁹ So sieht ihn Thomas Mann.

Die Neigung Thomas Manns, die Spannung von Antithesen in der Schwebelage zu halten, kommt aus dem Dualismus seiner eigenen Weltanschauung. Da er sich stets zwischen den

¹⁶⁶) H. Stefan Schultz, *Thomas Mann und Goethe*, in: *Thomas Mann und die Tradition*, hrsg. von Peter Pütz, Frankfurt/Main 1971, S.153

¹⁶⁷) *Thomas-Mann-Briefwechsel*, S.66. – Ähnlich in *Thomas Manns Notizbuch 9*, S.9-10, Gedruckt in: Hans Wysling (Hrsg.), *Thomas Mann, Notizen*, Heidelberg, Winter 1973, S.23

¹⁶⁸) Siehe Herbert Lehnert, *Thomas Mann, Fiktion, Mythos, Religion*. a.a.O., S.122-127. Siehe Notizen 8, S.53, und Wyslings Anmerkung, S.52. – Dazu: Volkmar Hansen und Gert Heine (Hrsg.), *Frage und Antwort, Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*, Hamburg 1983, S.37f., *Thomas Manns Interview veröffentlicht in der ungarischen Zeitung Pesti Napló*, 14. 9. 1913, und die Anmerkungen der Herausgeber, S.40 – Hinrich Siefken, *Thomas Mann, Goethe – Ideal der Deutschheit*, München 1981, S.72-75

¹⁶⁹) Herbert Lehnert, *Dauer und Wechsel der Autorität. Lotte in Weimar als Werk des Exils*, in: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, Bern 1987, *Thomas Mann-Studien* Bd.7, S.37

Extremen verschiedener Wertansprüche stehen spürte und immer neue Namen für diese Polarität fand – Geist und Natur, Kunst und Leben, Ästhetik und Moral –, mußte dieser Dualismus auch in die Formen seines Denkens hineinspielen. Dieser Stil bekennt sich nie unbedingt zu dem bestimmten Wert, sondern beleuchtet Gedanken und Werte immer in ihren polaren Gegengedanken. In dieser Polarität erhält Thomas Mann seine Problematik beweglich.

Innerhalb seiner antithetischen Weltanschauung setzen Thomas Manns Denkmethode der Kombination und des Vorbehalts Begriffe und Werte in den Zustand der „Relativität und Zweideutigkeit“.¹⁷⁰ Alles Relative ist ungesichert, weil es sich nur in Beziehungen ausweisen kann. Alles Zweideutige trägt in sich einen doppelten Wertbezug. Der geistige Affekt, den „das Ungesicherte“, „das Relative und Zweideutige“ erregt, heißt „Interesse“, so Thomas Mann: „Interesse heißt, Dabei, Dazwischensein, In-der-Mitte-sein, Anteil-haben-wollen an den beiden Seiten, zwischen denen man steht“.¹⁷¹ Daher bleibt das „Interesse“ Thomas Manns, analog seinem Gegenstand, „eine relative und in sich zweideutige intellektuelle Liebe, die zweiflerisch zwischen Bewunderung und Bedenken, zwischen Liebe und Kritik, sich doch zu allem hingezogen fühlt, was vieldeutig und beziehungsweise, verwirrend und aufreizend problematisch zwischen Polen hin- und widerspielt“.¹⁷²

Der Ironiker Thomas Mann verleiht dem Zweifel erst die Legitimität. In diesem Sinn erklärt sich die Ironie für „absolut, denn das, kraft dessen sie negiert, ist ein Höheres, das noch nicht ist.“¹⁷³ Im Ironiker ist „das neue Prinzip als Möglichkeit zur Stelle“, „weil er darüber noch nicht konkret verfügt, kann er die gegenwärtigen Prinzipien noch nicht durch die kommende Idee vernichten, sondern lässt sie stehen in ironischer Relativität“.¹⁷⁴ Die Ironie soll zwischen Polen „erotisch“ vermitteln. Leben und Tod stehen in einem Spannungsverhältnis wie die Beziehung zwischen Mann und Frau. Thomas Mann neigt mit „Sympathie zu allem fragwürdig Todverbundenen, während der moralische Imperativ zum Leben auffordert“.¹⁷⁵

Diese Haltung ironisch-zwiespältigen „Interesses“ zeigt sich insbesondere in Manns Essay *Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität* von 1921. In diesem Vortrag findet sich seine erste tiefer gehende Auseinandersetzung mit Goethe. Der Essay befasst sich mit dem Spannungsverhältnis von Geist und Natur. Als „sentimentalischer Geist“¹⁷⁶ sieht Thomas Mann, ebenso wie Goethe, die Natur mit liebevoller Ironie:

¹⁷⁰) Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, München 1964, S. 88/
Thomas Mann, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, Zürich 1945, S. 122

¹⁷¹) Ebd., S.89

¹⁷²) Ebd., S.89

¹⁷³) Ebd., S.90

¹⁷⁴) Ebd., S. 90

¹⁷⁵) Ebd., S.90

¹⁷⁶) Edith Braemer, a.a.O., S.170. Thomas Mann geht in *Goethe und Tolstoi* von Schillers Gegensatzpaaren „naiv-sentimentalisch“ und „Realist-Idealist“ aus, die Thomas Mann in verschiedenen Bereichen auf Goethes weltanschaulich-künstlerische Haltung anwendet. Der Spinozismus Goethes stellt für Thomas Mann eine selbstverständliche Voraussetzung dar, an der er keinen Zweifel hat und die er schon akzeptiert hat.

Die Natur ist also weder gut noch böse, sie entzieht sich dem scheidenden Urteil, wie sie selbst ablehnt zu scheiden und zu urteilen; sie ist indifferent, objektiv gesprochen, wie diese Indifferenz geistig-subjekthaft erscheint, wird sie zu einer Problematik, die mit Qual und Bösartigkeit mehr zu tun hat als mit Glück und Güte, und die durchaus nicht gekommen scheint, Frieden zu bringen, wie der menschenwürdig-menschenfreundliche Geist, sondern Zweifel und Verwirrung (*Goethe und Tolstoi*, 116).

In diesem Kontext sieht Thomas Mann die Ironie als einen doppelten Vorbehalt, „Ironie nach beiden Seiten“ (*Unpolitischen*, 565). Natur und Geist werden von ihm immer stärker als die beiden polaren, „erotisch“ (*Unpolitischen*, 561) aneinander gebundenen Bezugspunkte menschlichen Daseins erlebt. Unter diesem Gesichtspunkt sieht Thomas Mann Goethe. Goethe wird als ein „Naturkind“ bezeichnet, weil sein Kunstverständnis auf dem Naturverständnis beruht: Ein echtes Kunstwerk bleibe wie ein Naturwerk. Es werde angeschaut, empfunden, es wirke, es könne aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.¹⁷⁷ Goethes Kunst wird als ein „Mittler von Natur und Geist“ verstanden: „Goethe vermittelt objektive, naturverbundene und schöpferische Anschauung und repräsentiert Natur“ (*Goethe und Tolstoi*, 91). Mag sein, dass Goethe die „Urphänomene des Lebens“ in der Natur entdeckte und sie in den Gestalten zur Darstellung bringe. Goethes Vorstellung von Natur, die von Endursachen und Endzwecken frei sei und in der das Böse wie das Gute sein Recht habe (*Goethe und Tolstoi*, 92), versteht Thomas Mann als „Ironie“. Goethes Ironie scheint für Thomas Mann gerade die „absolute Verneinung aller festen Kategorien“ zu bedeuten.¹⁷⁸ Mann spricht von Goethes „ironischer Objektivität, treuer Unbefangenheit und Parteilosigkeit“, die in der „spinozistischen Idee von der Vollkommenheit alles Daseins“ liegt.¹⁷⁹ „Der Blick der Kunst“ ist derjenige der „genialen Objektivität“. Mag sein, dass Ironie und Objektivität zusammengehören und Eins sind. Die entscheidungslos doppelte Anteilnahme, die das „Interesse“ dem Zweideutigen erwies, schien in ihrer Problematik und Resultatlosigkeit ästhetische Reize an moralischen Gegenständen zu entdecken.¹⁸⁰ Goethes „Ironie“ stellt in Manns Augen eine selbstverständliche Voraussetzung für die Kunst dar, an der er selbst nicht zweifelt. Ihm dient Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als ein Beispiel dafür: „Der Schluß dieses Romans sei der Gipfel der Ironie (*Goethes Laufbahn*, 49).“

Auch im Essay *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* von 1932 stellt Thomas Mann Goethe zwiespältig dar. Mann spricht von Goethe mit Liebe, aber mit „lächelnder Liebe“ (*Goethe als Repräsentant*, 7), die ohne Kritik unberechtigt wäre. Hier werden „polemisch-boshafte und aus Übelwollen helllichtige Äußerungen“ (*Goethe als Repräsentant*, 16) von Zeitgenossen über Goethe zitiert. Unverkennbar wird dadurch nicht

¹⁷⁷) Goethe, GW. HA. XII, S.56

¹⁷⁸) Reinhard Baumgart, *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*, a. a.O., S. 93/ Thomas-Mann-Neue Studien, Berlin-Frankfurt 1948, S. 72

¹⁷⁹) Ebd., S.93

¹⁸⁰) Ebd., S.93

nur eine Deutung von Goethes späterer Entfremdung von seiner bürgerlichen Mitwelt gegeben, sondern auch die scheinbare oder reale Isolierung Thomas Manns innerhalb seiner deutschen Mitwelt des Jahres 1932 interpretiert¹⁸¹:

Es kann kein Zweifel bestehen, dass der ideelle Glaube, obgleich er bereit zum Märtyrertum sein muss, geistig glücklicher macht als jenes in einem hohen und vollkommen ironischen Sinn gesinnungs- und wertungslos-objektive Dichtertum, das alle Dinge mit derselben Liebe und Gleichgültigkeit spiegelt. Es sind in Goethe Züge eines tiefen Grames und Missmuts, einer stockenden Unfreude, die ohne jeden Zweifel mit seiner ideellen Ungläubigkeit, seiner naturkindlichen Indifferenz, mit dem, was er sein Liebhabertum, seinen moralischen Dilettantismus nennt, tief und unheimlich zusammenhängen. Es gibt da eine eigentümliche Kälte, Bosheit, Medisance, eine Blocksberglaune und naturelbische Unberechenbarkeit, der man nicht genug nachhängen kann (...) Die Natur gibt nicht Frieden, Einfachheit, Eindeutigkeit; sie ist ein Element der Fragwürdigkeit, des Widerspruchs, der Verneinung, des umfassenden Zweifels. Sie verleiht nicht Güte, denn sie selbst ist nicht gut. Sie erlaubt kein scheidendes Urteil, denn sie ist neutral. Sie verleiht ihren Kindern eine Indifferenz und Problematik, die mit Qual und Börsartigkeit mehr zu tun hat als mit Glück und Heiterkeit (*Goethe als Repräsentant*, 24).

Auf diesem Weg kommt Thomas Mann schließlich zu Beobachtungen, die nicht nur auf Goethe zutreffen, sondern auch auf das Künstlertum überhaupt. Thomas Manns Glaube an Goethes „eigentümliche Kälte, vernichtenden Gleichmut, Neutralität, Indifferenz der Kunst, nihilistische Gesinnungen“ (*Lotte in Weimar*, 83) wird in *Lotte in Weimar* verdeutlicht und geschildert. Goethes Blick im Roman liegt in der „Kunst, welche keine absolute Liebe und keine absolute Vernichtung ist“ (*Lotte in Weimar*, 78). Das wird als der „Nihilismus selbst und die Vernichtung der Begeisterung“ bezeichnet (*Lotte in Weimar*, 84) – und steht mit dem gerade oben erwähnten Aufsatz *Goethe als Repräsentant* in Zusammenhang. Es geht um „jenes in einem ironischen Sinn gesinnungs- und wertungslos-objektive Dichtertum“, das alle Dinge in der „Mitte“ betrachtet. Keine Begeisterung, sondern nur Neutralität ist da vorhanden. Hier sei alles „in mittlerer Stimmlage und Stärke“ (*Lotte in Weimar*, 76) gesprochen. Man fühle sich in der Nähe von Goethe „unbehaglich“ (*Lotte in Weimar*, 50), weil er gerade in der Mitte von „All und Nichts“, von der „absoluten Kunst und der umfassenden Ironie“ stehen wolle (*Lotte in Weimar*, 78). Der Autor betont Goethes Leiden: „Goethe hat sein Sach auf nichts gestellt“.¹⁸² Aber dies „nichts“ ist ein anderer Name für „Alles“, für das „menschlich-umfassende“. „Nichts“ und „alles“ sind da eins, wie Mephistopheles und Faust in der Seele ihres Schöpfers eins sind, der sie ihren Pakt „auf dem Grund einer totalen, das Teuflische ins Allzumenschliche umdeutenden Lebenshingegenheit“¹⁸³ schließen lässt (*Lotte in Weimar*, 445). Hinter Goethes Meisterschaft und Allzumenschlichkeit verbirgt sich seine Einsamkeit. Der Autor des

¹⁸¹) Hans Mayer, Thomas Mann. a.a.O., S.245

¹⁸²) Thomas Mann, Tagebücher 1949-1950, a.a.O., S. 662, Thomas Mann zitiert den kurzen Satz von Schillers Frau, Charlotte in *Lotte in Weimar*.

¹⁸³) Ebd.

Romans zeigt dabei seine eigene Einsamkeit in der Maske Goethes. Sein Goethe-Bild weist auf die Selbstanklagen hin, die mit einem `ungebundenen, homoerotischen, nihilistischen Ästhetizismus´ und `asozialer, narzisstischer Selbstbezogenheit´ in Verbindung stehen.

Thomas Mann kann nicht umhin, mit den Goetheschen Zügen eine Erscheinung in Zusammenhang zu bringen, die immer wieder beobachtet worden ist und die Beobachter befremdet hat. Thomas Mann kann dennoch feststellen, dass Goethes tiefe Ironie gegenüber allen menschlichen Dinge und dessen „skeptische“ Haltung auf dem „Positiven“ bestehen (*Goethe als Repräsentant*, 28). In allem Nihilismus Goethes glaubt Thomas Mann dessen „Gefühlskomplex von Sympathie und Lebensfreundlichkeit“ zu finden, der den Begriff des „Lebenswürdigen“ prägen kann: „Den Lebenswürdigen soll der Tod erbeuten“ (*Goethe als Repräsentant*, 28). Mann, der bei Schopenhauer den Pessimismus erlebt hatte, entdeckt in Goethes *Epilog zur Glocke* zum ersten Mal dieses Wort „lebenswürdig“. „Das Leben als höchstes Kriterium“, das der Homoerotiker Thomas Mann bis dahin nicht erlebt hat, macht in seinen Augen eine „höchste und allgemeinste Form der Bürgerlichkeit“ aus, die „Lebensbürgerlichkeit und -freundlichkeit“.¹⁸⁴ Goethes Lebensfreundlichkeit verbindet sich für Thomas Mann geradezu mit dem Begriff des „Lebenswürdigen“ und mit der Liebe zur Zukunft. So wird Goethe bei ihm als „menschenfreundlicher Geist“, als „Verteidiger der Lebenswürdigkeit“ verstanden. Das Wort „lebenswürdig“ ist von einem „Lebenspositivismus“, von einer „überpessimistischen Lebensbejahung“ erfüllt (*Goethe als Repräsentant*, 28). Den „Lebenswürdigen“ postuliert Thomas Mann in seinem Zeitalter der Menschenverachtung als unbedingt notwendig. Hierin sieht Mann einen „Weg zur wahrhaften Überwindung des Nihilismus“.¹⁸⁵ Das heißt: Der Mensch könne durch die Erfahrung der nihilistischen Zustände zum „Lebenswürdigen“ werden. Dennoch könnte man damit nicht einverstanden sein, wenn er sich an den `genießenden´ Liebhaber Goethe erinnert. Thomas Mann vermag wiederum von sich selbst zu sprechen, wenn er Goethe erwähnt. Seine Goethe-Deutung mischt sich öfters mit der Selbstdarstellung. Der späte Thomas Mann versucht ständig die Distanz zu seinen eigenen geistigen Grunderlebnissen des Verfalls bzw. zu seinem pessimistischen homoerotischen Ästhetizismus zu schaffen, um einen Zugang zu Goethe zu finden.

So erfährt Thomas Mann Goethe und sein Werk mit Liebe und Kritik. Er betrachtet Goethe nicht wissenschaftlich-theoretisch, vielmehr gewinnt er sein Goethe-Bild in einem Prozess der künstlerisch-geistigen Selbsterforschung. Dafür spielt seine eigene ironische Distanz zu Goethe eine große Rolle. Thomas Mann gerät in Widersprüche: Er teilt die unbürgerliche erotische Tendenz Goethes. Er teilt auch Goethes Lebensbejahung des Kreativen, die mit der Menschenbildung im Zusammenhang steht. Damit gewinnt Thomas Mann einen Anspruch auf erzieherische Geltung – das Selbstbekenntnis, die Selbstkritik und die Disziplinierung zum erotischen und erzieherischen Dichter.

¹⁸⁴) Edith Braemer, Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns, a.a.O., S.170

¹⁸⁵) Bernhard Blume, Thomas Mann und Goethe, Bern 1949, S.38

B. Bildung und Erotik: Unmoralische Wirkung?

Es steht außer Frage, dass Goethe sich für die Erziehung interessiert und dass Thomas Mann – von der Erziehungsidee des Klassikers begeistert – davon beeinflusst wird. Mann liest öfters die berühmten Bildungswerke Goethes, *Faust*, *Wilhelm Meister*, usw., außerdem erregen die erotischen Gedichte – *Die Römischen Elegien* und *Das Tagebuch* – sein Interesse. In diesen Gedichten glaubt Thomas Mann auch die „strenge und schöne Utopie der Pädagogischen Provinz“ gesehen zu haben (*Goethe und Tolstoi*, 50). Da aber Erotik und Bildung nicht gerade eben viel Gemeinsamkeit haben, drängt sich die Frage auf, wie die Verbindung zwischen den kühnen erotischen Gedichten und der klassischen Bildung bei Goethe gelingt und von welchem Gesichtspunkt aus Thomas Mann dieses Bildungsideal des Klassikers versteht und akzeptiert.

Die Verbindung der privaten Ebene der Erotik mit dem öffentlich-gesellschaftlichen und kulturbegrifflichen Erziehungsgedanken ist schon problematisch, weil der große Abstand zwischen der Innerlichkeit der Erotik und der Öffentlichkeit der Erziehung – in der Mitte des 19. Jahrhunderts und im Anfang des 20. Jahrhunderts – nicht reduziert wird. Bei Thomas Mann und Goethe ist die Verbindung von Erotik und Bildung aber gelungen. Man kann zwar nicht unbedingt sagen, dass die Erotik für die individuelle Erziehung notwendig ist. Man kann jedoch sagen, dass die Erotik hilfreich für die Selbstausbildung des Menschen, insbesondere für die des Dichters ist. Ein gutes Beispiel hierfür sind Thomas Mann und Goethe selbst. Bei beiden Dichtern führt Erotik zu einer geistigen künstlerischen Bildung, wie am Anfang des 2. Kapitels bereits erwähnt. Überdies entwickelt sich, so sagt Thomas Mann in seinen Goethe-Essays, die Bildung aus der Welt des Persönlichen in die Welt des Sozialen hinein. Die Erotik ist ein Zugang zur individuellen Bildung, die die Gesellschaft beeinflusst.

Im Essay *Phantasie über Goethe* sagt Thomas Mann mit Nachdruck, dass Goethes Liebesleben „bildungsobligatorisch“ (*Phantasie über Goethe*, 274) sei. Das Wort „bildungsobligatorisch“ kann man nicht aus Goethes Lebenslauf heraus beweisen, wenn man an sein Liebhabertum denkt. Mann glaubt jedoch entsprechende Beweise in Goethes italienischer Reise und besonders in seinem Rom-Aufenthalt zu finden. Dort beginnt – in Thomas Manns Augen – der Bildungsprozess eines Menschen, der in innerer Folgerichtigkeit zu Erkenntnissen über Natur, Kunst und Menschenwesen führt. Darüber schreibt Thomas Mann:

(...) ein Bildungserlebnis weit gewaltigerer Art, als der sittigende Minnedienst von Weimar (vor dem Urlaub) ihm hätte gewähren können. Sinn und Wesen dieses Erlebnisses ganz zu erfassen, völlig einzufühlen in seine unaufhörlichen Exklamationen des Glücks, der Befreiung, des Neubeginns, – „Ich (Goethe) zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betrat“; „eine neue Jugend, eine zweite Jugend, ein neuer Mensch, ein neues Leben; so meine ich bis aufs innerste Knochenmark verändert zu sein“ (*Phantasie über Goethe*, 258).

Im Kontext spürt man, dass Goethe im Prinzip nie wieder so glücklich war, wie in Rom.¹⁸⁶ Sicher geht man nicht zu weit, wenn man das Bild des liebenden Rom-Reisenders als Versuch deutet, den Augenblick des Glücks in der Dichtung ewig wahren zu lassen. Das Erlebnis einer neuen Jugend und die Begegnung mit der antiken Kunst werden in Goethes erotischen Gedichten geschildert. Goethe kann sich in Rom künstlerisch wiederherstellen. Im Mittelpunkt von Goethes Bildungserlebnis steht die Renaissance bzw. das „Phänomen des Wiederauflebens der Künste in Italien, in der Antike“ (Vgl. WA 3, 1,246f). Dieses „Wiederaufleben“, „die Rückkehr zur Antike“, ist für Goethe angesichts der von ihm diagnostizierten vermeintlichen Krise der zeitgenössischen Kunst von besonderem Interesse, weil es ein Modell bietet, an das er selbst anzuknüpfen hofft. In seinen Kunstauffassungen beginnt sich ein Wandel zu vollziehen, den er selbst einen „radikalen Umbruch“ (An Christiane von Stein, 29./ 30. 12. 1786) nennt und der ihn zu den Äußerungen veranlasst, dass er eine „Wiedergeburt“ und eine „neue Jugend“ (An Ernst II. von Gotha, 6. 2. 1787) erlebte.

Die „neue Jugend“ kommt beispielsweise in den *Römischen Elegien* zum Ausdruck – das aus der Antike stammende heidnische Bild der Frau, die damit symbolisierte sinnliche Liebe und der Kult des Eros. „Solide, heidnisch, klassisch, naiv und ganz“ ist gerade die Liebeskonzeption der *Elegien*, die Goethe bis dahin kaum erfahren hat, so Thomas Mann¹⁸⁷. Mann interpretiert die *Elegien* gemäß den Theorien Theilhabers. Goethes Rom-Aufenthalt deutet auf die „psychische Genesung“ und die „Entdeckung der hemmungslosen Sexualität“ hin.¹⁸⁸ Er begründet das damit, dass Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien ein freies Verhältnis zu Christiane Vulpius gewonnen hat und die *Erotica Romana*, als *Römische Elegien* bekannt, schreibt. Goethes neue sexuelle Freiheit wirkt sich also sogleich auf seine Werke aus.

Wenn man die *Elegien* unmittelbar betrachtet, kann man feststellen, dass sich in ihnen die Antike, die Erotik und die Bildung harmonisch zu einer Dichtung des Dichters vereinigen. Thomas Manns Sicht, dass Goethes Liebesleben „bildungsobligatorisch“ sei, ist nachweisbar. Einige Strophen der *Elegien* mögen als Beispiele dienen. In der *Elegie I* stolpert der Liebende auf der Suche nach der Antike, der Liebe und vor allem der Sprache bildungshungrig durch Rom. Die Formulierung „Saget Steine mir an / O! sprecht, ihr hohen Paläste“ (GW. Bd. I. 157) ist eine Parallelkonstruktion zur Anrufung der Musen am Anfang antiker Dichtungen, z.B. am Beginn der *Odyssee*: „Nenne, Muse, mir“.¹⁸⁹ Dieser Satz steht von Anfang an im Zentrum des Begehrens. Alle anderen Gegenstände der Sehnsucht – die Stadt Rom, die Antike, die Erotik der Frau – sind nur Ableitungen davon. In der *I. Elegie* spielt der liebende

¹⁸⁶) Kahl-Heinz Hahn, *Der Augenblick ist Ewigkeit*, a.a.O., S.176

¹⁸⁷) Thomas Manns Interesse für Die *Römischen Elegien* kann man nicht in seinem Tagebuch finden. Eine Ausnahme ist der Eintrag von 13. März 1919: „Las Goethes herrliche *Euphrosine* und die *Römischen Elegien*“ (Thomas Mann Tagebuch 1918-1921, 170). Vielmehr man kann in seinen Goethe-Essays ihre Spuren nachvollziehen.

¹⁸⁸) Hans Rudolf Vaget, *Goethe, Der Mann von 60 Jahren. Mit einem Anhang über Thomas Mann*, a.a.O., S.101

¹⁸⁹) Andreas Ammer, *Goethe, Erotische Gedichte*, a.a.O., S.186

Dichter die Rolle eines Genius. Seine Rolle als persönlicher Schutzgott, wie sie im Verlauf des Zyklus der Liebesgott Amor und dessen Bruder Priapus übernimmt, ist hier angesprochen: „Genius, regst du dich nicht?“ (GW. Bd. I. 157).

Erst die V. Elegie zielt, nachdem die III. und IV. die Liebesbeziehung detaillierter ausgestalten, auf einen neuen, dritten Schwerpunkt des gesamten Zyklus, auf die „künstlerischen Erlebnisse“ hin.¹⁹⁰ Erstmals realisieren die Elegien hier den ästhetisch produktiven Kontakt mit antiker Kunst. Nun beginnt der „Genius“ zu sprechen. Er beschäftigt sich dabei mit den Ratschlägen für eine „Bildungsreise“, mit den Werken antiker Kunst und der Kunstanschauung.¹⁹¹ Das Erlebnis klassischer Kunst bleibt hoch effektiv: „Froh, täglich mit neuem Genuss“ (GW. Bd. I. 160). Daneben intensiviert die Erotik diese ästhetische Erfahrung: Der Körper der Geliebten wird zum ästhetischen Muster. Die sinnliche, körperliche Liebe ist in Kunstproduktion verwandelt: Der Liebende dichtet Hexameter, das Versmaß der Liebeslyrik in der Antike.

Nach der Liebesleidenschaft der letzten Elegie vollendet das bewusste Bildungsprogramm das Singen „der geliebten Lieder“ (GW. Bd. I. 173). Erst am Ende des Zyklus, nachdem der Dichter den Entschluss zum Schreiben fasst, kann er sich auch an das Werk machen, die Elegien zu verfassen.¹⁹² In den letzten sekretierten Elegien *Spricht Priapus* schafft es der liebende Dichter endlich, die Gedichte zu Papier zu bringen: „Nun, durch deine Bemühung o! redlicher Künstler / gewinn ich“ (*Goethe. Erotische Gedichte*, 69). Schließlich wird er als „richtiger“ Mann mit sexueller Potenz neu geboren:

Hässlich bin ich nicht mehr, bin ungeheuer nur stark (...) / Soll das Glied nicht ermüden, als bis
ihr die Dutzend / Figuren / Durchgenossen wie sie künstlich Philänis erfand (*Goethe. Erotische Gedichte*,
69).

Hier, am äußersten Ende der Elegien, gehen so Erotik und Schreiben ineinander über. Weil der Dichter der Elegien lieben muss, um schreiben zu können, ist es sein Ziel, jemanden zu lieben. Es ist daher nicht überraschend, dass nach der Beendigung der Kunstproduktion des Dichters die schöne Geliebte keinen Sinn mehr für ihn hat. Sein Ziel, mit der sexuellen Potenz auch die ästhetisch-poetische zu steigern und literarisch zu erfüllen, ist erreicht; nun braucht er die Geliebte nicht mehr. Wo Goethe liebt, und zwar so, dass große Dichtung daraus entsteht, endet regelmäßig die Dichtung mit dem Gebot der `Entsagung`.

Die Ursache für Goethes „Entsagung“ findet Thomas Mann interessanterweise „sittlich“ begründet. Goethe liebe niemals unglücklich, aber er habe „um seiner Freiheit willen“, oder „aus sittlichen Gründen, in allen diesen Fällen zu entsagen“ (*Goethe und Tolstoi*, 124). Hierfür lassen sich viele Beispiele finden: Lotte, Friederike, Lili, Herzlieb, Marianne, Ulrike. Goethes Entsagung wird von Thomas Mann teilweise übertrieben verstanden: Goethes Entsagung sei der Instinkt-Befehl jener besonderen nationalen Sendung,

¹⁹⁰) Ebd., S.187

¹⁹¹) Ebd., S.187

¹⁹²) Ebd., S.188

die eine wesentlich `sittigende´ Sendung sei (*Goethe und Tolstoi*, 124). In Thomas Manns Sicht soll sich der Dichter in den Elegien und damit Goethe die Aufgabe stellen, nicht nur neue Wege in Richtung „Bildung“ zu weisen, sondern auch die „kulturellen Werte der Nation“ zu repräsentieren.¹⁹³ Das ist Thomas Manns Selbstdeutung, ja man kann sogar sagen: Selbstorientierung. Thomas Mann hat zwar die feste Überzeugung, dass „Kreativität“ auf dem unbürgerlichen homoerotischen Ästhetizismus beruht, aber er will die Verantwortung für die Libertinage übernehmen. Goethes „erzieherische Entsorgungspflicht“ (*Goethe und Tolstoi*, 124) dient ihm als `Orientierungshilfe´.

So erscheint Thomas Manns Goethe-Bild zwiespältig. Mann beobachtet die anstößige Wirkung der *Römischen Elegien* auf die Leser – nicht ohne zurückhaltende Bewunderung. Er meint, dass solche unmoralische Wirkung aus Goethes antikhafter Antipathie gegen das Kreuz stamme (*Phantasie über Goethe*, 271). Das heißt:

(..) ein Zug von entschlossener Sinnlichkeit, einer Sinnlichkeit ohne schlechtes christliches Gewissen, voll souveränen Trotzes gegen dieses und seine gesellschaftlichen Grimassen, ein heidnisches Verhalten, das den Gebildeten – gebildet waren sie alle! – den Ekelnamen Priap¹⁹⁴ für ihn eingab (*Phantasie über Goethe*, 261).

Dieter Borchmeyer vertritt diese Meinung und hält „die provokative Konfrontation des erigierten Phallus mit dem Gekreuzigten“ als „das Emblem eines Aufstands der Natur gegen das Kreuz“¹⁹⁵. Manns Auffassung unterscheidet sich jedoch von Borchmeyers Meinung: Mann achtet darauf, dass Goethe neben seinem vielberufenen Heidentum eine christliche Moral vertrete (*Phantasie über Goethe*, 271). Thomas Mann leitet daraus zwei Merkmale ab: Einerseits mache Goethe tatsächlich „der christlichen Idee häufige und ausdrucksvolle Ehrfurchtszugeständnisse“ (*Goethe und Tolstoi*, 122), doch andererseits formuliere er seinen „heidnischen, antik-humanistischen Charakter“ (*Goethe und Tolstoi*, 135), seine Rolle als „Olympier“ (*Goethe und Tolstoi*, 57, 122), der in der Erotik „antikisch unbefangen“ sein kann

¹⁹³) Herbert Lehnert, Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns Wandlung und sein Essay *Goethe und Tolstoi*, hrsg. vom Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich, Thomas-Mann-Studien Bd. 9, Frankfurt am Main, S. 173

¹⁹⁴) Außer in den *Römischen Elegien* (1788) wird das Thema `Priapus´ in Goethes anderen erotischen Gedichten *Carmina Priapus* (1790), *Das römische Karneval* (1788), *Venezianische Epigramme* (1790), *Das Tagebuch* (1810) behandelt. Das Thema scheint den Leser am Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts zu schädigen und soll deshalb auch von anderen zeitgenössischen Dichtern tabuisiert werden. Im *Römischen Karneval* heißt es beispielsweise: „Hier kommt ein Pulcinell gelaufen, dem ein großes Horn an bunten Schnüren um die Hüften gaukelt. Durch eine geringe Bewegung, indem er sich mit den Weibern unterhält, weiß er die Gestalt des alten Gottes der Gärten in dem heiligen Rom kecklich nachzuahmen, und seine Leichtfertigkeit erregt mehr als Unwillen.“ (GA I, 540); Es geht um den Geburtsort des Fruchtbarkeitsgottes Priapus in den *Epigrammen* I.22 Paralip. 2: „Rufe den heilsamern Theil von Lampsacus her“. Im *Tagebuch* tritt mit der Erinnerung an das vergangene Liebesglück der Geist einer offenen Rebellion gegen die konventionelle, kirchliche Ehemoral in der Gegenüberstellung von Kreuzigung und Erektion, von Christe und Iste zutage (Goethe. Erotische Gedichte, 166/ Z.133-136). Die sexuelle Erregung wird beim Anblick des Kruzifix ausgelöst: „es regte sich der Iste“. An dieser Stelle – „blutrünstige Christ“ – zeigt sich einer der Gründe dieser Feindseligkeit gegen das Christentum: die Reglementierung der Sexualität und damit der Natur, der Menschennatur.

¹⁹⁵) Hans Rudolf Vaget, Goethe, a.a.O., S.67

(*Goethe und Tolstoi*, 124). In der Person Goethes sind nicht nur die Gegensätze nebeneinander vorhanden, sondern wirken auch aufeinander: „Sittliche Kultur hat die antibarbarische Wirkung gezeigt“ (*Goethe und Tolstoi*, 124). Thomas Mann hat Recht, weil Goethes Werk den besonderen Fall bietet, dass Liebesverhältnisse beschrieben werden, ohne dass der erotisch-sexuelle Bereich ausgeklammert ist. Ein solches Werk verstößt gegen das streng gehandhabte Gebot der Diskretion, um so mehr als sich hinter der traditionellen Form allzu leicht eine persönliche Liebesaffäre des Dichters erkennen lässt. Mag sein, dass Goethe lebenslang solche „antibarbarische unchristliche“ Wirkung als schwer erträglich empfunden hat.

Ein anderes Beispiel für das Schwanken zwischen Unmoral und Kreativität ist das Zögern vor der Veröffentlichung des *Tagebuch*-Gedichts. Goethe will kein öffentliches Ärgernis wegen des priapeischen Themas seines Gedichts provozieren, muss also seine Veröffentlichung verschieben. Er hat sich gegen den oft erhobenen Vorwurf einer unsittlichen Wirkung seiner Werke zu wehren. Goethe äußert sich über die öffentliche Beurteilung:

Könnten Geist und hohe Bildung ein Gemeingut werden, so hätte der Dichter ein gutes Spiel; könnte immer durchaus wahr sein und brauchte sich nicht zu scheuen, das Beste zu sagen. So aber muss er sich immer in einem gewissen Niveau halten; er hat zu bedenken, dass seine Werke in die Hände einer gemischten Welt kommen, und er hat daher Ursache, sich in acht zu nehmen, dass er der Mehrzahl guter Menschen durch eine zu große Offenheit kein Ärgernis gebe (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 44f.).

Goethe spricht nicht von einer größeren Offenheit und sexuellen Freizügigkeit in der Darstellung der Erotik, sondern von Geist und höherer Bildung, die erst ein Gemeingut werden müssten (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 44f.). Thomas Mann ist sich deshalb sicher, dass bei Goethe der Geist nicht länger von der Erotik getrennt sei und diese als ein unentbehrlicher Teil der höheren Bildung begriffen werden müsse. Thomas Mann nimmt an:

(...) dass Goethe gewusst hat, wie wenig Geist und Kunst ohne Liebe sind, dass sie nicht ohne sie und dass der Geist nicht mit der Welt leben kann und sie nicht mit ihm, wenn er die Liebe nicht hat (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 44).

Der Satz orientiert sich wiederum an Gegensatzpaaren. Die Gegensätze koexistieren und wirken aufeinander. Goethes *Tagebuch* wird von Thomas Mann als ein kühner literarischer Ausdruck von Erotik anerkannt, bei dem die geschlechtliche Liebe ein selbstverständlicher Gegenstand von Dichtung ist. Bei Thomas Mann scheint Goethes Kunstbegriff so aufgefasst zu werden, dass sich von der Kunst aus zwei grundsätzliche Beziehungen ergeben: diejenige zum Geschlecht und diejenige zum Geist, und mit innerer Notwendigkeit machen diese beiden Beziehungen Goethe auf verdeckte oder offene Weise kreativ (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 48). Goethes Darstellung liegt in den beiden Mächten des Geschlechts und des Geistes, die um Kunst und Leben kreisen. Dieses

Spannungsverhältnis versteht Thomas Mann in der `erotischen Beziehung zwischen Mann und Frau`:

Der Geist tritt zum Leben in ein erotisches Verhältnis des Mannes mit Frau, kraft dessen der Geist sich die höchste Selbstäußerung wagen kann, und das einer gewissen Kritik niemals entbehren wird. Das Problem der Schönheit, des Erotischen, erscheint in dem Spannungsverhältnis von Leben und Geist: Sehnsucht geht zwischen Geist und Leben hin und wieder. Das Leben verlangt nach dem Geiste (*Betrachtungen*, 561).

Thomas Mann wird klar, dass Goethes Poesie in dem Spannungsverhältnis von Kunst und Leben, von Genie und Moralität, von Bildung und Erotik liegt. Die unmoralische Wirkung leuchtet – wie oben aufgezeigt – unmittelbar ein, aber die sexuelle Freiheit wird verdeutlicht. Darin kann Goethes Größe als Erotiker von Thomas Mann anerkannt werden. Aber für Thomas Mann ist Goethe sicherlich nicht nur ein Erotiker, sondern auch ein Erzieher. Goethes Erziehungsgedanke ist stets mit eigener Erfahrung und darüber hinaus mit der Kunst verbunden. Ein „bloßes Erziehertum unter Voraussetzung der eigenen Perfektheit“ ist deshalb bei Goethe sinnlos (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 46). Seine Erziehung gelingt in der Poesie, in der die Erotik und die Bildung ungetrennt als ein `Gemeingut der Menschheit` erscheinen (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 44). Aus dieser Zielsetzung heraus versteht Thomas Mann Goethe. Das ist auch Thomas Manns Ziel. Und in solcher „Weltliteratur“ träumt Thomas Mann von der Bildung des Individuums:

Dennoch kommt der Tag, wo er mit noch ungläubigem Staunen gewahr wird, dass er gelehrt hat, indem er lernte, dass er gebildet, erzogen, geführt, durch das hohe, erosefüllte und menschenverbindende Kulturmittel der Sprache junges Leben mit dem Stempel seines Geistes geprägt hat, und diese Erkenntnis, diese seine Existenz fortan beherrschende Gewissheit lässt an plastischer Lust alles gemein-menschliche Liebes- und Vaterglück so weit zurück, wie überhaupt Geistes Leben das sinnlich-individuelle an Würde, Schönheit und Großartigkeit übertrifft (*Goethe und Tolstoi*, 149).

In diesem langen Satz hofft Thomas Mann, dass es irgendwann einmal in der Literatur gelänge, dass die Menschheit durch die Versprachlichung der Liebe und durch die Bildung geprägt werde. In dieser Hinsicht ist Goethe sein Vorbild: Goethe schafft die große Dichtung sowohl durch die der eigenen Sexualität abgewonnene Schöpferkraft als auch durch die analytische Erweiterung und Vertiefung des Wissens vom Menschen. Dabei steht er nicht zufällig im Zwiespalt von Erotik und Bildung, von Erotik und Entsagung, Genie und Moralität. Goethes Kunst ist einerseits ganz `erotisch`, `ungesittet` und `verwegen`, andererseits `sozialverbunden` und `sittlich`. Erhaltung der Kreativität und Verpflichtung des Kreativen zum sozialen Handeln ist das Prinzip, an dem Thomas Mann festhält und das auch seine Goethe-Rezeption wie ein Leitmotiv durchzieht. Es ist nicht erstaunlich, dass Thomas Mann Goethes „erotisch-moralischem Werk“, sowie dem *Tagebuch*, nacheifert. Die „Goethe-

Erlebnisse“ werden von ihm später in der priapeischen Erotik, in der erotischen Literatur, wieder aufgegriffen:

Da war der *Meister* ein Hurennest und die *Römischen Elegien* ein Sumpf der laxen Moral und *Der Gott und die Bajadere* sowohl wie *Die Braut von Korinth* priapischer Unflat – was Wunder denn auch, da schon des Werthers Leiden der verderblichste Immoralismus gewesen waren (*Lotte in Weimar*, 211).

Goethe leidet an dem Widerstreit zwischen Kreativität und Moralität, zwischen dem Kreativen und Sozialen. Goethes Leiden soll als Thomas Manns eigenes Problem dargestellt werden, das in der Spannung zwischen „homoerotischem Ästhetizismus“ und „Lebensbürgerlichkeit“ erscheint. Thomas Mann ist sich sicher, dass die wahre Genialität des Dichters und die treibende Kraft des Schöpferischen aus einem „verwegenen“ Zug entstehen, so wie es bei Goethe geschehen ist – „In jedem Künstler ist ein Zug von Verwegenheit, ohne den kein Talent denkbar ist“ (*Goethes Laufbahn*, 48) –, so dass die wahre Bildung in der Wahrnehmung der Gegensätzlichkeit liegt. In dieser Hinsicht besteht eine Gemeinsamkeit zwischen Thomas Mann und Goethe – als erotische Dichter. Keinen Ausweg aus dem Dilemma zwischen Kreativität und Moralität zu finden, das ist freilich ihrer beider Schicksal als Erotiker.

C. *Das Ewig-Weibliche* (1903): Androgynie als Kunstideal und als Symbol der Humanitätsidee

Am 21. März 1903 erscheint der Aufsatz *Das Ewig-Weibliche* in der Zeitschrift *Freistatt* in München. Er ist Thomas Manns erste größere essayistische Publikation. In diesem Text bekennt Thomas Mann sein ‚weibliches Kunstideal‘, das im größten Teil des essayistischen und erzählerischen Frühwerks vorherrscht und dessen Ausläufer bis weit ins spätere Werk hineinreichen. Dieses Ideal wird in *Das Ewig-Weibliche* in Anlehnung an die Ästhetik Goethes entwickelt. Schon der Titel weist in Anlehnung an ein im Text des Essays folgendes *Faust*-Zitat auf ein „weibliches Kunstideal“ hin: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“ (*Das Ewig-Weibliche*, 30). Der zentrale Satz, den Thomas Mann hier als Sentenz zitiert, stimmt auch mit den Ansichten zur Homoerotik in der *Platen*-Rede, dem *Ehe*-Essay und anderen Texten überein:

Mir scheint, eine vollkommene Liebe ist Sehnsucht nach der andern Seele – nicht nur Mittel zu einem Zweck der Natur (*Das Ewig-Weibliche*, 27).

Dies bereitet die Schluss-These vor, der der Text seinen Titel verdankt und die Thomas Mann als eigentliches Thema des Textes angibt:

Uns armen Plebejern und Tschandalas, die wir unter dem Hohnlächeln der Renaissance-Männer ein weibliches Kultur- und Kunstideal verehren: uns muss es wahrscheinlich sein, dass von der Frau als Künstlerin das Merkwürdigste und Interessanteste zu erwarten ist (*Das Ewigweibliche*, 29).

Die Frau als Künstlerin,¹⁹⁶ um die es hier geht, ist Thomas Mann selbst. Diese Formel ist die Antwort auf Tonio Krögers offengelassene Frage, ob der Künstler überhaupt ein Mann sei.¹⁹⁷ – es ist das deutlichste Signal für Thomas Manns Homo- oder Bisexualität. Er bemüht sich darum, im Rückgriff auf ‚weibliches‘ Schreiben seine eigene homoerotische Identität als schöpferische Kraft zu bestimmen. Seine Beziehung zu Paul Ehrenberg hat deshalb großen Einfluss auf den Roman, das reicht bis in den Stil des *Tonio Kröger* hinein. Nietzsches Rede von „Grad und Art der Geschlechtlichkeit eines Menschen“, die „bis in die höchsten Gipfel seiner Geistigkeit“ hineinreichen, wird von Thomas Mann auf sich selbst und den Essay *Das*

¹⁹⁶) Heinrich Detering, *Das Ewig-Weibliche*, in: Thomas Mann Jahrbuch Bd. 12, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher unter Mitarbeit von Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2000, S. 149-170, vgl. *Die Hochzeit der Esther Franzenius* von Toni Schwabe, *Liselotte von Reckling* von Gabriele Reuter, *Blütezeit der Romantik* von Richarda Huch.

¹⁹⁷) „Ist der Künstler überhaupt ein Mann? Man frage das Weib danach! Mir scheint, wir Künstler teilen alle ein wenig das Schicksal jener präparierten päpstlichen Sänger (...). Wir singen ganz rührend schön.“ sagt Tonio Kröger im Gespräch mit Lisaweta Iwanowna (Thomas Mann GW VIII, 296f.).

Ewig-Weibliche angewendet.¹⁹⁸ Es geht demzufolge im Essay nicht nur um einen Nachweis für Thomas Manns homoerotische Neigung, sondern auch um den ästhetischen Entwurf eines *Ewig-Weiblichen*, das Männliches und Weibliches zugleich integriert und deren Trennung übersteigt.

Im Essay wird Thomas Manns Idee der Mischung des Männlichen und Weiblichen zum ersten Mal entwickelt. Sie gehört in seiner Zeit als mythisches Modell einer zugleich zwei- und übergeschlechtlichen Androgynie¹⁹⁹ zum Grundbestand seines Begriffs der „Humanität“. Goethes Vorstellung von Geschlechtlichkeit dient als Beispiel. Goethe wird in dem *Ehe*-Essay als der Künstler gezeigt, in dessen Ausdruck die Androgynie selbstverständlicher Gegenstand der Dichtung ist. Genauso wie Goethes weibliches Kunstideal von innen heraus wirkt, so bemüht sich Thomas Mann darum, aus seiner erotischen Vorstellung heraus die innovativen und befreienden Elemente – die von den moralischen geschlechtlichen Hemmungen befreiende Sexualität – zu definieren und sie als einen Bestandteil seines Humanitätsbegriffs auszumachen. Diese fortschrittliche Haltung führt Thomas Mann zu einer unbefangenen Darstellung und dem „Ideal des Ganzmenschen“ bzw. der Androgynie.²⁰⁰ Thomas Mann verlangt als ein männlicher Künstler nach einem weiblich-künstlerischen Charakter, d.h. nach einer „leise und innig bewegten Sprache von sanfter Gehobenheit, Empfindsamkeit und Sinnlichkeit“ (*Das Ewig-Weibliche*, 26f.). Thomas Mann ist überzeugt davon, es sei im Blick auf das künstlerische Schaffen das Größte, wenn die weiblichen und männlichen Pole in einem Menschen, d.h. hier in einem Künstler zusammenkämen. Er scheint zumindest der Konfrontation Mann und Frau auszuweichen. Das zeigt sich z.B. daran, wie er in seinen Romanen zahllose Szenen entwirft, in denen die Auswechselbarkeit der Geschlechter auffällt.²⁰¹ Am *Zauberberg* ist dies am eindrucksvollsten zu erkennen. Dieser Roman ist bis zur letzten Seite des Buches vom Thema androgyner Sexualität durchdrungen. Auch seine anderen Werke lassen eine androgyne Leseart zu: z.B. die abstoßende Männlichkeit des Fremden im *Tod in Venedig* und die androgyne Gestalt Tadzios, die androgynen Gestalten Josephs in den *Josephsromanen* und die Zweigeschlechtlichkeit Goethes in *Lotte in Weimar*.

Hier muss man kurz zu Thomas Manns *Ehe*-Essay zurückgehen und erklären, was er unter männlich und weiblich versteht. Männlichkeit wird dabei gezeichnet als „galant, hahnenmäßig²⁰², roh, gebläht, dumm-herablassend, dumm-venerierend, albern, erotisch, steif,

¹⁹⁸) Heinrich Detering, a.a.O., S.166

¹⁹⁹) Der Begriff Androgynie wird 1918 in einem Lehrbuch für Sexualpathologie von Magnus Hirschfeld – unter dem Generaltitel *Sexuelle Zwischenstufen* – zusammen mit Hermaphroditismus, Transvestitismus, Metatropismus und Homosexualität abgehandelt und bleibt wesentlich auf den psychologischen und sexualpathologischen Bereich beschränkt. Androgynie gehört der ‚psychischen‘ Konstitution an, auch wenn wir von somatischen Mischformen sprechen dürfen, sozusagen der Zweigeschlechtlichkeit.

²⁰⁰) Heinrich Detering, *Das Ewig-Weibliche*, a.a.O., S.166

²⁰¹) Richard Exner, Die Heldin als Held und der Held als Heldin, Androgynie als Umgebung oder Lösung eines Konfliktes, in: Die Frau als Heldin und Autorin, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Bern/ München 1979, S.19f.

²⁰²) „Sie würden wohl Gift und Dolch zu Rate ziehen oder jedenfalls die Sache gesellschaftlich-leidenschaftlich gestalten, kurz hahnenmäßig. Das wäre gewiß sehr männlich, gesellschaftlich-männlich und galant, entgegnet Hans Castorp, als Settembrini sich über sein ruhiges Verhalten angesichts der Verbindung von Clawdia Chauchat und Mynheer Peepkorn wundert“ (*Der Zauberberg*, Mynheer Peepkorn, GW III, 811).

förmlich, schlüpfrig und töricht“ (*Die Ehe im Übergang*, 270). Männlichkeit laufe auf eine „Art von beiderseitiger Vermenschlichung“ hinaus (*Die Ehe im Übergang*, 270). Ein Mann besitze gerne die Schönheit seiner Jugend, die der weiblichen nahe komme, in Bezug auf Mode, Verhalten (*Die Ehe im Übergang*, 270). Er wolle „schön“ sein, aber damit sei er „männlich“ (*Die Ehe im Übergang*, 270). Die traditionelle Geschlechterrolle wird aufgebrochen. Schönheit zu besitzen ist nicht nur ein weibliches, sondern ein allgemein jugendlich-menschliches Bestreben. Diese Erkenntnis wendet Thomas Mann in seinen Werken an und formt so androgyne Kunst. In der psychoanalytischen Entdeckung der „natürlichen und ursprünglichen Bisexualität“ sieht Thomas Mann schließlich etwas „von der Idee der Androgynie, von der die Romantiker träumten“ (*Über die Ehe*, 270f.). Die Austauschbarkeit von Mann und Frau – gleichsam als intellektuelle und geistige Konsequenz – führt zugleich als Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollkommenen Menschheit.

Lotte in Weimar ist ein gutes Beispiel für Thomas Manns Androgynie-Kunst. Die Goethe-Figur wird als „androgyn“, „zweigeschlechtlich“, dargestellt und sie wird im Freudschen Sinn interpretiert, als Vater-Imago vorgestellt. Thomas Mann verlangt darin das „symbolische Zurücktreten eines dummen und hahnenmäßigen Männlichseins“ und eine „Art beiderseitiger Vermenschlichung“ (*Die Ehe im Übergang*, 270f.). Ein weites gutes Exempel der Zweigeschlechtlichkeit findet Thomas Mann direkt in der Mignon-Gestalt aus den *Lehrjahren*, die er als das „Knaben-Mädchen“ oder als „Scheinknabe“ (*Die Ehe im Übergang*, 269) bezeichnet: Mignon habe die verzehrende, poetisch und erotisch, dionysisch und christlich eingefärbte Sehnsucht nach Vollendung.²⁰³ Vor der Geschlechtsreife verleugnet sie ihre Weiblichkeit, indem sie darauf beharrt, Knabenkleider zu tragen und dazu erklärt:

Ich bin ein Knabe; ich will kein Mädchen sein! (7, 222).

Nach der Pubertät geht ihr ganzes Streben dahin, die Geschlechtlichkeit abzulegen, weil ihr weißes Kleid nicht mehr Frauenkleid ist, sondern Engelsgewand. Sie sagt:

Und jene himmlischen Gestalten

Sie fragen nicht nach Mann und Weib. (7, 554)

Androgynie, d.h. die Aufhebung der geschlechtlichen Eindeutigkeit, erscheint hier als „Symbol menschlicher Vollkommenheitssehnsucht“.²⁰⁴ Was schließlich die Polarität von

²⁰³) Helmut Fuhrmann, *Der schwankende Paris – Bild und Gestalt der Frau im Werk Goethes*, in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, hrsg. von Christoph Perels, Tübingen 1989, S. 67. In aller Offenheit drückt Mignon ihre Sehnsucht poetisch aus, d.h. in ihren Liedern. Dagegen ist ihre enge Beziehung zur platonischen Eros-Figur sorgfältig versteckt, nämlich konkret nur an dem Zug abzulesen, dass beide „auf der nackten Erde“ schlafen (vgl. 7, 117 und Platon, *Symposium* 203). Während des weinseligen Gastmahls der Schauspieler nach der *Hamlet*-Aufführung lärmt und rast Mignon „einer Mänade ähnlich“ (7, 350), also eine von Dionysos Begeisterte. Der Abbé schließlich bezeichnet bei den Exequien das Herz Mignons als „eifrig an der katholischen Religion hängend und beständig zu seinem Gott gewendet“ (7, 618).

²⁰⁴) Achim Aurnhammer, *Androgynie-Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln/ Wien 1986,

Männlichkeit und Weiblichkeit angeht, so bewegt sich Goethes Figur²⁰⁵ entweder diesseits oder jenseits dieser konfliktgeladenen Spaltung. Denn die Erfahrung, auf die sich ihr Denken und Fühlen gründet, ist die „Schwester-Bruder-Beziehung, die zu allgemeiner Menschenfreundlichkeit eher als zu leidenschaftlicher Geschlechtsliebe gehört“.²⁰⁶ So sieht man Goethes Romanfigur bereits bei ihrem ersten Auftritt „mit menschenfreundlicher Teilnehmung“ walten. Sie tritt auf in unbezweifelbar weiblicher Gestalt, aber auch wieder mit der Zweideutigkeit des androgynen Menschen, in dessen Erziehung die rollenbedingten Gegensätze der Geschlechter verschwinden. Ziel dieses Erziehungsprozess ist die geschlechtliche Vollkommenheit, das „Ideal des Ganzmenschen“.²⁰⁷

Ein großer Teil der Frauengestalten Goethes stammt grundsätzlich aus der Geschlechterrollenkonvention und erobert Neuland, das dem traditionellen Herrschaftsgebiet der Männer abgewonnen wird.²⁰⁸ Goethes Mignon verkörpert die männlich-weibliche Figur, stellt diese zwei gegensätzlichen Geschlechter in einer Vereinigung zusammen, wenn Goethe sie Waffen tragen lässt. Dies eröffnet die Möglichkeit, in einer einzigen Gestalt menschliche Vollkommenheit anschaulich zu vereinigen, ohne diese auf männliche oder weibliche Vollkommenheit zu verkürzen.²⁰⁹ Bereits am 24. 11. 1809 notiert Riemer eine Reflexion Goethes über sich selbst: Goethe konzipiere das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes (22, 573). Er nenne die Frauen aber auch das einzige Gefäß, das uns Neueren noch geblieben sei, um unsere Idealität hinein zu gießen (5.7. 1827; 24, 255).²¹⁰

Goethe habe, so meint Thomas Mann, eine Abneigung gegen jede Kunst, die ihre Existenz einem rein männlichen Kunstideal verdanke.²¹¹ Mit dem Gedanken, „ich bin die androgyne Kunst“, wird die zweigeschlechtliche Natur des Menschen Goethe und des Goetheschen Künstlertums dem männlichen Künstler Thomas Mann bewusst.²¹² Über das besondere Verhältnis des großen Menschen zu den beiden Begriffen „Geist und Natur“, die sich gewöhnlich antagonistisch gegenüberstehen, jedoch im Genie Goethes eine geschwisterliche Verbindung eingehen und im höchsten Sinne kreativ werden, sagt Riemer im Roman *Lotte in Weimar* folgendes:

Denn das Schöpferische ist das traulich geschwisterliche Element, das Geist und Natur verbindet und worin sie eins sind (GW Bd. 2, S.441).

Das „Schöpferische“ wird hier als die dichterische Creatio verstanden. Daher kann man

S. 166-172/ a.a.O., S.47ff / Richard Exner, a.a.O., S.17-54

²⁰⁵) Helmut Fuhrmann, a.a.O., S. 76. Besonders bezeichnen z.B. Klärchen in *Egmont*, Dorothea in *Hermann und Dorothea* klassische Vollkommenheit des Körpers, die auf eine Vollkommenheit der Seele deutet (weiblich-männlich).

²⁰⁶) Ebd., S. 77f. vgl. Natalie aus den *Lehrjahren* besitzt Polaritäten wie Leib und Seele, Herz und Verstand, Anmut und Würde, Theorie und Praxis oder Pflicht und Neigung, die bei ihr nicht zum Konflikt führen.

²⁰⁷) Ebd., S.83

²⁰⁸) Ebd., S.84

²⁰⁹) Ebd., S.84

²¹⁰) Richard Exner, a.a.O., S.47

²¹¹) Ebd., S. 48

²¹²) Ebd., S. 49

sagen: Im Dichterischen also, wo der Mensch seine Bestimmung verwirklicht, herrscht eine ausgeglichene Zweigeschlechtlichkeit, in der der Geschlechterantagonismus versöhnt sei. Eine ins Todesjahr Goethes fallende Bemerkung von Coleridge zeigt, dass es zwar starke Geister ohne feminine Anlage gäbe, das Geniale aber ohne das Weibliche nicht denkbar sei:

Es ist wirklich wahr: ein großer Geist muss androgyn sein (...). Der Mann ist gewissermaßen auch Weib, sowie das Weib Mann.²¹³

Es findet hier eine Abwandlung und Vergeistigung der Polarität von Natur und Vernunft statt. Goethe ist laut Thomas Mann ein Menschentyp, bei dem immer „weibliche Anziehungskräfte“ eine große Rolle spielen. Er ist ein „harmonischer Zukunftsmensch“, der Gefühl und Erkenntnis vereinigt.²¹⁴ Dieser Typus ist der „mannweibliche“.²¹⁵ Da er als solche das Mannsche Künstlerideal verkörpert, ist er folgerichtig das Genie. Sichtbar ist dieses Genie bereits in seiner Roman-Gestalt hervorgetreten. In ihm, dem Schöpfer von Figuren, „in denen süßester weiblicher Liebreiz sich mit männlicher Kraft zu einem so herrlichen Ganzen vereinigt“ – in ihm verwirklicht sich der Menschheitstraum vom „Ganzmensch“, also von der „Androgynie“.²¹⁶ Der Essay *Das Ewig-Weibliche* erscheint einerseits als Hinweis auf Goethes androgynen Kunst, andererseits vertritt er Thomas Manns weibliches Kunstideal.

Thomas Manns weibliches Kunstideal ist eigentlich das des leidenden Empfindsamen, der auf die Liebe und das Leben verzichten muss; im Gegensatz zu Goethe, der in den erotischen Gedichten wie *Das Tagebuch* und *Erotica Romana* ohne Hemmung mit der Liebe und mit der Sexualität umgehen kann. Thomas Manns weibliches Kunstideal zeigt sich im „homoerotischen Ästhetizismus“. Es ist ihm nicht gelungen, seine widerstreitende sexuelle Neigung im Sinne der damals wie heute herrschenden gesellschaftlichen Normen zu harmonisieren. In seinen Romanen, Essays und Tagebüchern tritt das psychologische Interesse für die im Geschlechtlichen wurzelnde Problematik deutlich hervor. Denn dort, wo Thomas Mann als Bürger scheitert, nämlich beim vergeblichen Versuch, seine Sexualität zu normalisieren, triumphiert er als Künstler, als der Psychologe des Geschlechtslebens. In dieser Hinsicht bleibt Goethe für ihn ein Vorbild als Liebender und Dichter. Es soll auf Thomas Manns *Faust*-Zitat in seinem Essay *Das Ewig-Weibliche* noch einmal hingewiesen werden:

Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan (Goethe, *Faust* II, 5. Akt; *Das Ewig-Weibliche*, 318).

Thomas Manns Goethe, der große Liebende, versteht die Liebe als Heimsuchung und verwünscht sie als süßes Gift. Thomas Mann stellt fest: Goethe liebe vorzugsweise wohl

²¹³) Ebd., S.26

²¹⁴) Heinrich Detering, *Das Ewig-Weibliche*, a.a.O., S.167

²¹⁵) Ebd., S.167

²¹⁶) Ebd., S.167

immer solche Wesen, in deren Antlitz sich das Männliche und Weibliche auf eine ihm göttlich erscheinende Weise vereinige (*Michelangelo*, 199). Am Ende des Essays zeigt sich also Thomas Manns Bewunderung für den *Faust*-Dichter, den „mannweiblichen“ Typus des Genies. Dieser wird für Thomas Mann musterhaft verkörpert durch Goethe, den er in seine Kunst übernehmen und spiegeln will, besonders in den Romanen *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg* und *Lotte in Weimar*.

IV. Thomas Manns *Der Tod in Venedig*: Die Erneuerung der Kunst

A. Goethe in Marienbad

1. Späte Liebe – Thomas Manns Identifizierung mit Goethe

Eine Vorstufe des *Tod in Venedig* ist die Skizze *Goethe in Marienbad*. Bei der endgültigen Ausarbeitung ist aber dieser Stoff ganz in den Hintergrund getreten, und von dem anfänglichen Bezug auf Goethe scheint nur die Bewunderung für den Stil der *Wahlverwandtschaften* übrig geblieben zu sein. Thomas Mann deutet wiederholt an, dass er die Goethe-Geschichte nicht einfach habe fallen lassen, sondern dass die *Venedig*-Novelle aus ihr hervorgegangen sei.²¹⁷ In seinem autobiographischen Vortrag *On Myself* erinnert er sich daran:

Ich war von dem Wunsche ausgegangen, Goethes Spätliebe zu Ulrike von Levetzow zum Gegenstand meiner Erzählung zu machen (*On Myself*, 71).

Die Marienbad-Geschichte hat Thomas Mann nie geschrieben, und kaum ein Leser käme auf den Gedanken, hinter der *Venedig*-Novelle die frühere Skizze eines Goethe-Stoffes zu vermuten. Eine überzeugende Erklärung dafür soll gegeben werden, da sich ein reiches Geflecht von Goethe-Elementen in der Novelle findet. Der Anstoß zu der Entstehung der Novelle ist sicherlich hervorgegangen aus der Beschäftigung mit der früheren Goethe-Skizze, die Thomas Mann dazu veranlasste, sich in Goethes Leben der Jahre 1821-1823 einzuarbeiten.²¹⁸

In dieser Zeit hält sich Goethe wiederholt in Marienbad auf. Als er dort am 29. Juli 1821 eintrifft, bezieht er Quartier im stattlichen neuen Haus des Grafen v. Klebelsberg-Thumburg, wo auch die Familie v. Brösigke / v. Levetzow residiert. Die älteste Tochter von Levetzow ist die siebzehnjährige Ulrike. Zu ihr entwickelt Goethe seine letzte große Leidenschaft. Allmählich steigert sie sich bis zum kühnen Wagnis eines Heiratsantrags. Sein Heiratsantrag im Frühherbst 1823 bleibt aber ohne Erfolg. Abgewiesen worden zu sein, erschüttert ihn tief. Bald ist die Zuneigung des alten Mannes zu dem jungen Mädchen mehr Spiel als Leidenschaft. Noch einmal erlebt er eine „temporäre Verjüngung“.²¹⁹

Goethe schreibt einige Verse²²⁰ des Heiratsantrags in einem Brief am 24. Juli 1823 an Zelter, der Thomas Mann als Vorbild für seine Romanfigur Aschenbach diente.²²¹ Die

²¹⁷) Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption, Bern und Frankfurt/ Main 1975, S.

²¹⁸) Ebd., S.30

²¹⁹) Karl Otto Conrady, Goethe II., a.a.O., S. 460

²²⁰) Goethe, GW. Bd.1, a.a.O., S.378. *An Ulrike v. Levetzow*: „Du hattest gleich mirs angetan, / Doch nun gewahr ich neues Leben / Ein süßer Mund blickt uns gar freundlich an, / Wenn er uns einen Kuss gegeben.“

²²¹) Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption, a.a.O., S.30

Situation trägt komische Züge: In seinem Brief äußert der vierundsiebzigjährige Mann den Wunsch, die Siebzehnjährige zu heiraten, von deren leidenschaftlicher Liebe sich aber keine Spuren finden lassen. Es bleibt eine Episode. Die Wirklichkeit entspricht nicht der Phantasie eines alten Mannes. Was bleibt, sind Gedichte²²², die die Forschung dem Ulrike-Erlebnis zuschreibt. Sie bezeugen, dass Goethe in dieser Zeit „sehr frisch aufgeweckten Geist“ hat – „seine Augen funkelten im Widerschein des Lichtes, sein ganzer Ausdruck war Heiterkeit, Kraft und Jugend“.²²³

Goethe hofft zwar immer wieder auf ein Wiedersehen mit Ulrike, aber die geplante Reise nach Böhmen 1824 kommt nicht zustande. Auch bei einer Durchreise Levetzows durch Weimar im Herbst kann er sie nicht treffen. Der Traum Goethes löst sich endlich auf. Es ist die unerfüllbare Wunschphantasie eines alten Mannes gewesen, der noch einmal die Jugend zurückholen und das Alter abwehren wollte. Goethe geht trotzdem an der Erschütterung seines Marienbader Erlebnisses nicht zugrunde. Er erkennt die traurige Stimmung der Werther-Zeit wieder. Die tragische Erfahrung bedarf erfinderischer Phantasie.²²⁴ Goethe gesteht sich selbst:

Mir ist All, ich bin mir selbst verloren²²⁵.

Das Werther-Schicksal motivierte ihn einst zum Dichten, und so wird in ihm auch jetzt die Melancholie wieder wach, die ihn im Vorjahr quälte. Was für die Werther-Zeit gilt, gilt auch für die „wiederholte Not“²²⁶ späterer Lebenslagen. Der Fünfundsiebzigjährige, der um der jungen Ulrike willen noch einmal die süßen und schrecklichen Verwirrungen der Liebe erleiden muss, reflektiert im Gedicht *An Werther* die Unwiederbringlichkeit seiner Jugend:

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran – und hast nicht viel verloren (Goethe GW. Bd.1, 380).

Trauriger beschreibt Goethe nirgends in seiner Dichtung den Lebensweg des unglücklich Verliebten als in diesen Erinnerungszeilen an seinen Werther, in denen kein Trost nahe scheint. Resignation, Melancholie und Verzweiflung, die in seinen Briefen und Gesprächen oftmals spürbar sind,²²⁷ drücken sich in diesem Gedicht aus. Ausschließlich das Dichten bot ihm Erlösung aus dieser traurigen Stimmung. „Der Dichter singt“ (Goethe GW. Bd. 1, 381) und vermeidet dadurch den wertherschen Tod, den ein großer Abschied sonst bringen würde. In dieser Weise dichtet Goethe stets sein Leben. Er behandelt nie einen

²²²) Seit der Abreise aus Karlsbad und auf der Rückfahrt nach Weimar formt sich ein großes Stanzen-Gedicht, dem gegenüber sich manche Zeilen der Liebeslyrik um Ulrike als beiläufige Gelegenheitsverse ausnehmen. *Die Trilogie der Leidenschaft* enthält 3 Gedichte: *An Werther*, *Elegie*, *Aussöhnung*.

²²³) Karl Otto Conrady, Goethe II, a.a.O., am 29.10.1823 im Tagebuch von Eckermann, S.467

²²⁴) Ebd., S. 466

²²⁵) Hans Rudolf Veget, Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption, a.a.O., S.31

²²⁶) Goethe, GW: Bd. 1, a.a.O., S.750

²²⁷) Ebd., S. 760. Goethe schreibt an Zelter am 26. März 1816: „Besteh ich es recht genau, so ist es ganz allein das Talent, das in mir steckt, was mir durch alle die Zustände durchhilft, die mir nicht gemäß sind.“

Gegenstand, der ihn nicht betrifft. Zu allen behandelten Gegenständen hat er einen persönlichen Bezug. Er sieht davon ab, aus objektiv-spekulativen Gründen seinen Stoff zu wählen. Er muss am eigenen Leib und an der eigenen Seele erfahren haben, worüber er schreibt:

Der Schmerz neu, es wiederholt die Klage (Goethe. G.W. Bd 1, 760).

Der Satz weist darauf hin, dass das Leben zum Material der Dichtung wird. Auf dieses Grundprinzip Goethes macht Thomas Mann in seinem Essay *Goethe-Studie* aufmerksam. Er zitiert Goethes Behauptung, dass die Dichtung als Darstellung empirisch-pathologischer Zustände zu sehen sei (*Goethe-Studie*, 191). Dieser Satz klingt ironisch. Das Adjektiv „pathologisch“ enthält ursprünglich in der Medizin eine negative Bedeutung, meint ‚krankhaft‘. Man vermutet, Goethe selbst habe sein Liebesleben als pathologisch betrachtet. Denn sein Liebesschmerz, seine Liebesentsagung wird im Dichten als Trauerbewältigung aufgearbeitet. Bewusst und unermüdlich verlangt er nach neuer Liebespartnerschaft, die „in narzisstischer Egozentrik“²²⁸ aufscheint und zu Literatur verwertet wird. Thomas Mann versteht Goethe als Künstler, schwankend und leidend zwischen Kunst und Leben, zwischen Genie und Moral: Goethe fürchte sich vor diesem pathologischen Zustand, weil er theoretisch darauf bestehe, die Kunst solle das Gesunde und Lebensbejahende bieten (*Goethe als Repräsentant*, 30). Thomas Mann hat begründetes Interesse an dem Wort „pathologisch“, da Goethe neben dem Sittlichen zugleich Leidenschaft, ja krankhafte Überspanntheit bejahe (*Goethe als Repräsentant*, 31). Die Überspanntheit und Krankheit seien bei Goethe nicht nur negative Kategorien, sondern auch Zustände der Natur. Die leidenschaftliche Liebe entspreche ihnen. Die sogenannte Gesundheit und Sittlichkeit könne bei ihm nur im Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte bestehen.

Goethes erotische Dichtung, die als „Darstellung empirisch-pathologischer Zustände“ zu sehen sei, wird von Thomas Mann „pädagogisch“ verstanden. Denn die Bildung des Menschen bei Goethe gründe nicht auf dem Sittlichen, sondern auf dem Menschlichen, dem Erotischen, Unsittlichen und Dämonischen. Goethe ist für ihn ein Dichter, der sich für das „Studium des Menschen“ interessiert. Das Studium der Menschheit sei der Mensch selbst, wie Ottilie in den *Wahlverwandtschaften* bekennt. Goethes Dichtung handle stets von den anthropologischen Konflikten zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Pflicht und Liebe, Geist und Natur. Auch Goethes erotische Schriften dienen deshalb, so Thomas Mann, als ein treffliches Beispiel für die Menschenbildung. Thomas Mann spürt sehr stark, dass jene aus leidenschaftlichen erotisch-pathologischen Zuständen geborene Dichtung eine „unbeschreibliche psychologische Intimität, Neuheit und Einmaligkeit“²²⁹ besitzt.

Es ist nicht erstaunlich, dass Goethes außergewöhnliche Erfahrung, seine Liebe zu Ulrike, zum Stoff des *Tod in Venedig* wird. Sucht doch Thomas Mann selbst lebenslang die

²²⁸) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, a.a.O., S.42

²²⁹) Thomas Mann, *Goethe-Studie*, a.a.O., S.191

„unbürgerliche“ Liebe (*Goethe als Repräsentant*, 31), nämlich die Homoerotik, und identifiziert sich mit Goethe, einerseits in Kritik, andererseits in Huldigung. Wenn Thomas Mann in den Jahren ab 1927 in seinen Begegnungen mit Klaus Heuser ein eigenes „spätes Glück“²³⁰ erlebt, kommt er Goethe einen Schritt entgegen. 1935 notiert er folgendes:

Gedanken an jene Zeit und ihre Leidenschaft, die letzte Variation einer Liebe, die wohl nicht mehr aufflammen wird. Seltsam, der glückliche, der belohnte Fünziger – und damit Schluss. Goethes erotisches Aushalten bis über 70 – immer Mädchen. Aber in meinem Fall sind wohl die Hemmungen stärker, und man ermüdet früher, selbst abgesehen von Unterschieden der Vitalität.²³¹

Voller Eifersucht erinnert sich Thomas Mann an Goethes späte Liebe zu Ulrike. Er bewundert männliche Vitalität, Potenz und den Verjüngungswillen des alten Mannes. Im Gegensatz zu Goethes Liebesleben hat Thomas Manns späte Liebe Hemmungen – gerade dort, wo von der sexuellen Orientierung die Rede ist. Seine Homoerotik zeige sich als geschlechtliche Störung und Beeinträchtigung des heterosexuellen Geschlechtslebens.²³²

Die Liebe des alten Thomas Mann kehrt trotz der sexuellen Hemmungen seiner späten Jahre zurück – und zwar im Sommer 1950, kurz nach seinem 75. Geburtstag. Er verliebt sich in Franz Westermeier, einen jungen Kellner vom Tegernsee.²³³ In seinen Tagebuch-Einträgen vom 3. Juli bis 28. August werden die Gefühle, die durch die neue platonische, homoerotische Liebe ausgelöst werden, genau geschildert. Thomas Mann ist, ebenso wie Goethe, noch in hohem Alter der Liebe fähig:

Noch einmal also dies, noch einmal die Liebe, das Ergriffensein von einem Menschen, das tiefe Trachten nach ihm – seit 25 Jahren war es nicht da und sollte mir noch einmal geschehen.²³⁴

Aus seiner Liebe zu Westermeier heraus schreibt er den Aufsatz *Die Erotik Michelangelos*. Warum ausgerechnet Michelangelo? Am 18. Juli 1950 notiert er folgende Bemerkung ins Tagebuch:

Was mich an jenen Gedichten anspricht von gleich zu gleich ist die „Ermächtigung“ des Alters zur Liebe, die ich mit dem melancholischen Bildhauer wie mit Goethe und Tolstoi teile. Mächtig aushaltende Naturen.²³⁵

Wieder thematisiert Thomas Mann die späte Liebe, die er immer mit Goethe, Tolstoi

²³⁰) Thomas Mann, Tagebücher 1933-1934, a.a.O., S. 411

²³¹) Thomas Mann, Tagebücher 1935-1936, a.a.O., S.173f.

²³²) Thomas Mann, Tagebücher 1918-1921, a.a.O., S.22

²³³) James Northcote-Bade, „Noch einmal also dies“, Zur Bedeutung von Thomas Manns „Letzter Liebe“ im Spätwerk, in: Thomas Mann - Jahrbuch Bd.3, hrsg. von Eckhard Heftrich u. Hans Wysling, Frankfurt am Main 1990. Das Westermeier-Erlebnis Thomas Manns wird in seine Novelle *Die Betrogene* transferiert.

²³⁴) Thomas Mann, Tagebücher 1949-1950, a.a.O., am 9. 7. 1950, S.213

²³⁵) Ebd., am 18. 7. 1950, S.225

und Michelangelo verbindet. Tatsächlich stammen fast alle seine Liebesgeschichten aus einer Zeit, in der er schon an die siebzig Jahre alt war. Es gibt keinen besseren Beweis für die „Zusammengehörigkeit von Verfallenheit an das Schöne, Verliebtheit und Produktivität“ (*Michelangelo in seinen Dichtungen*, 201) bei Thomas Mann als den *Michelangelo*-Aufsatz selbst, in dem er in Anlehnung an Michelangelo schreibt, die Liebe sei „der Untergrund seines Schöpfungstums, sein inspirierender Genius, der Motor, die glühende Triebkraft seines Werkes“ (*Michelangelo in seinen Dichtungen*, 200). Diese sinnlich-übersinnliche Liebeskrankheit, diese platonische Leidenschaft, die immer „das Verfallensein an das Schöne als Liebe zum Geistigen“ deutet, befällt Thomas Mann und zieht ihn in seinen Bann. Er bewahrt diese Liebesleidenschaft bis zum Ende seines Lebens. Er ist im „unbezähmbaren Verfallensein an schöne Augen“, ²³⁶ an schöne Knaben, an Franz Westermeier und Klaus Heuser, gefangen.

Vier Monate später, in dem im November 1950 geschriebenen Vortrag über George Bernhard Shaw, treten die Motive der späten Liebe, die Identifizierung mit Goethe und Michelangelo wieder zu Tage. Eine ‚Marienbader Elegie‘ mit ihrem ‚Die Leidenschaft bringt Leiden‘, ein Erlebnis wie das des siebzigjährigen Goethe mit Ulrike von Levetzow sei bei Shaw unvorstellbar, so Thomas Mann (IX, 801). In Shaws Werken gebe es keine Leidenschaft, sinnliche Hingenommenheit, wie sie bei Michelangelo und Goethe spürbar seien (IX, 801). Im Bild Shaws, nicht nur im körperlichen, sondern auch im geistigen, sei etwas Hageres, Vegetarisches und Frigides, das nicht zu Thomas Manns „Vorstellung der Größe“ passt (IX, 801f.). Dazu gehören die Fähigkeit zur Liebe, das Bekenntnis zum „erotischen Rausch“ (IX, 801) und insbesondere die Erfahrung der „Ermächtigung des Alters zur Liebe“²³⁷, die er mit Goethe und Michelangelo teilt, aber eben nicht mit Shaw.

Der alte Thomas Mann unterscheidet sich dennoch von Goethe, der nach seinem Italienaufenthalt die unbefangene Sexualität genossen hat. Deutlich wird, dass Thomas Mann nicht als Geliebter, sondern als Liebender sich erfahren will. Diese Voraussetzung ist bereits im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit „Thomas Mann als Asket“ erläutert worden. Thomas Mann ist kein Genießender, wie Goethe, vielmehr ein egoistisch-narzisstisch, sich selbst betrachtender Liebender und ein Asket. Thomas Mann ist sicherlich freundlich und liebevoll zu seinen Geliebten, aber mehr nicht. Er hat keine sexuelle Beziehung mit Klaus Heuser oder mit Franz Westermeier. Thomas Mann ist einerseits zufrieden mit der Rolle des verzichtenden Liebenden, andererseits mit der des verliebten Schwärmers. Er bleibt ein Asket, insbesondere im Leiden. Die Liebe sei, so bemerkt er, Heimsuchung und süßes Gift, sie werde verwünscht und sei dennoch der Untergrund des Schöpfungstums und der inspirierende Genius (*Michelangelo*, 200). Seine Romanfigur Aschenbach verweist in dieser Hinsicht auf Thomas Mann selbst.

Es ist sinnvoll, aus der Skizze *Goethe in Marienbad* die Hauptintention des *Tod in Venedig* abzuleiten. Durch sie werden Thomas Manns eigene erotische Gefühle bestätigt, die

²³⁶) Ebd., am 20. 7. 1950, S.226

²³⁷) Ebd., am 18. 7. 1950, S.225

Aschenbach als ungeheuren Einbruch in die bisherige Zucht seines Lebens empfindet und die teilweise mit Goethes später Liebe vergleichbar sind. Es gibt mithin gute Gründe dafür, in Goethes Liebe Thomas Manns eigenen erotischen Konflikt zu erkennen. In Liebe zu verfallen ist ein schönes, ein unheimliches Gefühl. Da dies dem Schriftsteller Thomas Mann widerfährt und er es übersteht, schreibt er den *Tod in Venedig* und spätere Werke – so wie der alte Goethe die *Trilogie der Leidenschaft*. „Eine dichterische Aufgabe“ (Goethe. GW. Bd.1, 760) lenkt den Schriftsteller Thomas Mann von dem Liebesschmerz ab, ebenso wie es bei Goethe geschehen ist. Die erotische Erfahrung, sogar die Liebesentsagung hat sich für Thomas Mann – wie für Goethe – in schöpferische Energie verwandelt. Beide Dichter stehen als Erotiker in einer Linie: ihr Ziel ist es, über die Erotik zum Dichten zu gelangen, obwohl ihre Liebesform völlig anders erscheint – bei Goethe eine genießende und entsagende Form und bei Thomas Mann eine leidende und asketische.

2. Die groteske Darstellung von Goethes letzter Liebe

Wie bereits oben erwähnt, nimmt das Thema von Goethes später Liebe für das Werk Thomas Manns seit seiner Arbeit am *Tod in Venedig* eine zentrale Stellung ein. Seine Annäherung an Goethe spielt hier offenbar eine entscheidende Rolle: Goethe ist bei ihm „das Vor-Bild, das Ur-Bild und das Über-Bild“ (GW. X, 328), das eigene Wesen ins Vollkommene projiziert. Seine „Imitatio Goethes“ (IX, 499) beschränkt sich nicht auf die Übernahme literarischer Stoffe und Techniken, sondern sie richtet sich auf das „Vaterbild“ aus, wird „Lebensgestaltung“ und „Lebensverwaltung“.²³⁸

Der frühere Plan *Goethe in Marienbad* soll die „Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben“ (*On Myself*, 71) darstellen.²³⁹ Die Geschichte von Goethes letzter Liebe, der Liebe des alten Mannes zu jenem jungen Mädchen, das er durchaus noch heiraten wollte, soll eine „böse, schöne, groteske, erschütternde“²⁴⁰ sein. Über diesen Stoff, aus dem später *der Tod in Venedig* entstand, schreibt Thomas Mann in einem Brief vom 4. 7. 1920 an Carl Maria Weber:

Es war die – *grotesk gesehene* – Geschichte des Greises Goethe zu jenem kleinen Mädchen in Marienbad, (...) diese Geschichte mit allen ihren schauerlich-komischen, hoch-blamablen, zu ehrfürchtigem Gelächter stimmenden Situationen, (...) die ich eines Tages vielleicht doch noch schreibe.²⁴¹

Thomas Mann versucht einerseits den vierundsiebzigjährigen Goethe in seiner späten Leidenschaft für eine Siebzehnjährige zum Helden der geplanten *Tragödie der Meisterschaft*, des *Tod in Venedig* zu machen.²⁴² Andererseits ist er sich voll und ganz des Grotesken bewusst. In grotesker Darstellung führt er vor, wie der Alte der jungen Ulrike nachläuft. Er setzt einen „Helden der Schwäche“ in Analogie zur Othello-Figur Shakespeares ein.²⁴³ Er weist außerdem direkt darauf hin, dass *der Tod in Venedig*, d.h. zunächst *Goethe in Marienbad*, als eine Geschichte, die sich nach Stoff und Umfang für den „Simplicissimus“ eignen würde, geplant wird.²⁴⁴

Thomas Mann gibt die Würde des großen Dichters der Lächerlichkeit preis. Aber seine Annäherung an Goethe erfolgt „in lächelnder Liebe“ (*Goethe als Repräsentant*, 7), die nicht

²³⁸) Hans Wysling, Thomas Manns Goethe-Nachfolge, Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1978, Tübingen 1978, S.499

²³⁹) Hans Wysling, Thomas Mann, Notizen, Heidelberg 1973, S.53

²⁴⁰) Thomas Mann, Briefe 1889-1936, a.a.O., am 6. 9. 1915, S.123

²⁴¹) Ebd., S.177

²⁴²) Hans Wysling (HG.), Dichter über ihre Dichtung, Thomas Mann Teil I 1889-1917, Passau 1975, S. 446. (Mollinelli-Stein, Größe als Gewissensfrage, Goethe-Jahrbuch 1981, S.187)

²⁴³) Wolfgang Koepen, Thomas Mann, S.195

²⁴⁴) Peter de Mendelssohn, Der Zauberer, a.a.O., S.1432/ Herbert Lehnert, Thomas Mann, Fiktion, Mythos, Religion, Stuttgart 1965, S.124. Lehnert fällt es offenbar schwer, Goethe-Verehrung und Groteske in Einklang zu bringen, denn das Goethe-Thema sei als Simplicissimus-Novelle „nicht so recht vorstellbar“.

aus einem Geist der Ketzerei gegen Goethe, sondern gerade aus Verehrung hervorgeht. Er spricht liebevoll von Goethe. Aus dieser Intimität heraus muss seine Kritik an dem Klassiker gemildert werden. Die Vorliebe für das Grotteske, d.h. das Miteinander von Interesse und Skepsis, Liebe und Würdelosigkeit, ist aufs engste mit Thomas Manns Vorstellung von Größe verbunden. Größe besteht für ihn im Bekenntnis des „Helden“ zu seinen natur-menschlichen Schwächen. Die Liebesleidenschaft Goethes bestimmt Thomas Mann einerseits als Verwirrung und Entwürdigung, aber andererseits erkennt er sie als ein „Zeichen des Allzumenschlichen“ an. Es ist nur folgerichtig, dass auch bei dem Plan einer Goethe-Novelle der Sinn für das „Grotteske“ und „Entwürdigende“ erwacht. Die Konzeption einer grotesken Goethe-Erzählung für den „Simplizissimus“ deutet somit nicht auf eine Goethe-Ferne hin, vielmehr zeigt sie Thomas Manns Interesse für die Kritik,²⁴⁵ die die „moralisch-analytische Haltung“ (*Goethe und Tolstoi*, 91) zu seinem Vorbild ist. Seine Annäherung an Goethe lässt sich zum Beispiel aus dem Wort „schaurig“ in folgendem Brief an Julius Bab herauslesen:

Ich sehe, wie der Alte das Kind einen Hügel hinan haschen will und hinfällt. Sie lacht und weint dann. Und immerfort will er sie heiraten. Schaurig.²⁴⁶

Man kann sagen, dass das Wort „schaurig“ in diesem Kontext die heimlich-abgründige Genugtuung in sich schließt, die Größe Goethes fallen zu sehen²⁴⁷. Die Grotteske bedeutet die Entthronung des göttergleichen Vorbildes, das „in zärtlicher Liebe“ doch Gegenstand der höchsten Verehrung bleibt. In der Aschenbach-Geschichte setzt sich Thomas Mann in der Tat an die Stelle des Entwürdigten. Thomas Mann selbst verkörpert in der Liebe Aschenbachs die Liebe zu dem schönen polnischen Knaben wie der greise Goethe gegenüber Ulrike.²⁴⁸

Einige Beispiele für die groteske Darstellung von Goethes letzter Liebe finden sich auch im *Tod in Venedig*. Thomas Mann hat sich ein eigenes Bild gemacht von Goethes Liebesleidenschaft in Marienbad, vom Olympier in der Kurpromenade, von Goethes Unmeisterlichem im Alltag des Badebetriebs und seinem Altersunterschied zu Frau von Levetzow. Hierin zeigen sich keine direkten Parallel-Szenen zwischen Goethe und Aschenbach, sondern Analogien. Die „grotesk gesehene Geschichte“²⁴⁹ des alten Goethe verbindet sich beispielsweise mit dem „Verjüngungsmotiv“²⁵⁰ des fünfzig Jahre alt gewordenen Künstlers Aschenbach. Vom Autor wird die Liebe Aschenbachs zu einem vierzehnjährigen Jüngling „nicht als nur vorübergehende exotische Ausschweifung des

²⁴⁵) Hans Rudolf Veget, Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption, a.a.O., S.30, Vgl. Thomas Manns *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, S.30

²⁴⁶) Thomas Mann, Brief an Julius Bab, 2. März 1913, in: *The Germanic Review* 36, 1961, S.196/ Zur Entstehungsgeschichte des *Tod in Venedig*, in: *Die Neue Rundschau* 36, 1925, S.611-616

²⁴⁷) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer*, a.a.O., S.1419f. Aber es ist bedauerlich, dass Thomas Mann in der oben erwähnten autobiographischen Skizze Karlsbad und Marienbad miteinander vertauscht und Ulrike von Levetzow mit einem andern Mädchen verwechselt. „Es war Philippine Lade, mit der Goethe 1814 in Wiesbaden den Wettlauf veranstaltete, bei dem er zu Fall kam, und das war sieben Jahre vor dem Marienbader Aufenthalt, bei dem er Ulrike kennenlernte. In späteren Briefen berichtet Thomas Mann von der Vertauschung.“

²⁴⁸) Ebd., S. 1420f.

²⁴⁹) Thomas Mann, Briefe 1889-1936, a.a.O., am 6. 9. 1915, S.123

²⁵⁰) Hans Rudolf Veget, Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption, a.a.O., S. 30

Gefühls, sondern als ein Zeichen der Würdelosigkeit und als ein bedingloses Verfallensein“ dargestellt.²⁵¹ So ist etwa Aschenbach im Traum vom „fremden Gott“ (78), Dionysos, von Sexualität besessen. Das Phallus-Zeichen im Traum deutet die Würdelosigkeit des Dichters an²⁵²: Das Sittengesetz sei hinfällig (80). Gerade in diesem Eindringen des Unkontrollierbaren, der „Zügellosigkeit“ (56) zeigt sich ein „Zerrbild“ des „würdigen“ Künstlers, der die menschliche Neigung einerseits unterdrücken soll, sie andererseits genießen will. Er hat Angst und zugleich Lust und Neugier nach neuen Gefühlen. Das heißt, er entdeckt die „Gefühle“, „die im strengen Dienst seines künstlerischen Lebens erstorben waren“ (58): „Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele beehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. (79)“ In dieser Szene findet sich Thomas Manns zwiespältiges Goethe-Bild, sowohl der durch Eros und Dionysos entwürdigte Meister als auch der glückliche Verliebte. Er stellt die Sexualität des alten Goethe bloß, der bis ins hohe Alter keine Hemmungen kennt. Doch nimmt er jene unbefangene Sexualität als die mögliche Voraussetzung der künstlerischen Tätigkeit. Vorgestellt wird seine feste Überzeugung, dass es das Persönliche und Intime sei, was Goethe „produktiv“ mache (*Goethe als Repräsentant*, 59).

Das „Verjüngungsmotiv“ des alten Dichters verbindet sich jedoch am Anfang der Novelle nicht mit Aschenbach. Aschenbach fungiert vielmehr als Beobachter, wenn er auf dem Schiff dem „falschen Jüngling“, dem „aufgestutzten Greis“ begegnet, der eine „falsche Gemeinschaft mit der Jugend“ sucht (23). Die künstliche Verjüngung ist als lächerlich bloßgestellt.²⁵³ Später in der Stadt von Venedig betrachtet Aschenbach sein graues Haar, sein müdes und scharfes Gesicht und beschließt sich zu verändern. Insbesondere in der Liebe zu Tadzio entdeckt Aschenbach seinen Körper, der vorher nie im Mittelpunkt seines Interesses lag. Als Liebender erkennt er den Ausdruck seines Körpers: „Angesichts seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge stürzte er in Scham und Hoffnungslosigkeit“ (81). Sein Gefühl des „Ekels“ treibt ihn, sich zu restaurieren. Er verwandelt sich zum „blühenden Jüngling“, der aber unter der Schminke fiebert (82).²⁵⁴ Seine Verwandlung erheitert den Leser. Sie mag zugleich eine Anspiegelung auf Goethes Willen zur Verjüngung sein, den er nach seiner Zeit in Italien entwickelte. Im Unterschied zu jenem Willen zur „Verjüngung“ formt Thomas Mann das „Verjüngungsmotiv“ der *Venedig*-Novelle zum Element einer auf das tragische Ende hinwirkenden Beschleunigung der „Entwürdigung“ und des „Verfalls“. Der Autor versucht dadurch, sich über das ästhetische Wohlgefallen des schönheitsdurstigen Künstlers an der vollkommenen Schönheit Tadzios lustig zu machen.²⁵⁵

Wie bereits dargelegt, ist der Goethe-Stoff im *Tod in Venedig* bis zur Unkenntlichkeit

²⁵¹) Ursula Wertheim, Goethe-Motive im Wandel oder ein Goethe-Motiv bei Thomas Mann, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Jarl-Heinz Hahn, Weimar 1989, S.166

²⁵²) Hans Rudolf Veget, a.a.O., S. 31

²⁵³) Ebd., S.165

²⁵⁴) Hans Wysling, Goethe-Nachfolge, a.a.O., S.30. Die Frisier- und Schminkszene zur künstlichen Verjüngung erinnert an Goethes Novelle *Ein Mann von fünfzig Jahren*. Aschenbach ist ebenso fünfzig geworden wie Goethes Held, der in der Novelle die Liebe eines alternden Mannes darstellt.

²⁵⁵) Ebd., S.30

verändert und umgeformt.²⁵⁶ Der „Fall von Knabenliebe bei einem alternden Künstler“ steht zu Beginn der Niederschrift als Handlungsgerüst bereits fest.²⁵⁷ Enthält die Liebe des Vierundsiebzigjährigen zu dem siebzehnjährigen Mädchen nach bürgerlichen Begriffen schon ein Element des Verkehrten, so kann der Gedanke nicht fern liegen, dieses Motiv ins „Homoerotische“²⁵⁸ zu wenden. Das homoerotische Motiv wird nicht von Anfang an mit der Goethe-Geschichte verbunden. Was Thomas Mann ursprünglich schreiben will, ist „überhaupt nichts Homo-Erotisches“,²⁵⁹ sondern soll Goethes späte Liebe betreffen. Diese Verbindung geschieht erst, als sich Thomas Mann entschließt, „die bei Goethe fixierte Thematik der Entwürdigung durch das persönliche Motiv der Verbotenen Liebe auf die Spitze zu stellen“²⁶⁰. In diesem Sinne schreibt er an Carl Maria Weber:

Ohne ein persönliches Gefühlsabenteuer wäre aus der Goethe-Novelle nicht der *Tod in Venedig* geworden (DüD I, 417)

Dies erklärt auch, warum Thomas Mann die erste Skizze *Goethe in Marienbad* bei der Arbeit wiederholt erwähnt. Denn die Entwürdigung der Größe durch Eros kann im Dichten als Thomas Manns eigenes Problem aufgearbeitet werden. Die Marienbad-Geschichte stellt sich mehr und mehr als eine „ganz unmögliche Konzeption“²⁶¹ heraus, weniger wegen des homoerotischen Themas an sich, als vielmehr wegen des unvermeidlichen persönlichen Bezugs und der eigenen Erlebnisse.²⁶²

Eine eigentliche „Kristallisation“²⁶³ in der Novelle, wie Thomas Mann selbst gewünscht hat, kann damit noch nicht erreicht werden. Noch besteht die Diskrepanz zwischen dem zum Scheitern verurteilten Aschenbach und dem auch diese Krise meisternden Goethe. Schon in der Notiz von 1905 setzt Thomas Mann eine tragische Künstlergestalt ein, die zugrunde geht. Die frühere Geschichte *Goethe in Marienbad* kann aber damit nicht in Einklang gebracht werden, so nahe auch Goethe, nach eigenem Geständnis, der „Überwältigung durch dionysische Kräfte“ gekommen ist und so sehr man darin einen „Tod vor dem Tod“ erblicken kann (*On Myself*, 71). Es bietet sich nur die drastische Lösung an, die Figur Goethes ganz fallen zu lassen. Ohne den Bezug zu Goethe besteht kein Hindernis mehr, Aschenbach scheitern zu lassen und doch ein wesentliches Goethe-Projekt, „die Entwürdigung des

²⁵⁶) Ebd., S.29

²⁵⁷) Thomas Mann, Briefe 1889-1936, a.a.O., Brief an Philipp Witkopp, 18. Juli 1911, S.90

²⁵⁸) Vgl. Joachim Seyppel, Adel des Geistes, Thomas Mann und August von Platen, in: DVjs., 1959, S.565-573; R. Werner, Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus, S. 142f.

²⁵⁹) Thomas Mann, Briefe 1889-1936, a.a.O., S.177

²⁶⁰) Ebd.

²⁶¹) Peter de Mendelssohn, Der Zauberer, a.a.O., S. 1443

²⁶²) Helmut Koopmann, *Der Tod in Venedig*, Interpretation, Stuttgart 1995. S.585. Dass der Gedanke an August von Platen, dem prominentesten Homoerotiker der deutschen Literatur – zumal im Zusammenhang mit der *Venedig*-Novelle – eine Rolle spielt, ist angesichts der Platen-Anspielungen in der Novelle mit Sicherheit anzunehmen.

²⁶³) Peter de Mendelssohn, Der Zauberer, a.a.o., S.1478. „Die Novelle sei in der Tat eine Kristallisation: sie sei eine Struktur und ein Abbild, das von so vielen Facetten Licht ausstrahlt und ihrem Wesen nach von so unerschöpflichem Beziehungsreichtum, dass sie durchaus sogar die Augen des Schöpfers selbst, indes sie Gestalt annahm, zu blenden und zu verwirren vermochte.“

apollinischen Meisters durch das verdrängte Dionysische“, beizubehalten (*On Myself*, 71). Thomas Mann schafft einen „modernen Helden“, den er in früheren Werken schon sympathisch gestaltet hat, „einen Helden der Schwäche“, „einen Helden vom Schlage des von sich selbst so getauften Leistungsethikers“ (*On Myself*, 71). Wieder ist sein Thema der Einbruch der Leidenschaft, die Zerstörung eines scheinbar endgültig gemeisterten Lebens, das durch Eros entwürdigt wird und in den Abgrund gestürzt ist. Die groteske Darstellung von der fatalen Liebe des alten Künstlers ist in dieser Hinsicht notwendig. Der Künstler, dem Sinnlich-Erotischen verhaftet, kann nicht wirklich würdig werden; diese „Grundtendenz bitter melancholischer Skepsis gegen alles Künstlertum“ (*On Myself*, 72) kommt in dem Bekenntnis zum Ausdruck, das Thomas Mann dem schon vom Tode gezeichneten Helden in den Mund legt: „Du musst wissen, dass wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne dass sich Eros zugesellt und sich zum Führer aufwirft. (...) Die Meisterhaltung unseres Stils ist Lüge und Narrentum. (84)“ Aschenbachs Entwürdigung und Tod erklären sich daraus.

B. Die Wahlverwandtschaften-Rezeption

1. Das Vorbild der Harmonie – Sittliche Ehe und dämonischer Eros

Auch außerhalb des *Marienbad*-Stoffes orientiert sich Thomas Mann an Goethe, an Goethes *Wahlverwandtschaften*. Aber eine „neue Klassizität“, die Thomas Mann in seiner Imitation Goethes anstrebt, kann nicht einfach durch die Bearbeitung eines Goethe-Stoffes verwirklicht werden. Dazu bedarf es der Aneignung Goethescher Stilprinzipien sowie eines Eindringens in jene, nach Thomas Manns Überzeugung, „gesündere Geistigkeit“ (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153), die sich auch in seinem Werk von nun an manifestieren soll.²⁶⁴ Thomas Mann versucht sein früheres Problem, nämlich die Wagnersche, romantische und dekadente Tendenz, mit neuem Bewusstsein, mit „etwas ausnehmend Logischem, Formvollem und Klarem, etwas zugleich Strengem und Heiterem“ (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 152), zu lösen. Er empfindet den Roman Goethes als so ideal vollendet, weil sein künstlerischer Grund in dem Unterschied zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit liegt und die Harmonie dieser Gegensätze darin angestrebt wird.²⁶⁵ Es ist kein Zufall, dass Thomas Mann während der Arbeit an der Novelle den Roman *Die Wahlverwandtschaften* fünfmal gelesen hat.²⁶⁶ Dass *Der Tod in Venedig* im Zeichen von Goethes Roman steht, zeigt Thomas Manns Brief vom 4. Juli 1920 an Carl Maria Weber.²⁶⁷ Dies ist hier bis in den Bau der Sätze und in die motivische Kleinarbeit hinein zu spüren.

Was Thomas Mann an Goethes Roman interessiert, ist das Thema `Ehe`. Die Ehepflicht steht in den *Wahlverwandtschaften* im Konflikt zur Liebesneigung, zum dämonischen Eros. Charlotte liebt den Hauptmann, aber ihre Liebe zu ihm unterliegt eigenem „wohlerworbenen Glück“ und dem „schönsten Rechte“ (Goethe GW. Bd. 6, 343) der Ehe.²⁶⁸ Eduard hat, anders als Charlotte, die „naturgesetzliche, die wahlverwandtschaftliche Bindung an Ottilie“, die ihn auf sie nicht verzichten lassen kann.²⁶⁹ Er folgt einer „Naturnotwendigkeit“ der Liebe. Am Ende des Romans wird Eduard jedoch dem „Entsagungs- und Disziplinierungsprinzip“ unterworfen.²⁷⁰ Er kann seine Liebe nicht bewahren, er soll stattdessen in Selbstmord verfallen. Das ist sein einziger Ausweg. Hier, in dieser Entsagung steckt Goethes Versuch, den Zwiespalt von Natur und Geist, von Sinnlichkeit und Sittlichkeit zu lösen: „In solchen Darstellungen muss stets das Sinnliche Herr werden, aber bestraft durch das Schicksal“ (Goethe. GW. Bd. 6, 640). Der Mensch soll frei sein und kann sich gegen den Zwang der Naturnotwendigkeit behaupten. Das „Sinnliche“ muss aber „bestraft“ werden

²⁶⁴) Hans Rudolf Vaget, *Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption*, a.a.O., S. 33

²⁶⁵) Thomas Mann, *Briefe 1889-1936*, a.a.O., S.176

²⁶⁶) Ebd.

²⁶⁷) T. J. Reed, *Thomas Mann und Tradition*, a.a.O., S. 28/ Hans Wysling, *Goethe-Nachfolge*, a.a.O., S.30

²⁶⁸) Theo Elm, *Wissen und Verstehen*, in: *Erzählen und Wissen, Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S.105

²⁶⁹) Ebd., S.105

²⁷⁰) Ebd., S.105

„durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert“ (Goethe. GW. Bd. 6, 640). Eduards Tod wird als „Salvierung praktischer Vernunft“²⁷¹ bezeichnet. Das kann jedoch nicht Eduards Vorstellung sein, sondern die des Autors. Goethe befördert seinen Protagonisten daher ins Jenseits, Eduard spricht vor seinem Selbstmord: „Ich muss ihr nach, auf diesem Wege nach; aber meine Natur hält mich zurück und mein Versprechen. Ich fühle wohl, Bester, es gehört Genie zu allem, auch zum Märtyrertum“ (Goethe. GW. Bd. 6, 490).

Außer Eduard dient Ottilie auch als ein gutes Beispiel für Goethes Aussage; „so muss Ottilie karterieren, nachdem sie ihrer Neigung freien Lauf gelassen hat. Nun feiert erst das Sittliche seinen Triumph“ (Goethe. GW. Bd. 6, 640). Trotz Ottilies Versuch, am Ende des Romans dem Besitz Eduards zu entsagen und zu schweigen, ist von der „unbeschreiblichen, fast magischen Anziehungskraft“ (Goethe. GW. Bd. 6, 478) die Rede, die Ottilie und Eduard nach wie vor auf einander ausübten. Die Wahlverwandtschaft zwischen diesem Paar behält bis zum Tod ihre Naturnotwendigkeit. Nirgends ist freilich davon die Rede, dass sie böse, widergöttlich sei. Vielmehr heißt es: „Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden“ (Goethe GW. Bd. 6, 478). Die sittliche Entscheidung, hier die Entscheidung gegen die illegitime Beziehung, ist lediglich mit der „Vernunftfreiheit“ des Menschen verbunden. Die Situation, in der sich die Protagonisten im Roman befinden, spiegelt sich in der Äußerung Goethes:

Nun aber sehen wir die Menschen oft in der Gewalt unsichtbarer Mächte, denen sie nicht widerstehen können, die ihnen ihre Richtung geben; und oft scheinen ihre Neigungen in einem über alles Gesetz hinausliegenden Gebiete willkürlich zu walten (Biedermann, Goethes Gespräch, Bd. I, 401).

In der Welt des Romans ist die Liebe, der dämonische Eros nicht zu verwirklichen. Die Liebe wird tragisch, schicksalhaft beendet. Sie stößt auf die Ordnung der Ehe. Im Roman sind, so Goethe, soziale Verhältnisse und die Konflikte derselben symbolisch gefasst dargestellt. Wenn sich die Sinnlichkeit behaupten will, wie bereits oben erwähnt, muss sie „bestraft“ werden „durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert“ (Goethe GW. Bd. 6, 640).

In dieser Aussage glaubt Thomas Mann den „pädagogischen“ Willen Goethes erblickt zu haben. Die sittliche Bildung des Menschen allein – ohne das Erotische, das Dämonische und das Unsittliche zu erleben – sei bei Goethe nicht wertvoll. Thomas Mann behauptet, dass der Mensch bei Goethe seine Sinnlichkeit zugleich mit der Sittlichkeit ausbildet, damit er nicht in Gefahr gerät, seine Moral zu verlieren, indem er sich der Willkür einer zügellosen Phantasie überlässt.²⁷² Dies weist wiederum auf Thomas Manns eigenes Interesse hin. Sein Goethe-Bild ist in das Thema der *Venedig*-Novelle eingefügt, und zwar als das Bild der „Selbstdisziplinierung zu einer Moral, die irrtümlich wähnt, die Sinnlichkeit gezügelt zu haben“.²⁷³ Die Sinnlichkeit präsentiert sich in der Einsamkeit des isolierten Liebenden

²⁷¹) Ebd., S.106

²⁷²) Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann, Studien zu Fragen der Rezeption, a.a.O., S.30

²⁷³) Ebd., S.32

Aschenbach. Seine Sinnlichkeit mündet nicht in der körperlichen Beziehung, sondern nur in einer formvollendeten, vom dionysischen Rausch getragenen kleinen Abhandlung. Diesen gefährlichen, aber lieblichen Weg zum Geist durch die Sinnlichkeit findet Aschenbach am Ende der Erzählung: Er ist sich bewusst, dass der Künstler den Weg der Schönheit ohne das Erotische nicht gehen kann. Jedoch erkennt er auch, dass er selbst den Weg der Schönheit nicht gehen kann, ohne Eros zu zügeln (84). Die Zucht der Sinnlichkeit durch den Geist wird vom Erzähler einerseits gefeiert, aber andererseits auch verspottet. Aschenbach soll wegen seiner verbotenen Liebe „entwürdigt“ werden.

Die Ursache dieses Konflikts findet sich im *Tod in Venedig* nicht wie bei Goethe im Ehebruch, sondern in der Homoerotik. In der Novelle spielt die Ehe keine Rolle. Es fällt – im Gegensatz zu der präzise erzählten Ehe-Geschichte der *Wahlverwandtschaften* – auf, dass der Erzähler des *Tod in Venedig* stattdessen die künstlerischen Entwicklungsprozesse in den Vordergrund schiebt, während er die Ehe-Geschichte fast völlig in den Hintergrund treten lässt. Der Erzähler schätzt die Kunst höher ein als das Leben:

Auch persönlich genommen ist ja die Kunst ein erhöhtes Leben. Sie beglückt tiefer, sie verzehrt rascher. Sie gräbt in das Antlitz ihres Dieners die Spuren imaginärer und geistiger Abenteuer, und sie erzeugt, selbst bei klösterlicher Stille des äußeren Daseins, auf die Dauer eine Verwöhntheit, Überfeinerung, Müdigkeit und Neugier der Nerven, wie ein Leben voll ausschweifender Leidenschaften und Genüsse sie kaum hervorzubringen vermag (20).

Schon in Bezug auf Aschenbachs ästhetische Tätigkeit betont der Erzähler, dass dieser „außerordentlich“ (14) von Leistung abhängige Künstler niemals „den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt“ (14) habe. Ähnliches lässt die kurz mitgeteilte Ehe-Geschichte Aschenbachs vermuten: er sei schon nach „einigen Jahren der Unruhe“ (19) in München sesshaft geworden und dort in den bürgerlichen Ehestand eingetreten. Die Ehe, die „er in noch jugendlichem Alter mit einem Mädchen aus gelehrter Familie eingegangen war“, war nur von kurzer Dauer. Sie wurde „nach kurzer Glücksfrist durch den Tod getrennt“ (19). Die Ehe ist ein Zeichen des „strengen Glücks“²⁷⁴. Bei Thomas Mann zur Zeit seiner Arbeit am *Tod in Venedig* ist die Bedeutung des „Glücks“ in der bürgerlichen Ehe mit „etwas Ernstem, Schwerem und Strenge“ (Thomas Mann-Heinrich Mann, Briefwechsel, 53) verbunden. Denn das Glück der Ehe ist bei ihm Dienst und Pflicht. Aschenbachs Ehe hat den unvermeidlichen Bezug auf Thomas Mann und seine persönlichen Erlebnisse.

Die Abwendung von der Familie ist bei Thomas Mann Ausdruck des „Prozesses von der Heimkehr in die orgiastische Freiheit des Individuums“ (*Die Ehe im Übergang*, 275). Daraus lässt sich erklären, warum Thomas Mann Aschenbachs Gattin so jung sterben lässt. Eine solche Abwendung kann für Thomas Mann durchaus als Flucht vor der sozialen Verantwortung gegenüber der Familie aufgefasst werden. Bis zur Zeit des *Tod in Venedig* ist

²⁷⁴) Hans Rudolf Vaget, Goethe, Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S. 149

sich aber Thomas Mann noch nicht sicher, welchen Stellenwert die Ehe für das Leben des Künstlers hat. In seinen früheren Werken lässt er die Ehe in die Katastrophe stürzen. Das zeigt, dass er die Ehe und das Künstlertum in Konflikt miteinander sieht. Nach dem *Zauberberg* spielt die Ehe langsam eine größere Rolle in Thomas Manns Werk, und erst im *Joseph-Roman* nimmt sie einen bedeutsamen Platz ein. Es handelt sich hier also um einen Entwicklungsprozess bei Thomas Mann selbst. Befangen im „erotischen Ästhetizismus“ (*Die Ehe im Übergang*, 277) war er zu sehr mit dem Problem des Zusammenhangs von Homoerotik und Künstlertum beschäftigt, als dass er sich mit Ehe und Familie hätte befassen können.

Aschenbachs Ehe ist mehrdeutig: Seine Distanz zur Ehe scheint mit Goethes Ehe-Scheu in Verbindung zu stehen, auf die in Thomas Manns essayistischen und autobiographischen Selbstäußerungen hingewiesen wird. Goethe hat seinen künstlerischen Schaffensbereich von allen Ehe- und Familienverpflichtungen freigehalten. Manchmal hat er die Zeit in den böhmischen Bädern verbracht. Dieser extrem leistungsabhängige Künstler meidet die feste eheliche Bindung. Er genießt die Freiheit im Umgang mit den Frauen; daraus schöpft er seine dichterische Kraft. Als Goethe den Roman *Die Wahlverwandtschaften* schreibt, pflegt er neben seiner Ehe mehrere Verhältnisse²⁷⁵ – mit Marianne von Willemer in Karlsbad, mit Silvie von Ziegesar in Franzensbad, mit Minchen Herzlieb in Jena. Die Liebesleidenschaft des Dichters, die immer mit schöpferischer Tätigkeit verbunden ist, erregt die Aufmerksamkeit Thomas Manns. Die Individualität des Weimarer Klassikers prägt die Persönlichkeit Aschenbachs. Hier, im 2. Kapitel der Erzählung, wird Goethes Leistungsethos und dessen „Durchhalten“ (14) angedeutet,²⁷⁶ das ohne seine partnerschaftliche Liebe undenkbar ist. Aschenbach denkt an die bisherige Arbeit, die der „Freude der genießenden Welt“ (12) ermangelte und die „weder geduldiger Pflege noch einem raschen Handstreich sich fügen zu wollen schien“. Er leidet unter dieser Verpflichtung zur Produktion. Er befindet sich in einer Krise, fürchtet, sein geplantes Lebenswerk nicht vollenden zu können. Er prüft wiederholt seine Arbeit, versucht die geistige, die künstlerische Hemmung zu durchbrechen und seine Kunst zu erneuern. Aschenbach reist daher nach Venedig, vergleichbar mit Goethes häufigen Badereisen:

(...) eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewusst, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt, dass er, die Hände auf dem Rücken und den Blick am Boden, gefesselt stehen blieb, um die Empfindung auf Wesen und Ziel zu prüfen“ (9).

„Flucht drang, die Sehnsucht ins Ferne und Neue, die Begierde nach Befreiung“ (11) – das ist es, was Aschenbach und Goethe zusammen empfinden. In Venedig befällt die „gottähnliche Schönheit des Menschenkinds Tadzio“ (36) Aschenbachs Herz: „Ich liebe

²⁷⁵) Theo Elm, a.a.O., S. 97

²⁷⁶) Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann, a.a.O., S. 32

dich!“ (61). Aschenbachs Isolierung wird jedoch in Venedig durch Krankheit und Liebesenttäuschung verstärkt.

Die Ehe spielt keine führende Rolle im *Tod in Venedig*, vielmehr beherrscht der dämonische Eros die gesamte Erzählung. In den *Wahlverwandtschaften* allerdings werden die zwei Liebesformen, die moralisch-sittliche Ehe und der dämonische Eros, durch das ganze Werk hindurch einander gegenübergestellt. Ottilie und Eduard entsagen, aber nicht wegen der gesellschaftlichen Ordnung, sondern wegen der „sittlichen Natur, die sich durch den Tod ihre Freiheit salviert“ (Goethe GW. Bd. 6, 640). Der Roman stellt den Versuch dar, die sittliche Entscheidung der Romanfiguren nicht auf dem gesellschaftlichen Zwang, sondern auf der „Vernunftfreiheit“ beruhen zu lassen. Dieser Roman ist zwar „höchst moralisiert“, aber er ist eine „Geschichte des Todes als einer verführerischen, widersittlichen Macht“, wie ihn Thomas Mann sieht.²⁷⁷ Gerade diese Gegensätzlichkeit empfindet Mann als Anhaltspunkt für den *Tod in Venedig*. Für Thomas Mann dient der Schluss des Romans als ein gutes Beispiel für die idealistische Auflösung der Gegensätzlichkeit.²⁷⁸ Im Schluss ist ein Satz über das im Tode vereinte Liebespaar zu finden:

Und Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen (GW, 490).

Thomas Mann interpretiert den Schluss dieses Romans als „Gipfel der Ironie“ (*Goethes Laufbahn*, 49). Der Grund liegt darin, dass die Ironie des Schlussbildes nicht nur in der Bestrafung des Liebespaares, sondern auch in der Bloßstellung des `unehelichen` Zustands besteht: „Goethe hat Ottilie verhungern lassen, jedoch hat er zugleich eine Persiflage der Ehe geschrieben“ (*Goethes Laufbahn*, 49). Vermutlich hat Thomas Mann gedacht, dass Goethe dem Leser in dem Roman kein Christentum vermittelt, sondern die Anschauung, wie das Ideal der Harmonie von Natur und Sittlichkeit im Menschen entstehen könnte. Thomas Mann scheint diese idealistische Harmonie übertrieben zu betonen. Denn in der Darstellung solcher Harmonie, die nach Goethe nur in der `Legende`, der Heiligen-Legende, nicht aber im Leben erscheint, versteht Thomas Mann seine eigene dichterische Aufgabe. In Goethe sieht er einen Dichter des Mitgefühls und der Sympathie für die Naturgebundenheit des Menschen und dessen leidenschaftlicher Notwendigkeit, jedoch unter einer Bedingung, dass nämlich die Sittlichkeit nicht in Gefahr gerät:

Die Wahlverwandtschaften sind höchste Dichtung in ihrer Einheit von Gestalt und Gedanke. Sie sind im Künstlerischen wahrhaftig, was sie im Ideellen darstellen: Naturvergeistigung, „sittliche Kultur“ (*Zu Goethes Die Wahlverwandtschaften*, 180).

²⁷⁷) Thomas Mann, Briefe I, a.a.O., an Elisabeth Zimmer in Bad Tölz, 6, 9, 1915, S.123

²⁷⁸) Vgl. Gerhart Mayer, Eros und Agape im Spätwerk Goethes, in: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, hrsg. v. Andreas B. Waschmuth, Weimar 1966, S.122-153. Gerhart Mayer interpretiert den Roman lieber im Zusammenhang des Eros mit der göttlichen Liebe. Er hat keinen Zweifel daran, dass Goethe bei seinem späten Werk an die ewige Liebe glaubt, die als erlösende Gnadenliebe und als Wesensmitte der Gottheit bezeichnet wird.

Thomas Manns Deutung ist nicht der Stand der Goethe-Forschung. Durch die Bewunderung für Goethes Roman vermag er nicht weniger über sich selbst zu reden. Mann betrachtet diesen Roman mit seinem legendenhaften Ende als ein ideales Beispiel für die Harmonie von Verstand und Liebe, von Ehe und Eros, von Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Er begründet in dieser Hinsicht, warum sich Goethe gegen den oft erhobenen Vorwurf der unsittlichen Wirkung seiner Werke gewehrt hat. Thomas Mann bedenkt, dass Goethe zwischen der moralischen Ehe und dem dämonischen Eros deutlich schwankt, aber dass er auch auf dem Versuch besteht, die gegensätzlichen Seiten in Harmonie zu bringen: „Goethe ist der Liebesmacht verwandt, die großen Sünderinnen ihre Nähe nicht verweigert, und wirkt also im Philistersinn zersetzend, auch da noch, wo er nach seinem Bewusstsein bewahren will, wie Goethe in den *Wahlverwandtschaften* die Ehe bewahren wollte“ (*Goethes Laufbahn*, 49). In Thomas Manns Augen hat Goethe alles, auch das Gesellschaftlich-Schlechte, erhalten, um es zu kritisieren (*Goethes Laufbahn*, 49). Wann immer nun er von Goethe spricht, betont er auch dessen „sittigende Sendung“ (*Goethe und Tolstoi*, 124) in seinem gesamten essayistischen Werk, insbesondere im Essay *Goethes Wahlverwandtschaften*. Darin weist das Goethe-Bild wiederum auf Thomas Manns Selbstdeutung hin.

Thomas Manns feste Überzeugung von dem Goetheschen Ideal der Harmonie von Sittlichkeit und Sinnlichkeit ist bei Goethe freilich ironisch verwirklicht; es ist für den realistischen Goethe ein lebensfremdes Ideal, und es ist Thomas Mann auch im *Tod in Venedig* nicht gelungen. Aschenbach verkündet zunächst als erfolgreicher Schriftsteller „sittliche Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis“ (13), aber schließlich erscheint ihm „das Sittengesetz hinfällig“ (80). Er geht von der Sittlichkeit zur Sinnlichkeit über, er ist durch Eros und Dionysos entwürdigt. Anders als beim – nach Manns Verständnis! – idealistischen Schlussbild der *Wahlverwandtschaften* bleiben Thomas Manns Protagonisten, Aschenbach und Tadzio, im Zwiespalt: Sie stehen der dämonischen Liebesmacht näher als der „bürgerlichen Ehe“ (*Über die Ehe*, 268), sie vermeiden diesen Konflikt nicht.

Thomas Mann steht zur Zeit seiner Arbeit am *Tod in Venedig* in Distanz zu seinen Protagonisten, seine Darstellung ist am Ende der Novelle – wie bei Goethe – von Ironie gezeichnet. Aschenbach ist der Liebende, der dem schönen Knaben sehnsüchtig bis zu seinem Tod folgt. Außerdem ist er der Künstler, der die Schönheit Tadzios und sein erregtes „Liebesgefühl“ in der „kleinen Abhandlung“ (55) beschreiben will: „Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper“ (55). Der Künstler soll deshalb sterben, er soll an Stelle des Autors „bestraft“ werden. Denn er kann seine Liebesleidenschaft und „Zügellosigkeit“ (56) nicht unter Kontrolle bringen. Komischerweise stirbt er nicht als tragischer Versager, sondern als glücklicher Liebender und neugeborener Künstler (87). Der Homoerotiker Aschenbach kann von der Gesellschaft nicht anerkannt werden, jedoch gewinnt er seine schöpferische Kraft in der Liebe zu Tadzio. Thomas Manns Ironie bezieht sich einerseits auf die Anerkennung des „erotischen Ästhetizismus“ (*Die Ehe im Übergang*, 274), der mit der „Idee der Schönheit des Knaben und des Todes“ eng verbunden ist, andererseits

auf seine „Grundtendenz bitter melancholischer Skepsis gegen alles Künstlertum“ (On Myself, 72). Bei Thomas Mann ist die Ironie als ein Mittel der Distanzierung eingesetzt, nämlich als ein Mittel, den Gegensatz von Leben und Geist, bzw. von bürgerlichem Leben und „erotischem Ästhetizismus“ aufzuheben – in der schriftstellerischen Darstellung.

2. Der Zwiespalt von Leben und Kunst – Homoerotischer Ästhetizismus

Die thematischen Anregungen, die Thomas Mann aus Goethes *Wahlverwandtschaften* gewann, wurden soeben angesprochen. Die ambivalente Bedeutung der „neuen Klassizität“ und das Thema des Sinnlichen und Sittlichen wurden als grundsätzliche Kunstproblematik dargestellt. Im Anschluss daran soll nun aufgezeigt werden, wie das Ideal der Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, das auf Thomas Manns Selbstanalyse beruht, beleuchtet wird.

Am Anfang der *Venedig*-Novelle hat Aschenbach als bürgerlicher Schriftsteller Würde, Ruhm und Repräsentanz gewonnen und die Sinnlichkeit und die Sexualität aus seinem Leben verbannt. Aschenbach soll Goethes „Leistungsethos“ verkörpern, wie am deutlichsten im zweiten Kapitel der Erzählung sichtbar wird, das die Geschichte seines Ruhmes resümiert:²⁷⁹ „So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung verpflichtet. (...) sein Lieblingswort war *Durchhalten* (14).“ Der Autor interessiert sich bereits für Goethes „Durchhalten“, er zitiert mehrmals jene Aussage: „Die Manier will immer fertig sein und hat keinen Genuss an der Arbeit. Das echte, wahrhaft große Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung“ (*Goethe als Repräsentant*, 15). In Thomas Manns Augen ist Goethe als Dichter nicht der Mann immer neuer Erfindungen und Entwürfe, sondern im wesentlichen ist seine Produktion „ein Auf- und Ausarbeiten von Konzeptionen, die in die Frühzeit seines Lebens zurückgingen, die er durch die Jahrzehnte mit sich führte und mit dem ganzen Reichtum seines Lebens erfüllte, so dass sie Weltweite gewannen“ (*Goethe als Repräsentant*, 15). Thomas Mann glaubt, dass dieser Künstler die Geduld, den Fleiß und die Ausdauer besitzt, ein begonnenes Werk der Vollendung und Abrundung zuzuführen. Seine Romanfigur Aschenbach bedurfte daher der „Zucht“ (15), um die selbst gestellten dichterischen Aufgaben zu meistern.

„In der Person eines Predigers“, in seinem „Erzeugnis gedrungener Kraft“ hatte sich „innigere Geistigkeit“, „sinnlicheres Blut“ verkörpert (13). Seiner versteckten „Sinnlichkeit“ ist sich Aschenbach bewusst. Er verzweifelt an seiner bisherigen Würde, Ruhm und Kunst. Der Meister erkennt, dass in seiner Kunst das Gefühl und die Leidenschaft des Menschen mangelhaft vorgestellt waren. Seine Erkenntnis wird vom Erzähler als ein „Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit“ gezeigt (18), wie Goethe einst in Italien das von den sexuellen Hemmungen befreite Leben erfuhr und die neuen kühnen Gedichte – z. B. *Das Tagebuch*, *Erotica Romana* – schrieb. Die Individualität Aschenbachs wird hier nach dem von der Weimarer Klassik vorgegebenen Dichtertum beschrieben. Aschenbach verlangt nach einer „neuen Form der Kunst“, die die „Sittlichkeit“ und die „Natur“ in gleicher Weise berücksichtigt (18). Das bezeichnet er als die Goethesche „Ganzheit“ und „Harmonie“ aus

²⁷⁹) Bernhard Böschstein, Exzentrische Polarität. Zum *Tod in Venedig*, S.89, in: Thomas Mann Romane und Erzählungen, hrsg. von Volkmar Hansen, Stuttgart 1993/ Hans Wysling, *Geist und Kunst*, Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay, in: Paul Scherrer/ H.W.: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern u. München 1967, S. 123-233

„Natur und Kunst“, „Natur und Geist“, „Sinnlichkeit und Sittlichkeit“. In dieser Weise ist also die Figur Aschenbachs eine Spiegelung Goethes.

In den nächsten Kapiteln der Erzählung taucht in der Gestalt Tadzios Eros-Dionysos auf und lässt Aschenbach in jene homoerotische Leidenschaft sinken, die die Gesellschaft moralisch geächtet hat. Der von Aschenbach geliebte Tadzio spielt die Rolle des erotisch Begehrten „als homosexuell Begehrter“.²⁸⁰ Jede Begegnung mit Tadzio erscheint zweideutig: Sie weist sowohl die Aneignung „neuer Klassizität“²⁸¹ (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153) – bzw. des Goetheschen Ideales der „Bildung“ – als auch eine damit einhergehende verbotene homoerotische Neigung auf. Dieses spannende Verhältnis wird vor allem im vierten und im fünften Kapitel der Novelle gezeigt. Im vierten Kapitel fängt Aschenbach an, die Schönheit des geliebten Knaben zur Darstellung zu bringen. Sein Körper wird „Stoff“ (52) der Dichtung. Mit Hilfe des schönen Knabenkörpers vermöge sich der Geist des Künstlers zu noch höherer Betrachtung zu erheben (53). Die Gestalt und Farbe der Jugend, die Aschenbach ausschließlich in Liebesschmerz und Hoffnung beobachtet und die er in seiner Erinnerung als Inbegriff der Schönheit empfunden hat, wird nun sichtbar und in seiner kleinen Abhandlung dargestellt (55). In dieser schöpferischen Tätigkeit wird jedoch die „Polarität von Leben und Kunst“ immer deutlicher,²⁸² im Gegensatz zu Goethes erotischen Gedichten und seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften* mit dessen – wenn auch auf Erden unerreichbarem – Einheitsideal. Aschenbach gerät als Homoerotiker in Gegensatz zur Gesellschaft, aber wohlgerichtet nicht durch seine Kunst.²⁸³ Das Anstößige beruht vielmehr in einer Leidenschaft, die der Sphäre der Natur angehört.²⁸⁴ Die Polarität von Natur und Leben, Leben und Kunst wird bis zum Ende des Buches nicht gelöst. Damit ist die Imitatio Goethes als Programm Aschenbachs angeschlagen, – eine Imitatio, die freilich der Klassik im Grunde widerspricht. Denn gerade hier wird nicht Goethes Ideal der Balance von Pflicht und Neigung, von Leben und Kunst erreicht, sondern dessen „Zerrbild“ in Gestalt einer „Würde“, die den Pol der Neigung, des Lebens, unterdrückt.²⁸⁵

Thomas Manns feste Überzeugung von Goethes Ideal des Einklangs von Natur und Leben, das bei Goethe freilich auch als lebensfremd erkannt wird, ist im *Tod in Venedig* nicht gelungen. Seiner eigenen erotischen Biographie entspricht gerade das Auseinanderfallen der genannten Begriffe. Kunst und gesellschaftliche Moral bilden ebenso wenig eine selbstverständliche Einheit wie Natur und Leben. Deshalb wirkt die ästhetische Harmonie des Schlussbildes der *Wahlverwandtschaften* in Thomas Manns Augen zwar idealistisch, als Ideal

²⁸⁰) Heinrich Detring, *Das offene Geheimnis*, Göttingen, S.330

²⁸¹) Hermann Kurzke, *Thomas Mann*, a.a.O., S.119. „Eine neue Klassizität, dünkt mich, muss kommen“, schreibt Thomas Mann im Mai 1911 in *Venedig* (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153). „Die strenge Form, der hohe Stil, die Absage an den Psychologismus, die Würde, die Rückbesinnung auf den Mythos der griechischen Antike und das Goethesche Ideal der Bildung“: alle diese Züge, die mit einer heute nicht mehr viel beachteten literarischen Modeströmung der Zeit, mit der sogenannten „Neuklassik“ verbunden sind, enthält *Der Tod in Venedig*.

²⁸²) Bernhard Böschstein, *Exzentrische Polarität*, a.a.O., S.102

²⁸³) Viktor Žmegač, *Zu einem Thema Goethes und Thomas Manns/ Wege der Erotik in der bürgerlichen Gesellschaft*, a.a.O., S.163

²⁸⁴) Ebd., S. 162

²⁸⁵) Bernhard Böschstein, a.a.O., S.92

jedoch wie ein zynisches Paradox. Die Kunst gehört bei Thomas Mann zur Sphäre des Geistes.²⁸⁶ Die ethischen und ästhetischen Werte entsprechen bei ihm einer „Künstlichkeit und Naturferne“.²⁸⁷ Seiner Ansicht nach kann die Polarität von Kunst und Moral nicht aufgehoben werden, und sie bleibt auch im *Tod in Venedig* bestehen. Am Ende der Novelle lässt der Autor einerseits Aschenbachs „Erkenntnis“ der neuen Kunst und andererseits seine „wiedergeborene Unbefangenheit“ (18) – die Entdeckung rauschhafter Hemmungslosigkeit – auseinander fallen. Er lässt Aschenbach – im Gegensatz zum freilich ironisch konnotierten Ideal der Einheit in den *Wahlverwandtschaften* – die Gefährdung eines Kunstverständnisses vorführen, das auf die Einheit von Geist und Natur abzielt, diese jedoch nicht leisten kann und deshalb „unter den Vorzeichen der Barbarei“ im obszönen Traum des fünften Kapitels der Erzählung scheitern muss (78ff.).²⁸⁸ Sein Künstlertum ist das Exempel für die Unmöglichkeit der Vereinigung von Natur und Geist.

Die Ästhetik der Harmonie ist die Gegenposition zu Aschenbachs Kunst. Sie ist die Position, die Thomas Mann in den *Wahlverwandtschaften* als Ideal zu finden glaubte und auf die seine Erzählkunst einst abzielte. Die pädagogischen und humanistischen Intentionen, die Goethes Idee der ästhetischen, ‚legendenhaften‘ Vereinigung von Natur und Geist begleiten, wandeln sich in „unhumanistische Barbarei“ um, führen zu „Rausch und Begierde“ und schließlich zur „Raserei des Untergangs“ (80). Das genannte Gleichgewicht weicht einer gefährlichen Einseitigkeit.²⁸⁹ Bei Aschenbach erscheint eine einseitige Unterwerfung der Natur unter die Kunst statt des Goetheschen Gleichgewichts von Natur und Kunst. Diese Einseitigkeit wird bei ihm nicht durch die echte Meisterschaft des in Italien neugeborenen Goethe abgelöst. Die bis zum Ende der Novelle ungelöst bleibende Spannung ist ihr zentraler Punkt und trifft auf die Person Aschenbachs vollkommen zu. Den Gegensatz zwischen Natur und Kunst deutet Thomas Mann im Essay *Über die Ehe* als eine bipolare Spannung, die zwischen der Vorstellung von Leben einerseits und von Schönheit, Unfruchtbarkeit und Tod andererseits besteht:

Wo der Begriff der Schönheit obwaltet, da büßt der Lebensbefehl seine Unbedingtheit ein. Das Prinzip der Schönheit und Form entstammt nicht der Sphäre des Lebens; seine Beziehung zu ihr ist höchstens streng kritischer und korrektiver Natur. Es steht dem Leben in stolzer Melancholie entgegen und ist im Tiefsten mit der Idee des Todes und Unfruchtbarkeit verbunden (*Die Forderung des Tages*. Berlin 1930, 171)

Die Äußerung bezieht sich auf Thomas Manns „erotischen Ästhetizismus“ (*Die Ehe im Übergang*, 274), der für ihn mit der „Idee der Schönheit und des Todes“ eng verbunden ist. Er stellt einen gedanklichen Zusammenhang her, der es erlaubt, in der Homoerotik einen

²⁸⁶) Hermann Kurzke, Thomas Mann, a.a.O., S.87

²⁸⁷) Viktor Žmegač, Zu einem Thema Goethes und Thomas Manns, a.a.O., S. 163

²⁸⁸) Ebd.

²⁸⁹) Jürgen Kolbe, Goethes *Wahlverwandtschaften* und der Roman des 19. Jahrhunderts, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968, S. 211

„Ästhetizismus“ zu erblicken:²⁹⁰ In der Beurteilung der Homoerotik ergibt sich eine Ambivalenz: Sie kann sich einerseits in der Gesellschaft als „Libertinage“ äußern (*Über die Ehe*, 273 / 277). Der Grund liegt darin, dass die Homoerotik „nicht familienbildend und geschlechterzeugend“ ist (*Über die Ehe*, 273) und Bezug zur Todverfallenheit hat. Bei dem Künstler Thomas Mann erhält die Homoerotik jedoch andererseits auch ein utopisches Potenzial, weil sich in ihr mit der Androgynie die Aufhebung der traditionellen Geschlechterrolle vollzieht. Die Homoerotik ist als dionysische, alle bürgerliche Bindungen sprengende Liebesleidenschaft vorgestellt. Die Ehe hingegen wolle nicht von der Erotik, sondern von der Pflicht zur Familie definiert werden. Deshalb sei die Homoerotik „die Emanzipation des Erotischen vom Nützlichkeits- und Fortpflanzungsgedanken“ (*Über die Ehe*, 272). Hier bestätigt Thomas Mann seine grundlegende Theorie der Erotik.

Die Homoerotik ist im *Tod in Venedig* der Ausdruck von Thomas Manns Kunstauffassung, so wie die Heterosexualität, nämlich der Konflikt zwischen Ehe und Liebe in den *Wahlverwandtschaften*.²⁹¹ Das Prinzip der Schönheit und Form, das in der Novelle durch die Homoerotik repräsentiert wird, entstammt nicht dem Leben, es besteht für Thomas Mann vielmehr in der „pessimistisch-orgiastischen Natur“ (*über die Ehe*, 274): In einem Brief von 1920 an den jungen Lyriker Carl Maria Weber führt er die „pessimistische Darstellung der Homoerotik“ auf seine „protestantisch-puritanische bürgerliche Grundverfassung“ zurück, die für „sein gründlich misstrauisches, gründlich pessimistisches Verhältnis zur Leidenschaft selbst und überhaupt“ verantwortlich sei.²⁹² Hierin gründet Thomas Manns Ironie. Er ahnt schon, dass in seiner Kunst die „Lebensfreundlichkeit“ mangelhaft sei (*Über die Ehe*, 274). Er selbst bezeichnet Aschenbach als einen „Flüchtling der Lebenszucht und Sittlichkeit“²⁹³. Thomas Mann verzichtet – als Ehemann und Familienvater – nicht auf seine bürgerliche Würde. Als Dichter ist er jedoch von einer „erotischen Utopie“ überzeugt, die sich in der Aufhebung der traditionellen Geschlechterrolle, nämlich in der Homoerotik, finden könnte. Daraus lässt sich erkennen, dass die Tragik Aschenbachs mit Thomas Manns eigenem zwiespältigem Verhältnis zur Homoerotik im Zusammenhang steht. Während der Arbeit am *Tod in Venedig* stehen sich in Thomas Manns Denken Leben und Kunst noch unversöhnt gegenüber, wobei die Homoerotik wie auch die Bisexualität als Abweichung von der bürgerlichen Norm verdächtig erscheinen.²⁹⁴

In der *Venedig*-Novelle ist die gesellschaftliche Integration Aschenbachs bloßer Schein: seine homoerotische Neigung ist ein symbolisches Äquivalent der Vereinsamung und der Isolierung des Künstlers. In dieser Hinsicht könnte man zu der These gelangen, wenn Homoerotik der Grund des Mannschen Künstlertums ist, dann kann eben dieses als Symbol eines unbürgerlichen, unmoralischen Lebens stehen. Deshalb bleibt die Polarität von Leben

²⁹⁰) Viktor Žmegač, a.a.O., S. 164

²⁹¹) Jürgen Kolbe, a.a.O., S.215

²⁹²) Thomas Mann, Briefe 1889-1936, a.a.O., S.176

²⁹³) Thomas Mann, GW. 10, a.a.O., S.197-200

²⁹⁴) Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann, a.a.O., S.151

und Kunst, Sinnlichkeit und Sittlichkeit bis zum Ende des Textes erhalten. Am Ende der Novelle erkennt Aschenbach den „Weg des Künstlers zum Geist“, „dass wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne dass sich Eros zugesellt und sich zum Führer aufwirft“ (84). Das heißt, der Künstler, dem Sinnlich-Erotischen verhaftet, kann der Kunst nicht wirklich würdig werden. Diese „auflösende Erkenntnis“ des Künstlers hat „keine Würde und Strenge“, sie hat nur „Sympathie mit dem Abgrund“ (84). Darin spiegelt sich Thomas Manns „Grundtendenz der Skepsis gegen alles Künstlertum“ (*On myself*, 72). *Der Tod in Venedig* ist jedoch die Dichtung der Ironie. Der Autor lässt Aschenbach zwar sterben, aber nicht auf tragische Weise: „Ihm (Aschenbach) war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächele, ihm winke“ (87). Der „durch Eros-Dionysos entwürdigte“ Künstler könnte durch seinen Tod wieder würdig werden. Denn er vermag einen eigenen inneren Weg zu finden – zum Dichten.

C. Eros und Logos: Die Versprachlichung der Liebe

Der Tod in Venedig schildert nicht nur die letzte Zeit eines Künstlerlebens, sondern auch einen Künstler im Stadium der Reife. Aschenbachs Bildung als Künstler ist trotz seines unlösbaren Konflikts zwischen Leben und Kunst scheinbar gelungen. Seine Entwicklung gipfelt in der Liebe zu dem schönen Tadzio als einer klassisch geformten, antiken Statue. Tadzios `Statue´ ruft in ihrer einseitig „apollinischen“ Gesetzlichkeit Winckelmanns erotisch getönte, aus „Andacht und Studium“ gleichermaßen hervorgegangene Beschreibung männlicher Skulpturen in Erinnerung.²⁹⁵ Sein schöner Körper wird für den Künstler Aschenbach zum Gegenstand seiner Dichtung. Aschenbach ist von dem gottähnlichen, schönen Körper fasziniert, mit Hilfe dieses Körpers kann sich seine Seele zu einer Betrachtung erheben. Aschenbachs kunstästhetische Betrachtung drückt sich präzise „in diesem jugendlich vollkommenen Leibe“ (53) aus.

So beginnt der akademische Versuch des Künstlers, der natürlich als Entsprechung zu seiner reifen Meisterprosa zu lesen ist. Hinsichtlich des Bildungsprozesses sagt der Erzähler: das sei der Rausch; und unbedenklich, ja gierig heiße der alternde Künstler ihn willkommen (53). Sein Geist kreiße, seine Bildung gerate ins Wallen, sein Gedächtnis werfe uralte, seiner Jugend überlieferte und bis dahin niemals vom eigenen Feuer belebte Gedanken auf (53). Danach folgen Zitate aus dem Erotikon Plutarchs: die Sonne verstricke die Seele ganz ins Sinnliche, und das Geistige lasse sich nur wiedergewinnen mit Hilfe Amors, der es in jugendlicher Gestalt sichtbar mache (51). Aschenbach übernimmt die Formulierung der Platon-Übersetzung, um die Schönheit als sinnliche Erscheinung des Geistigen zu beschreiben:

Denn *die Schönheit*, mein Phaidros, nur *sie ist liebenswürdig und sichtbar zugleich*: sie ist, merke das Wohl! die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können (...) So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste, – nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros (...). Und dann sprach er das Feinste aus, der verschlagene Hofmacher: dies, dass der Liebende *göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei*, nicht aber im anderen, (...) (52).

Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag (55).

Was bei Platon zur philosophischen Erkenntnis der Wahrheit führt, wird hier auf die „künstlerische Produktion“²⁹⁶ bezogen, wie es schon bei Goethe geschehen ist. Die Liebe zu dem schönen Knaben drängt Aschenbach zu schreiben, weil in diesem Moment der Krise die „Erregung des Heimgesuchten auf Produktion“ gerichtet ist (55). Der „Wuchs des

²⁹⁵) Bernhard Böschstein, a.a.O., S.107

²⁹⁶) Ebd., S.109.

Knaben“ soll ihm „Muster“ sein (55). Die dem narzisstischen Künstler nötigen Berausungen an der körperlichen Schönheit eines Knaben lassen die platonischen Erkenntnismuster in „aufzehrende Selbstzerstörung“ umschlagen (80). Hier kann der Geliebte nicht zum Partner werden, sondern nur zum „Objekt innerhalb eines selbstgesteuerten Produktionsprozesses“²⁹⁷.

Der `Produktionsprozess` des Künstlers kann anhand von Thomas Manns Goethe-Bild und dessen Skizze *Goethe in Marienbad* erläutert werden. Das Bild erscheint ambivalent, einerseits in der Huldigung, andererseits in der Kritik. Der Autor macht sich über Goethe lustig, insofern der Klassiker die erotische Erfahrung in die Literatur einbringt. Goethe ist für Thomas Mann der kühne Erotiker, der bei seinem Schaffen keine Hemmungen kennt. Denn Goethe bedürfe immer wieder eines neuen Quells. Goethes unwiderstehliches Bedürfnis, neuen Stoff zu finden, scheint in Thomas Manns Augen „pathologisch“ zu sein.²⁹⁸ Aschenbach präsentiert dieses Goethe-Bild, ebenso wie Thomas Mann einen liebenden Dichter im Marienbader Goethe entdeckt hat. Aschenbach folgt seinem Geliebten, um zu schreiben. Aschenbachs Sehnsucht nach dem geliebten Knaben erscheint zum einen „zu krankhaft“. Aschenbach soll „zerrüttet“ und „kraftlos“ dem „Dämon“ verfallen sein (80). Der Wunsch des Liebenden, die „unerreichbare Gestalt des idealen Geliebten zu umfassen“ (79), führt jedoch zum anderen zum Versuch des Künstlers, sein Werk zu gestalten. In Arbeitsnotizen vermerkt Thomas Mann mehrmals in seinem Goethe-Entwurf, dass der Dichter den Weg zum Verbotenen, Erotischen, Pathologischen und Dämonischen beschreite, bevor er ein Werk schaffe. Diese Bemerkungen weisen nicht nur auf den Marienbader Goethe, sondern auch auf den Autor selbst. Thomas Mann ist ein narzisstischer, egoistisch betrachtender Liebender und Dichter, so wie Goethe. Auch seine Geliebten werden zum Opfer des „Produktionsprozesses“.²⁹⁹

Aschenbach folgt der Gestalt Tadzios bis zum Ende der Novelle mit seinen exakten Beschreibungen, die sich aus der kunstästhetischen Betrachtung ergeben. In den Augen des liebenden Dichters und aus seiner Begeisterung „dass die Natur vor Wonne erschauere, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige“ (55), verwandelt sich seine Umwelt in sinnlich erregtes Leben. Mit Blicksprache und Wortlosigkeit durchschaut Aschenbach die Erscheinungen Tadzios visionär und bringt sie in Form ästhetisch-philosophischer Gedanken zu Papier. Das Entscheidende ist also die Wahrnehmung. Die Blicksprache erklärt die Goethe-Gestalt aus dem späten Roman *Lotte in Weimar*. In Riemers Gespräch findet man dort folgende Bemerkung über den Blick des Künstlers:

Zwei Augen (...) 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

²⁹⁷) Ebd., S.109

²⁹⁸) Ebd., S.110

²⁹⁹) Ebd., S.109

(*Lotte in Weimar*, 439f.).

Die künstlerische Form des Sehens verursacht bei Goethe die „Verwandlung des äußeren Augenblicks in eine innere Vision und die Transformation des reinen schönen Bildes in dichterische Einbildungskraft“³⁰⁰. Die Phantasie des Dichters wird mit dem Standbild durch die Kraft des Blicks vereinigt. Der Dichter erzeugt darin ein ‚Werk absoluter Kunst‘, in dem ‚Liebe‘ und ‚Vernichtung‘ gleichermaßen geschehen (*Lotte in Weimar*, 82).³⁰¹ Das aus einer „strukturellen Bindekraft des Blicks“³⁰² geborene Kunstwerk basiert auf der dichterischen Einbildungskraft, der Vorstellung vom Göttlichen und Dämonischen, von der göttlichen Gestalt des Knaben und vom sinnlichen erotischen Weg des Dichters zugleich. Im Werk zeigt sich die Sehnsucht des Dichters nach dieser Harmonie, die jedoch nicht realisierbar, sondern nur fiktiv, nur in der Kunst möglich ist.

Gerade die künstlerische Form des Sehens ist die neue Form von Aschenbachs Kunst. Er beobachtet durch das ganze Werk hindurch die Gestalt Tadzijs, ohne dass er ein Wort mit ihm wechselt. Sein Blick lässt die Gestalt Tadzijs, „wie aus klarem Stoffe gebildet“ (52) erscheinen – in der „spröden Durchsichtigkeit der Zähne“ (42), im „honigfarbenen Haar, in der feinen Zeichnung der Rippen und im Gleichnis der Brust“ (52). Übrigens zeigt dieser Blick Aschenbachs inneres Auge, den verliebten Blick: „Seine Begierde ward sehend“ (58). Durch die platonische Liebe und durch die Betrachtung des erotischen Gegenstands erfährt Aschenbach als Dichter schließlich die gesamte Bildung seines Sprachgefühls und Schönheitssinns. Er versucht die „Schönheit“ Tadzijs ins „Geistige“ zu tragen (55). So schreibt er „anderthalb Seiten erlesener Prosa“ (55). Aschenbach bemerkt den „seltsam zeugenden Verkehr des Geistes mit einem Körper“ (53). Die Form kommt aus dem Gedanken, der aus der sinnlichen Erfahrung stammt. Wenn Aschenbach das „schöne Werk“ schreibt, führt der Weg nicht, wie noch zu Beginn postuliert, „vom Geist, von dem, was dort geschaut wurde, zur Form“, sondern „vom schönen Körper zur geistgeprägten Form, zum sprachlichen Kunstwerk“; heißt es doch, dass ein Künstler danach strebe, „die Schönheit des Körpers ins Geistige zu tragen“ (52). Der Erkenntnisprozess, der den Weg der Schönheit zum Geist führt, zielt auf die Bildung des Künstlers ab. Trotz seiner Sinnlichkeit beschäftigt Aschenbach sich weniger mit Natur, als vielmehr mit künstlerischer Tätigkeit. Der Eros beeinflusst den Entwicklungsprozess des Künstlers.

Die Erscheinung des Eros gipfelt in Aschenbachs Traum. Im Traum vom „fremden Gott“ (78), vom Dionysos,³⁰³ zeigen sich sein unkontrollierbares, unbewusstes Ich und seine

³⁰⁰) Friedrich Alfred Lubich, *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann*, a.a.O., S.42

³⁰¹) Goethes eisige Neutralität, die Thomas Mann Größe nennt, ist hier deutlich spürbar. Seine Neutralität stamme aus Ironie. Die Ironie stehe im „Pathos der Mitte“ (*Goethe und Tolstoi*, 167). Der ganze Komplex von Wertgegensätzen soll in der „Mitte“ betrachtet werden. Die Wörter „Erkennen“ und „Einsicht“ seien in dem wie „Zwischen“ (*Goethe und Tolstoi*, 167). Die nach beiden Seiten gerichtete Ironie spiele zwischen den Gegenständen unverbindlich und habe keine Parteinahme.

³⁰²) John R. Frey: *Die stumme Begegnung, Beobachtungen zur Funktion des Blicks im Tod in Venedig*, German Quarterly XLI, 1968, S.192

³⁰³) T. J. Reed, *Thomas Mann, Der Tod in Venedig*, Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns, München / Wien 1984, S. 95. Der Dionysoskult hat „bei den

Verliebtheit. Durch den „hinreißenden Wahnsinn“ (79), der die Bilder von Tod, Krankheit und Sexualität vermischt, verliert Aschenbach die Selbstkontrolle. Dieses Eindringen des Unkontrollierbaren, der „Zügellosigkeit“ (56) wird im Zeichen des Phallus angedeutet:

Mit den Paukenschlägen dröhnte sein Herz, sein Gehirn kreiste, Wut ergriff ihn, Verblendung, betäubende Wollust, und seine Seele begehrte, sich anzuschließen dem Reigen des Gottes. Das obszöne Symbol, riesig, aus Holz, ward enthüllt und erhöht: da heulten sie zügelloser die Losung (79f.).

Aus diesem Traum erwachte der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen (...), so schien das Ungeheuerliche ihm aussichtreich und hinfällig das Sittengesetz (80)

Der Erzähler rückt die „phallisch überbetonte dionysche Vision“ in die Nähe seines Vorbildes Goethes und macht sich über die Sittlichkeit des Klassikers lustig.³⁰⁴ Der Traum Aschenbachs kann hier nicht nur als ein offenkundiges Phallussymbol, sondern auch als ein Symbol des Logos gedeutet werden: Der furchtbare Traum mag in der Tat ein „körperhaft-geistiges Erlebnis“ (78) sein. Einerseits erhebt Eros den Künstler in die Vollkommenheit des apollinischen Gottes, andererseits stürzt Eros ihn in die animalische Selbstzerstörung des dionysischen Dämons: „Und seine Seele (des Gottes) kostete Unzucht und Raserei des Unterganges“ (80). Der Traum hat Aschenbach in sinnliche Selbstzerfleischung und damit zur Entdeckung des im Sinnlichen verborgenen Geistes geführt.³⁰⁵ Die erotische Leidenschaft des Dichters fungiert als Erkenntnistrieb:

Dass wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne dass Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft (84).

Daraus lässt sich folgern, dass Eros der Erkenntnis vorangeht, die der Geist zur Darstellung bringt. Aschenbach entdeckt durch die Erfahrung des Eros die Unbefangenheit bzw. die Natur des Menschen, dessen Körper und dessen Gefühl. Er erkennt damit die neue Form der Kunst, die mit dieser Unbefangenheit eng verbunden ist. Durch seine Erkenntnis gewinnt er jedoch „Sympathie mit dem Abgrund“ (84). Am Ende treibt Eros sein Leben in den Untergang.

Die Harmonie von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, die Thomas Mann in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Ideal zu entdecken glaubte, scheitert in der Novelle. Aber der Bildungsprozess des Dichters, seine Entdeckung neuer Kunst – einerseits mit „strenger Form“, andererseits mit „wiedergeborener Unbefangenheit“ (18/ 85) – scheint gelungen. Die Versprachlichung der Liebe, die Thomas Mann in seinem Essay *Zu Goethes Wahlverwandtschaften* des öftern erwähnt, kennzeichnet den *Tod in Venedig*. Es geht ihm um

Thrakiern u. Phrygiern ein besonders wildes, rauschendes Treiben angenommen und sich in wiederholten Stößen auf Hellas den griechischen Dionysos substituiert“.

³⁰⁴) Bernhard Böschstein, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S.95

³⁰⁵) Friedrich Alfred Lubich, *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann*, a.a.O., S.53

den ästhetischen Produktionsprozess des Künstlers. Das Ideal der Harmonie von Geist und Sinnlichkeit soll zu einer neuen Schreibart und zur „Humanität“ führen, die auf dem Natürlichen, Erotischen und Menschlichen basiert. Darüber spricht Thomas Mann 1912 in den „Blättern des Deutschen Theaters“³⁰⁶:

Und was eine Dichtung wie die *Wahlverwandtschaften* zum obersten Range erhebt, ist dies, dass Geist und Sinnlichkeit einander darin so herrlich in Waage halten (Thomas Mann 11, 563).

Thomas Mann sucht die Goethesche „Harmonie von Eros und Logos“ (*Zu Goethes Wahlverwandtschaften*, 172) im *Tod in Venedig*. In Eros wird das höchste Gefühl des Dichters erreicht: „der Gedanke, der ganz Gefühl, das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag“ (55). Auf diese Art macht er sich bewusst, dass der Gedanke und das Gefühl ihm zur Produktion verhelfen. Der Künstler scheint von Thomas Mann als der „ironische Mittler zwischen Geist und Kunst“ verstanden zu werden. Thomas Mann betrachtet Goethe als den „idealistischen Mittler“. Aschenbachs „anderthalb Seiten erlesener Prosa“ (55) sind ein Zeugnis seiner „Imitatio Goethes“ (IX, 499) in dessen Geist³⁰⁷:

Nie hatte er die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewusst, dass Eros sei, wie während der gefährlich köstlichen Stunden, in denen er (...) im Angesicht des Idols und die Musik seiner Stimme im Ohr, nach Tadzios Schönheit seine kleine Abhandlung, – jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formte, deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte (55).

Aschenbachs Erlebnis vom „Eros im Wort“ (55) ist das Echo einer klassischen Schöpfungspoetik Goethes: Das Wort werde neugeschaffen, unabgenutzt, einmalig, als würde es zum ersten Male aus dem Schoße der Sprache emporgehoben, neu erfunden (*Goethe als Repräsentant*, 20). Goethes „Wort“, so sieht es Thomas Mann, entsteht einerseits aus logischem, formvollem und klarem Stil,³⁰⁸ andererseits aus erotischer Erfahrung. Diese ästhetische Harmonie von „Eros“ und „Wort“ ist in die dichterische Tätigkeit Aschenbachs eingegangen: Die Augen des Dichters erblicken den schönen Gegenstand, seinen Geliebten. Eros lenkt den Gedanken des Dichters in platonische Vorstellungswelten und lässt ihn über den Stoff der Dichtung nachdenken. Hier erlebt er den Prozess, den er in seiner Kunst zum Ausdruck bringt. Der Wunsch des Liebenden, die Gestalt des Geliebten zu umfassen, führt zum Versuch des Dichters, die Dichtung zu schaffen. Die Goethesche „Mischung von Eros und Logos“ (*Zu Goethes Wahlverwandtschaften*, 172), die Thomas Mann in den *Wahlverwandtschaften* als das Ideal versteht, äußert sich in der Kunst des Dichters:

³⁰⁶) Jürgen Kolbe, *Goethes Wahlverwandtschaften und der Roman des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S.213

³⁰⁷) Friedrich Alfred Lubich, *Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann*, a.a.O., S.44

³⁰⁸) Thomas Mann, *Zu Goethes Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S. 172. „Wir haben die Worte gebracht, die wir hauptsächlich zur Sprache zu bringen wünschen: das Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder, künstlerisch gesprochen, von Plastik und Kritik, Unmittelbarkeit und Gedachtheit, in dem es schwebend ruht, (...) das Problem der Menschheit selbst aussprechenden Gegensatz von Natur und Freiheit.“

Nur der glänzt in der Kunst, den Eros unterweist. Auch seine Kunst war nüchterner Dienst im Tempel zu Thespiä. Eros ist immer in ihm gewesen. Auch seine Liebe zum Ruhm war Eros³⁰⁹.

Die Maxime ist die poetische Formel, die Thomas Mann für die Dichtersprache Goethes findet, die für ihn geprägt ist von jenem rhythmischen Zauber, der über der „Harmonie von Eros und Logos“ schwebt. In dieser Weise wendet sich Thomas Mann im *Tod in Venedig* an Goethes Kunstvorstellung.

³⁰⁹) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer*, a.a.O., S.1436

D. Ende der „Libertinage“ und Beginn der Bildung bei Thomas Mann

Der Tod in Venedig beschreibt die Demontage von Aschenbachs menschlicher Würde und seine künstlerische „Regeneration“. Eben dies ist auch in Goethes Werk, insbesondere nach seiner Zeit in Italien zum Thema geworden. Fazit unserer Beobachtungen ist, dass Thomas Mann von Goethes „klarster Mischung von Eros und Logos“ (*Goethe als Repräsentant*, 20), beeinflusst wird. Eben dieses Motto ist eine der Keimzellen für den *Tod in Venedig*. Was jenseits der autobiographisch-ästhetischen Sphäre den Schriftsteller Thomas Mann fasziniert, ist zum einen das „Phänomen der Entwürdigung des Genies durch die Erotik“.³¹⁰ Zum anderen betont Thomas Mann, dass der Eros in Wirklichkeit dem Dichter die Hand führt. Thomas Mann spricht selbst von der ambivalenten Wirkung der Erotik:

Eros ist für den Künstler der Führer zum Intellektuellen, zur geistigen Schönheit, der Weg zum Höchsten geht für ihn durch die Sinne. Aber das ist ein gefährlicher lieblicher Weg, ein Irr- und Sündenweg, obgleich es einen anderen nicht gibt. Den Dichtern wird ein solcher Aufschwung immer versagt bleiben. Ihr Aufschwung ist immer die Tragödie (...). Im Leben (und der Künstler ist der Mann des Lebens!) muss die Liebe Sehnsucht bleiben: es ist ihr Glück und ihre Tragödie.³¹¹

Aschenbach ist ein Künstler, und zwar ein Künstler als Homo-Erotiker. Sein Weg zum „homo-erotischen Ästhetizismus“ (*Über Die Ehe*, 272), dieser gefährliche Irrweg, muss deshalb als Tragödie enden. Erschöpft von misslungener Arbeit, stirbt er nicht nur an der Cholera, sondern auch am Eros. Paradoxerweise stirbt er aber nicht als tragischer Held, obwohl sein bisheriges Leben und Schreiben durch den Eros widerlegt wird. Thomas Mann gibt ihm die „introspektionale Selbsterkenntnis“:³¹² Vom Eros wird Aschenbach zum „bitteren Reiz der Erkenntnis“ (17) geführt und am Ende seines Weges zur Überwindung des Gegensatzes von Eros und Logos. Endlich kommt es zu einer harmonischen Lösung: Aschenbach gelingt es, seine dichterische Kraft in der Liebe zu dem schönen Knaben zu erneuern. Thomas Manns Kunstverständnis besteht in der ästhetischen Harmonie von Eros und Logos. Sein Protagonist Aschenbach erscheint durch das ganze Werk hindurch in der Gegenposition zu Goethes Ideal der Harmonie von Natur und Leben, also in der Distanz zum Autor. Am Ende der Erzählung ist der Versuch Aschenbachs, Eros und Logos zu harmonisieren, scheinbar gelungen, aber nicht im Goetheschen Sinn wie Thomas Mann glaubt – nicht im moralischen Sinn der *Wahlverwandtschaften* und des *Wilhelm Meister*: Aschenbach stirbt gleichsam an der Schillerschen Philosophie, die ihn lehrt, die „Anmut von der Würde zu trennen, den Eros vom Ethos“ (13ff.)³¹³. Er verzichtet nicht auf die bürgerliche Reputation, er bleibt ein Mächtgebürger. Wenn Aschenbach Eros im Leben und Schreiben

³¹⁰) Hans Mayer, *Thomas Mann*, a.a.O., S.384

³¹¹) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer*, a.a.O., S.1438

³¹²) Hans Mayer, *Thomas Mann*, a.a.O., S.380

³¹³) Ebd., S.381

auspart, ist er in seiner literarischen Substanz gefährdet. Dies wird Thomas Mann bewusst. Er schreibt sich frei, indem er Aschenbach sterben lässt. Die Würde rettet allein der Tod – Rat, Ausweg und Zuflucht aller höheren Liebe.

Thomas Mann übergeht nicht, dass die Novelle eine anstößige Wirkung auf die Leser ausüben könnte:

Die Erziehung durch solche Kunst ist ein gewagtes, zu verbietendes Unternehmen. Ironie, dass die Knaben ihn (den *Tod in Venedig*) lesen. Ironie der Offizialität, der Nobilitierung. Zuletzt: Zustand der Verweichlichung, Entnervung, Demoralisation.³¹⁴

Thomas Manns Aussage ist eine bittere Erkenntnis, wenn auch nicht ganz wahr. In der Öffentlichkeit haben einige Zeitgenossen in der Tat davor gewarnt,³¹⁵ dass *Der Tod in Venedig* ein unmoralisches, gar ein obszönes Buch sei, das der deutschen Jugend schaden könne. Thomas Manns spätere Kommentare vermeiden ebenso verneinende wie bejahende Bewertungen.³¹⁶ Thomas Mann schreibt am 24. März 1913 ernst und nachdenklich:

Und trotzdem: wenn Schönheit selten mit Moralität Hand in Hand geht, dieses Werk ist nicht unmoralisch. Es ist geradezu sein Auszeichnendes, dass es vom ersten bis zum letzten Wort stramm moralisch ist – und zwar in dem Grade, dass ein boshafter Kritiker von „puritanisch-neuprotestantischer“ Tendenz gesprochen hat.³¹⁷

Hinter dieser Aussage steckt sein pädagogischer Wille, der im *Tod in Venedig* noch nicht ganz konkret wird. Thomas Mann bezieht sich auf *Die Wahlverwandtschaften* Goethes.³¹⁸ Er sieht ein Werk der „neuen Klassizität“ (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153) entstehen, das als „irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres von selbst gesünderer Geistigkeit“ (*Auseinandersetzung mit Wagner*, 153) verstanden werden kann. Aschenbach scheitert an der Tatsache, dass sein Geist mit der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr in Einklang gebracht werden kann. Seine seelischen Erlebnisse sind nicht mehr solche, die innerhalb der Gesellschaft nicht akzeptabel wären. Man könnte Aschenbachs Versuch, sinnliche und geistige Erfahrung in seinem Werk darzustellen, für den Prozess seiner geistig-künstlerischen Entwicklung halten. Aber verglichen mit der endgültigen gesellschaftlichen Integration Wilhelm Meisters und den Gestalten in den *Wahlverwandtschaften* fühlt sich Aschenbach nicht als Bestandteil der Gesellschaft, sondern immer nur als Reisender in Venedig, dem die „Welt zum Objekt

³¹⁴) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer*, a.a.O., S.1439

³¹⁵) Ebd., S. 1490, Vgl. Rede der Ida Boy-Ed und ihrer drei Söhne.

³¹⁶) Hans Wysling, *Dichter über ihre Dichtungen*, Bd. 14: Thomas Mann, Teil I: 1889-1917, a.a.O., S. 393-449

³¹⁷) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer*, S.1491. Auf diese Äußerung Thomas Manns reagiert Mendelssohn ironisch: diese Novelle sei ein moralisches, ein puritanisches und geradezu soldatisches Buch gewesen; daran habe Thomas Mann festgehalten und sei stolz gewesen, wenn man es ihm bestätigt habe.

³¹⁸) Hans Mayer, *Thomas Mann*, a.a.O., S.84

eigener Individualität“ werden soll.³¹⁹ Sein Entwicklungsprozess bleibt unvollendet.

In *On Myself* von 1940 bekennt Thomas Mann sich offen. Er führt Aschenbachs Tod auf seine „Grundtendenz bitter melancholischer Skepsis gegen alles Künstlertum“ (*On Myself*, 72) zurück. Aschenbachs Tod nennt er eine „sonderbare moralische Selbstzüchtigung“ (*On Myself*, 72). Aschenbach wird vom Autor selbst ironisch beurteilt, als Lügner und Narr. Aschenbachs Würde und Meisterhaltung werden kritisiert. Sein Tod steht stellvertretend für die melancholisch-skeptische Kritik des Autors am Künstlertum überhaupt und an dessen moralischen und menschlichen Mängeln. Hinter dieser Kritik steckt Thomas Manns pädagogische Idee. Er bringt die aus der erotisch-sinnlichen Erfahrung geborene dichterische Vorstellung in „unmittelbare Beziehung zu der Pädagogik, dem Menschenbild“ (*On Myself*, 72). Er erklärt, wie das erzieherische Interesse, bewusst und unbewusst, bereits den *Tod in Venedig* prägt. In *On Myself* bezeichnet er den *Tod in Venedig* als Beispiel einer „seltsamen Doppelgleisigkeit dichterischen Denkens“ (*On Myself*, 73). Thomas Mann spricht hier mit seiner Novelle allem Künstlertum die „Berufung zu irgendwelcher pädagogischer Wirkung“ ab (*On Myself*, 73). Er zeigt zugleich seine Skepsis gegenüber allem Künstlertum: Der Künstler, im Sinnlich-Erotischen befangen, könne der Kunst nicht wirklich würdig werden (*On Myself*, 72). Trotz seiner Vorbehalte ist sich Thomas Mann jedoch sicher, „dass der Tag kommt, an dem der Mensch gewahr wird, dass er gelehrt hat, indem er lernte, dass er gebildet, erzogen, geführt, durch das hohe, eroserfüllte und menschverbindene Kulturmittel der Sprache junges Leben mit dem Stempel seines Geistes geprägt hat“³²⁰ (*Goethe und Tolstoi*, 62). Damit fungiert Erotik als ein Mittel für die Erkenntnis des Menschen überhaupt.

Auch pädagogisch kann also das Problem von Erkenntnis und Kunst, das aus Schwäche erwachsende Heldentum des Künstlers, das Phänomen der Entwürdigung des Genies durch Eros-Dionysos und die auf sublimierter Triebunterdrückung basierende Geistigkeit analysiert werden.³²¹ Kurz – eine einfache Interpretation des *Tod in Venedig* ist nicht möglich. Die Novelle nimmt, wie Thomas Mann selbst in *On Myself* sagt, eine „eigentümlich markante Doppelstellung“ ein (*On Myself*, 73). Das heißt, hier endet die ästhetizistische Anfangsphase, die antibürgerliche „Libertinage“, von der Mann selbst gesprochen hat (*Über die Ehe*, 273/277), und zugleich vollzieht sich der Beginn der Bildung durch das Erlebnis Goethes. Thomas Mann hofft auf etwas Neues, etwas ganz anderes. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs endet ein Abschnitt des europäischen Geisteslebens, und neue Schicksalsmächte treten für das Fortleben auf. *Der Tod in Venedig* ist die Gestaltung des Décadance- und Künstlerproblems, in dessen Zeichen seit den *Buddenbrooks* die Werke Thomas Manns gestanden haben. Andererseits verweist die Novelle auf Thomas Manns neuen Versuch, zu zeigen, wie sich sein homoerotischer Ästhetizismus mit Goethes `gesünderer` Klassizität und

³¹⁹) Ebd., S.82

³²⁰) Ursula Wertheim, Goethe-Motive im Wandel oder ein Goethe-Motiv bei Thomas Mann, a.a.O., S.167f. Es geht um „das Phänomen des Menschengenies“, „um Goethes Definition aufzugreifen, mit dem der Alte sich für die junge Geliebte liebenswerter und attraktiver zu machen hofft“. „Es ist der uralte Traum der Menschen von ewiger Jugend, der Wunsch, schön, anziehend und liebenswert zu sein“.

³²¹) Hans Rudolf Vaget, Thomas Mann. Studien zu Fragen der Rezeption, a.a.O., S.28

dessen Erziehungsgedanken verbinden kann. Der Versuch gilt als ein „Ende aller bisherigen Schaffensimpulse“ und als die „gründliche Skepsis gegenüber seinen bisherigen Themen und Positionen“. ³²² Aber sein Versuch geschieht auch unter der Bedingung, „dass Wachstum niemals ein entscheidendes Verlassen des Alten und Abgelebten ist, welches vom Neuen und Weiteren noch gar nichts gewusst hätte, sondern das Neue aber Elemente des Alten wieder aufnimmt und fortführt“ (*On Myself*, 74). Dies deutet, wie das nächste Kapitel der vorliegenden Arbeit erläutern wird, auf Thomas Manns Einstellung zu Goethe und dessen Erotik hin, sowie auf das Verhältnis der Novelle *Der Tod in Venedig* zum *Zauberberg*. In Aschenbachs Geschichte findet sich manches, was nicht mehr zur alten bürgerlichen Welt gehört, sondern schon in Verbindung mit der neuen nachbürgerlichen Lebenshaltung des Autors steht, auch wenn Aschenbachs Existenz selbst ironisch-pessimistisch ad absurdum geführt wird. *Der Zauberberg* ist ein Buch der „Sympathie mit dem Tode“, aber er steht auch im Zeichen einer neuen sozialen Moralität und einer neuen Orientierung der Sexualität.

³²²) Hans Mayer, Thomas Mann, a.a.O., S.375

V. Die *Éducation sexuelle* im *Zauberberg*: Die Entdeckung des Körpers

A. Die Spuren des *Tagebuch*-Gedichts

1. Sexuelle Impotenz und Homoerotik

Wie im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt, hinterlässt Thomas Manns Beschäftigung mit Goethes „erotisch-obszönem“ Gedicht *Das Tagebuch* deutliche Spuren in seinen Romanen und Tagebüchern. Vor allem im *Zauberberg* (1913-1924) wird das „Problem der sexuellen Potenz und Impotenz“³²³ unter dem Aspekt des Goetheschen Gedichts thematisiert. Thomas Manns Aufgabe besteht darin, den Freiheitsanspruch der erotischen Dichtung auf moderne bürgerliche Verhältnisse des 20. Jahrhunderts zu übertragen. Mit Recht weist schon Hans Mayer in seinem Thomas-Mann-Buch von 1950 darauf hin, dass die „männliche Tüchtigkeit und Potenz“ in den Werken von Thomas Manns zweiter Lebenshälfte eine wichtige Rolle spielen:

Männliche Physis gehört daher als Problem und Moment unzweifelhaft in eine Darstellung von Thomas Manns Lebensmotiv.³²⁴

Mayers Äußerung gewinnt durch die Veröffentlichung der Thomas-Mann-Tagebücher aus den Jahren 1918 bis 1921 an Aktualität. Die Darstellung Thomas Manns verlagert sich auf die männliche Sphäre. Immer wieder tauchen in den späteren Werken männliche Konstellationen auf, die niemals eines erotischen Beiklangs oder der Darstellung einer erotischen Beziehung entbehren.³²⁵ Thomas Manns Interesse für die männliche Potenz wird durch Goethes Gedicht *Das Tagebuch* verstärkt. Allerdings beschränken sich die Spuren des Gedichts nicht auf das „Problem der Potenz und Impotenz“. Vielmehr verbindet sich diese Problematik mit dem Thema der „Homoerotik“, um später in das der „Bisexualität“ und der „Androgynie“ überzugehen. In dieser direkten und indirekten Wirkung des *Tagebuch*-Gedichts kann *Der Zauberberg* interpretiert werden. Thomas Manns Zögern, der homoerotischen Neigung die sexuelle Praxis folgen zu lassen, resultiert aus dem Problem der Impotenz. Es geht um die „nicht realisierbare männliche Sexualität“,³²⁶ die von ihm selbst unterdrückte männliche Potenz. In diesem Sinn ist das Thema der Impotenz für ihn bedrohlich.

³²³) Hans Rudolf Vaget, Goethe mit einem Anhang über Thomas Mann, a.a.O., S. 141

³²⁴) Hans Mayer, Thomas Mann, a.a.O., S.266f. Zum Beispiel spielt die männliche Tüchtigkeit bei Jaakobs Eheschließung, bei Josephs Keuschheit, in Goethes Morgengedanken, im Faustusroman, eine große Rolle.

³²⁵) Ebd.

³²⁶) Thomas Mann, *Die Weiber am Brunnen*, a.a.O., S.117-124. Hier ist die Rede zwar nicht direkt von Homoerotik, aber doch von einem verwandten Thema, von der „nicht realisierbaren männlichen Sexualität“.

Der Zauberberg wurde nach der Entdeckung von Thomas Manns Tagebüchern aus den Jahren 1918 bis 1921 auf sein biographisch-zeitgeschichtliches Material hin untersucht.³²⁷ In diesen frühen Tagebüchern sind die Spuren von Goethes *Tagebuch* nachzuvollziehen. Thomas Manns Entdeckung des Gedichts führt zur Neuorientierung jener Jahre nicht nur in weltanschaulichen und politischen Fragen – auch die Probleme der bürgerlichen Eheauffassung werden nun neu gesehen. Dabei richtet sich die Reflexion auf die eigene sexuelle Identität. Als er Goethes *Tagebuch*-Gedicht liest, reflektiert Thomas Mann in einer Phase der Selbstbeobachtung gerade auch sein eigenes Geschlechtsleben.³²⁸ Zu diesem Zeitpunkt beschäftigt er sich mit der Entstehung des Romans *Der Zauberberg*, in dem er den neuen, von ihm als „human“ bezeichneten Liebesbegriff thematisieren wird. Er schwankt immer noch zwischen Homoerotik und Ehe, wie zwischen Kunst und Leben. Bei der Entstehung des Romans steht das Ziel von Castorps „Éducation sexuelle“ noch nicht fest; es verändert sich mit der Entwicklung von Thomas Manns neuen Wert- und Kunstvorstellungen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg.³²⁹

Der Essay *Goethe und Tolstoi* mit dem Untertitel „Fragmente zum Problem der Humanität“ soll hinsichtlich der neuen künstlerischen Orientierung als wichtige Literaturangabe erwähnt werden. Im Essay bezeichnet Thomas Mann Goethe als neuen Träger des „Humanismus“, insofern der Klassiker die Menschlichkeit, wie die Schwäche, die Krankheit, die Liebe, die Erotik in sein Werk einbringt. Goethes Humanismus bedeute eine „Vermenschlichung“, die in der „Loslösung von der Natur, beispielsweise von dem Leibesleben, von allen sinnlichen und instinkthaften Leidenschaften“ erscheint (*Goethe und Tolstoi*, 88). Anders formuliert, es geht nicht um die Abweichung von der „Natur“, sondern vielmehr darum, die „Natur“ distanziert und doch an ihr teilnehmend zu betrachten. Die „Entnatürlichung“, so Thomas Mann, ist bei Goethe gerade in der „Natur“ zu beobachten, um das Gemeinsame, das Unterschiedliche allen Lebens zu verdeutlichen: Kurz, es geht eben um das Studium des Menschen. In diesem Zusammenhang findet Thomas Mann Goethes „Humanismus“ in dem Thema der Erotik, die zur Natur des Menschen gehört. Dafür dient das Impotenz-Thema des *Tagebuch*-Gedichts als ein Beispiel. Die hemmungslos dargestellte Sexualität des Gedichts verbindet Thomas Mann von Grund auf mit Goethes „humanistischem Interesse, seinem Interesse am Menschen und an der Natur“. Das Gedicht, das von Thomas Mann als „erotisch-moralisch“ bezeichnet wird, beeinflusst sicherlich die Entstehung des *Zauberberg*-Romans. Goethes kühne Darstellung der männlichen Impotenz und seine fortschrittliche sexuelle Haltung üben eine bedeutende Wirkung auf Thomas Mann aus. Er empfindet Goethes Mischung von Erotik und Dichtung als Ideal, und er überträgt sie in den *Zauberberg*.

³²⁷) Hermann Kurzke, *Thomas Mann, Epoche-Werk-Wirkung*, München 1985, S.183/ Volkmar Hansen, *Thomas Mann*, Stuttgart 1984, S.75-80/ Hans Wysling, *Probleme der Zauberberg-Interpretation*, in: *Thomas Mann Jahrbuch* 1,1988, S.12-26

³²⁸) Hans Rudolf Vaget, *Goethe mit einem Anhang über Thomas Mann*, a.a.O., S.147

³²⁹) Ebd., S.145

Des Autors Interesse für die Sphäre des Männlichen, seine Homoerotik, ist der erste von der Gesellschaft tabuisierte Schritt zur „Vermenschlichung“. Homoerotik ist für ihn ein Zeichen der „Bejahung des Menschen“³³⁰. Er empfindet sie als ein „utopisches Potenzial“. Denn er bedenkt, dass sich in ihr mit der Androgynie die Aufhebung der traditionellen Geschlechterrolle vollzieht. Die Homoerotik versteht er als „alle bürgerliche Bildungen sprengende Liebesleidenschaft“ und als die „Emanzipation des Erotischen vom Nützlichkeits- und Fortpflanzungsgedanken“ (*Über die Ehe*, 272). In der reifen Männlichkeit findet er nichts Unnatürliches und viel „erzieherischen“ Sinn. Er versucht, der Natur bzw. der Erotik die Grundlage für die erzieherische Existenz des Menschen abzugewinnen. In diesem Sinne ist die Erotik des *Zauberberg*-Romans ein prägendes Mittel der Erziehung. Thomas Manns dichterische Aufgabe besteht in der Darstellung „menschlicher Erkenntnisse“ (*Goethes Laufbahn*, 47), die gerade mit der Entdeckung des Körpers, der Erotik, der Natur verbunden sind. Sein Versuch, eine eigene sexuelle Identität zu finden, ist somit eine mögliche Voraussetzung der künstlerischen Tätigkeit, wie in Goethes *Tagebuch*. Thomas Mann zitiert Riemers Aussage, es sei „Goethes hochhumanistisches Bestreben, aus einem dunklen Produkt der Natur ein klares Produkt seiner Selbst, das heißt der Vernunft zu werden und so des Daseins Beruf und Pflicht zu erfüllen“ (*Goethe und Tolstoi*, 80). Die „Éducation sexuelle“ soll in dieser Hinsicht Castorps humanistisch-pädagogischer Bildungsweg sein.

Im *Tagebuch* vom 20. Februar 1920 notiert Thomas Mann kurz seine Ansicht zu dem Gedicht *Das Tagebuch*: „Artige Moralität“ (*Tagebücher 1918-1921*, 383). Sein Urteil ist zurückhaltend und verrät kein tieferes Interesse. Wenige Monate danach, im Juli desselben Jahres, führt er die von Woche zu Woche ausführlicher werdende Reflexion auf sein Potenzversagen zurück (*Tagebücher 1918-1921*, 453). Jedenfalls gewinnt man den Eindruck, dass Thomas Mann seine sexuelle Problematik mit Hilfe des *Tagebuch*-Gedichts zu erläutern beginnt. In Wirklichkeit ist ihm das Potenzversagen ja „nicht neu“ (*Tagebücher 1918-1921*, 453). Auf dem ersten Blick hat freilich sein körperlicher Zustand nichts mit Goethes Gedicht zu tun. Thomas Mann geht es um seine homoerotischen Neigungen und Interessen. Er sucht einen Ausweg aus einer Situation, die sich psychologisch und gesellschaftlich als Dilemma darstellt. Er hält die Ehe für ein „Heilmittel“, weil sie ein Zeichen des bürgerlichen Lebens ist. Dennoch kann er den schweren inneren Konflikt zwischen Homoerotik und Ehe nicht beseitigen. In diesem Dilemma empfindet er seine nach wie vor lebendigen homoerotischen Interessen als „geschlechtliche Störung“ und als „Beeinträchtigung seines heterosexuellen Geschlechtslebens“ (*Tagebücher 1918-1921*, 22), wie im 2. und 4. Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits kurz erwähnt. Bei der Arbeit am *Zauberberg* notiert Thomas Mann:

Recontre mit K. (Frau Katia), (...) Bin mir über meine diesbezügliche Verfassung nicht recht klar. Von eigentlicher Impotenz wird kaum die Rede sein können, sondern mehr von der gewohnten Verwirrung und Unzuverlässigkeit meines ‚Geschlechtslebens‘. Zweifellos ist reizbare Schwäche infolge von Wünschen vorhanden, die nach der anderen Seite gehen. Wie wäre es, falls ein Junge ‚vorläge‘? Es

³³⁰) Thomas Mann, Selbstkommentare, a.a.O., sein Brief an Carl Maria Weber, am 4. 7. 1920, S.177

wäre jedenfalls unvernünftig, wenn ich mich durch einen Mißerfolg, dessen Gründe mir nicht neu sind, deprimieren ließe. Leichtsinn, Laune, Gleichgültigkeit, Selbstbewusstsein sind schon deshalb das richtige Verhalten, weil sie das beste `Heilmittel` sind (Tagebücher, 14. 7. 1920, 453).

Die sexuelle Unsicherheit und die erneute Begegnung mit dem jungen Oswald Kirsten, Sohn eines Hamburger Reeders, den Thomas Mann kurzerhand mit Castorp gleichsetzt³³¹ – „Kirsten = Hans Castorp“ (Tagebücher, 31. 7. 1919, 286) –, beeinträchtigen seine Ehe. Hinsichtlich seines Potenzversagens stellt Thomas Mann sich die Frage, ob dies wohl mit seiner homoerotischen Neigung in einem Zusammenhang stehe. In den Tagebüchern dieser Zeit vermerkt er wiederholt, wie sehr er von seinem Sohn Klaus derzeit entzückt sei (Tagebücher, 1920, 452) und wie er ihn im Bad „erschreckend hübsch“ finde (Tagebücher, 1920, 454). Er redet sich außerdem ein, dass er es sehr natürlich fände, sich in seinen Sohn zu verlieben (Tagebücher, 1920, 454). Dass er den Sohn mit nacktem braunem Oberkörper lesend im Bett findet, verwirrt ihn (Tagebücher, 1920, 454). Man kann sagen, dass der männliche, glänzende Körper seines Sohnes – oder der Kirstens – Eindruck auf Thomas Mann macht. Es ist eine „Erschütterung“ (Tagebücher, 1920, 454). Mehr als diese „Erschütterung“ erlaubt sich Thomas Mann selbstverständlich nicht, und auch diese verbot er sich schließlich wieder.

Seine Homoerotik verursacht sicherlich die sexuellen Probleme. Gerade in den Tagebüchern von 1919 bis 1921 offenbart Thomas Mann, dass er seine Sexualität, soweit er sie nicht als pure homoerotische Spannung empfindet, immer für eine geschlechtliche Störung, Unruhe und Bedrohung hält. Dies hat schwere nervöse Folgen für ihn: „Große Erregung, Angst, andauernde Schlaflosigkeit, ein Versagen des Magens in Form von Sodbrennen und Übelkeit“ (Tagebücher 1919-1921, 237). Klar wird, dass ihm die Homoerotik – in dieser *Zauberberg*-Zeit – öfters eine Art Depression ausgelöst hat. Das ewige Dilemma, das Thomas Mann auch durch die Askese des Schreibens nicht lösen kann, taucht hier auf. Er ist weit davon entfernt, Sinnlichkeit nach der Art des `italienischen` Goethe genießen zu können.³³²

Thomas Manns sexuelles Problem beruht nicht nur auf seinen homoerotischen Neigungen, sondern auch auf seiner Ehe. Aus seinem Tagebuch späterer Jahre lässt sich folgern, dass ihn sein sexuelles Unvergnügen oft bedrückt. Die ersten Ehejahre sind für Thomas Mann³³³ und seine Frau Katia³³⁴ extrem anstrengend. Lust entsteht wohl selten beim

³³¹) Thomas Mann, Tagebücher 1919-1921, a.a.O., S.287. Die Stelle zeigt uns, wie Castorp in der damaligen Vorstellungen Thomas Manns ausgesehen hat: „Wir sahen abends, wie die beiden jungen Männer Kirsten behülflich waren, ein Boot ins Wasser zu bringen. Der, der mich durch seinen blonden Typus an A. M. (Armin Martens) erinnert, war nachher mit uns auf der Brücke. Seine Beine sind etwas krumm, die Figur, obwohl schlank, neigt zur Vierschrötigkeit, der Gang zum schiffermäßig Wiegenden. Die blauen Augen liegen tief und nahe beieinander, die Nase ist aufgeworfen, ohne eigentlich Stumpfnase zu sein, der Teint etwas unrein. Haarfarbe und Kopfform sind wie bei A. M., auch der Körperbau erinnert an ihn. Diese Erinnerung ergreift mich. Jugendstimmung und Jugendschmerz (1.8.1919).“

³³²) Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, a.a.O., S. 123

³³³) Thomas Mann, Tagebuch 1918-1921, S. 3: „Furchtbar meine bis zur Erschöpfung gehende Aufregung gestern Abend mit dem Kindchen: Das >>Fräulein<< auf Urlaub, Katia auf Besorgungen, ich allein mit dem geliebten Wesen, das naß und bloß war, u. dem ich die feucht-kalten Stücke abnahm, aber weiter nicht helfen

sexuellen Verkehr, die biologischen Energien reichen nur zum Kinderzeugen – sechs Geburten und zwei Fehlgeburten innerhalb von vierzehn Jahren, ein schwieriger Mann und angespannte emotionale Verhältnisse.³³⁵ So ist es nicht verwunderlich, dass in den Tagebüchern von 1919 bis 1921 häufig von Katias Überanstrengung, von Krankheiten und von notwendigen Erholungsaufenthalten die Rede ist.³³⁶ Es handelt sich lediglich um eine eheliche Pflicht, „strenges Glück“. Das „strenge Glück“ verlangt viel „Disziplin“³³⁷. Sie steht der körperlichen Liebe im Wege. Schlimmer noch, setzt er doch seine Arbeit nicht fort – am Schreibtisch vor den unbeschriebenen Bögen zur Zeit, da er den *Zauberberg* verfassen will.³³⁸ Im Hinblick auf das Bekenntnis des eigenen Geschlechtslebens ist der Tagebuchschreiber Thomas Mann, wie Hans Mayer schreibt, „ungleich radikaler und schonungsloser als André Gide oder Brecht, gar nicht zu reden von Rousseau“.³³⁹

Thomas Mann verbirgt als Tagebuchschreiber wenig von dem, was ihm selbst bewusst geworden ist. Er bemüht sich darum, das Geheimnis, besonders jenes über die „geschlechtliche Störung“, die „geschlechtliche Nacht“, den „geschlechtlichen Anfall“ und das „irritierende Spiel der Geschlechtlichkeit“ (Tagebücher 1918-1921, 22) zu enthüllen, ebenso wie er es als Künstler immer tut. Leben gilt ihm immer schon als Kunstwerk und als Zeichen. Besonders im Werk ist er frei, hier teilt er sich mit, auch seine Geheimnisse deckt er auf, freilich geschützt durch das Fiktive der Kunst. Die Biographie wurzelt in seinen Dichtungen. Manchmal lässt sich das wirklich Erlebte im Roman identifizieren, manchmal nur plausibel machen, ohne dass es beweisbar wäre. Dies biographisch-zeitgeschichtliche Material vermittelt Erklärungen, die Thomas Manns Kunstproduktion allgemein besser verstehen lassen.

Seine Tagebücher weisen darauf hin, dass trotz aller sexuellen Schwierigkeiten die eheliche Verbindung mit Katia die Niederschrift des ersten Teils des *Zauberbergs* motiviert. Der Roman war schon 1912 geplant, danach jedoch nicht fortgeschrieben. Am 12. 3. 1920 notiert Thomas Mann, als er wieder an ihm arbeiten kann:

Nach dem Abendessen bei K. (Katia), die mich mit der Hand ihren Körper, Rippen und Brust streicheln ließ, was meine Sinnlichkeit sehr erregte. Der *Zauberberg* wird das Sinnlichste sein, was ich geschrieben haben werde (Tagebuch, 12. 3. 1920).

wusste, u. das erschreckend schrie, wahrscheinlich unter dem Eindruck meiner Hilflosigkeit.“ (11. 9. 1918) „Ein sechstes Kind? Zwischen 5 und 6 ist kein großer Unterschied, und auf wirtschaftliche Ausrüstung werden Kinder nach dem Krieg überhaupt kaum noch zu rechnen haben. Das Erbrecht wird bis zur Vernichtung beschränkt, Vermögen überhaupt illusorisch. Erziehung ist Atmosphäre, weiter nichts. Abgesehen von Katias Gesundheit, habe ich eigentlich nichts dagegen einzuwenden, als dass das Erlebnis >>Lisa<< (sie ist in gewissem Sinne mein erstes Kind) dadurch beeinträchtigt, verkleinert wird“ (28. 9. 1918).

³³⁴) Klaus Harpprecht, *Thomas Mann-Biographie*, a.a.O., S.300.

³³⁵) Golo Mann, *Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland*, Frankfurt 1986, S.19

³³⁶) Katia Mann soll häufig wegen der Spur von Tuberkulose in Davos bleiben. Zur Zeit, als Thomas Mann den *Zauberberg* schreibt, hält sie sich noch häufiger im Sanatorium auf.

³³⁷) Hermann Kurzke, *Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk*, a.a.O., S.300-305

³³⁸) Klaus Harpprecht, *Thomas Mann*, a.a.O., S.325, Vgl. *Thomas Mann, Tagebücher 1918-1921*

³³⁹) Hans Mayer, *Thomas Mann*, a.a.O., S.476/ Hermann Kurzke, *Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk*, a.a.O., S.386f.

Am 12. 10. 1921, an dem die Sinnlichkeit Chauchats bis ins kleinste Detail beschrieben wird, schreibt er:

Mein Verhältnis zu K. einige Wochen lang sehr sinnlich. Seit 2 Tagen hat die Beschäftigung mit dem *Zauberberg* wieder begonnen. Die Frage wegen des Verbleibs von Mdm. Chauchat beunruhigt mich beständig (Tagebuch, 12. 10. 1921).

Beim Lesen dieser Sätze kann man einen Einblick in die Ehe Thomas Manns bekommen. Sie ist nur möglich, solange die Ehefrau dem Dichter die Arbeitsmöglichkeiten bietet, deren er bedarf. Nur unter diesen Bedingungen gelingt dem homoerotisch disponierten Dichter die Darstellung psychologisch höchst subtiler Liebesbeziehungen.³⁴⁰ Nur so kann Thomas Mann den *Zauberberg* weiterschreiben. Es ergeht ihm ähnlich wie dem Tagebuchschrreiber in Goethes *Tagebuch*-Gedicht, der bei seiner Erinnerung an die glückliche Liebesnacht mit der Gattin seine sexuelle Potenz zurückgewinnt und sein Tagebuch endlich fertig stellt.

Die Zweiheit von Erotik und Dichten, die in Goethe und dessen Gedicht aufgehoben erscheint, ist in Thomas Manns Roman ausgedrückt. Die Erotik ist bei ihm wie bei Goethe eine Motivation und ein Antriebsaggregat für das Dichten. Thomas Mann ist in der *Zauberberg*-Zeit in seiner Männlichkeit beschädigt, er ist notwendig mit dem Thema der Impotenz beschäftigt. Sein sexuelles Problem wird in den zwanziger Jahren deutlich erkennbar, als das homoerotische Interesse zugenommen hat. Die vorübergehende Impotenz wird deshalb zu einer Erscheinung, die mit einer Störung der künstlerischen Schaffenskraft einhergeht: Thomas Mann und Goethe sind sich darin sehr ähnlich. Die Entstehung des *Tagebuchs*, in dem die Überwindung der Sexualhemmung und Schreibhemmung dargestellt ist, ist aus Goethes Schaffenskrise hervorgegangen. Goethes psychische, künstlerische Regeneration wird von Thomas Mann als eine Voraussetzung des Dichtens verstanden. Sie ist ihm eine Orientierungshilfe für sein eigenes Geschlechtsleben und sein Werk.

³⁴⁰) Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, a.a.O., S.122

2. Der Bleistift als Phallussymbol

Der Zauberberg wird das Sinnlichste sein, was ich geschrieben haben werde, aber von kühlem Styl
(Tagebuch, 12. März 1920).

Das 'Sinnlichste' des *Zauberbergs* bemerkt man nicht auf den ersten Blick. Vordergründig betrachtet kommt es auf tausend Seiten nur zu einer einzigen Liebesnacht. Darüber hinaus findet sich Sinnliches nur höchst indirekt, z.B. als Castorp während seiner Schulzeit einen Bleistift von dem geliebten Knaben Hippe geliehen und diesen ihm wieder zurückgegeben hat (171ff.). In dieser Szene symbolisiert der Bleistift ein männliches Glied. Das Bleistift-Motiv ist wiederholt dargestellt, wenn etwa Castorp von Mdme. Chauchat den Stift aufs neue ausleiht (483). Die erotische Darstellung reicht vom Motiv des Bleistifts für Chauchat über das Motiv ihres Rauchens, ihres Röntgenbilds, ihrer ungepflegten Schulmädchenhände bis hin zum Bild des Fieberthermometers usw. Die Erotik des Romans ist nicht direkt, sondern in hohem Maße sublimiert. Sie ist eingegangen in die Schilderung der auf den ersten Blick unauffälligen Einzelheiten des Lebens. Der Grad der Sexualverdrängung ist sehr hoch. Je höher aber der Verdrängungsgrad ist, desto stärker ist die Sekundärlust, die die sinnliche Aufwertung der Details bewirkt. Mit dem Verdrängungsgrad wächst die Neigung zum sexuellen Symbol.³⁴¹

Im Gegensatz dazu erscheint Goethes *Tagebuch* 'obszön'. Es wird in einer kühnen direkten und von der gesellschaftlichen Hemmung befreiten Sprache dargestellt. Auf dem ersten Blick lässt sich die Erotik der Schilderung erkennen. Der Autor des Gedichts beklagt sich immer wieder teils scherzhaft, teils ernst darüber, dass der deutsche Dichter in seiner Sprache keinen zumutbaren Ausdruck für das männliche Organ finde, und dass er wegen der Tabuisierung einer direkten Darstellung der Geschlechtsorgane und der körperlichen Liebe Formulierungsprobleme habe.³⁴² Goethe verzichtet nicht auf die unverbrämte Darstellung der Sexualität, wie seine wiederholten Versuche zeigen. Im Gedicht wird das männliche Glied mit dem lateinischen Namen „Iste“ benannt:

Es regt sich der Iste (*Goethe. Erotische Gedichte*, Z. 133f.).

Erhebt er sich zu allen seinen Prachten (*Goethe. Erotische Gedichte*, Z.156).

Der thematische Schwerpunkt des Gedichts liegt darin, dass „Meister Iste“ dem Tagebuchschrreiber den Dienst versagt (*Das Tagebuch*, 166, Z. 153). „Wer hat zur Kraft ihn wieder aufgestählet“ (*Das Tagebuch*, 167, Z.161), so fragt er sich und erinnert sich an seine früheren sexuellen Begegnungen mit der Ehefrau, während er sich aber nun dem sinnlichen

³⁴¹) Vgl. Hermann Kurzke, Thomas Mann, Epoche-Werk-Wirkung, a.a.O., S. 189

³⁴²) Dieter Borchmeyer, Die geheimgehaltenen Dichtungen des Geheimrats Goethes, a.a.O., S.101

Liebesgenuss entzieht. Seine vorübergehende Sexual- und Schreib-Hemmung ist danach überwunden. „Er schaudert weg, vorsichtig, leise, leise“ (*Das Tagebuch*, 167, Z.167). Dies symbolisiert die geschlechtliche, wie die künstlerische Kreativität, für die hier das Bild des männlichen Phallus steht.

So wird die Intimität des erotischen Abenteurers in Beziehung gesetzt zur Intimität des Tagebuchschreibers. Die Lebensreise, Sexualität und Dichten, sind in der von sexuellen Hemmungen befreiten Sprache wiederhergestellt. Eben darin ist die „Kühnheit“ zu erblicken, die es verständlich macht, dass Goethe glaubte, in diesem Gedicht „das Beste“ (*Goethe. Erotische Gedichte*, Z.5) gestaltet zu haben. Für wen leistet er das „Beste“? Die Antwort findet sich schon im Gedicht: Hier wird mit der Anwendung des Postulats vom „ganzen Menschen“ die „menschliche Sexualität“ gefeiert.³⁴³ Sie wird von Thomas Mann als eine „integrale Dimension des Goetheschen Humanismus“ anerkannt.³⁴⁴ Das *Tagebuch*-Gedicht lässt sich einerseits bei sehr oberflächlicher Betrachtung als poetisches Lob auf die Ehe lesen. Andererseits geht es um den Preis einer viel elementaren Macht, die unabhängig von der Ehe existiert – der Liebe. Es ist diese Macht, die gleichsam den bedrohlichen Gegensatz darstellt zur Bindung an die Ehefrau; aber auch durch die Spannung dieses Gedichts zwischen der Liebe und der Ehe wird die Sexualität hier gebändigt.³⁴⁵ Deshalb beruht die „Kühnheit“ des *Tagebuchs* in seiner Unbefangenheit gegenüber der Sexualität, dem Problem der Impotenz und der Darstellung des Geschlechtsorgans.

Wie das männliche Geschlechtsorgan „Iste“ des *Tagebuch*-Gedichts ist das Phallus-Symbol „Bleistift“ im *Walpurgisnacht*-Kapitel des *Zauberbergs* bedeutungsvoll. Castorp fragt Chauchat: „Hast du nicht vielleicht einen Bleistift?“ (458). Dieses Schreibwerkzeug wird – am Anfang des Romans – schon anlässlich seines „intimen Verkehrs mit Hippe“ (174) erwähnt – als Hinweis auf das männliche Organ.³⁴⁶ Hippe „zog sein Crayon aus der Tasche, ein versilbertes Crayon mit einem Ring, den man aufwärts schieben musste, damit der rotgefärbte Stift aus der Metallhülse wachse“ (171). Castorp erläuterte den einfachen Mechanismus in der Zeichenstunde mit HIPPES Bleistift, „während ihre beiden Köpfe sich darüberneigten“ (171). Castorp bemerkt wiederum, um was er Chauchat symbolisch bittet:

„Siehst du wohl, ich wusste doch, dass du einen haben würdest.“ „Prenez garde, il est un peu fragile“ sagte sie (Chauchat). „C’est à visser, tu sais.“ Und indem ihre Köpfe sich darüber neigten, zeigte sie ihm die landläufige Mechanik des Stiftes, aus dem ein nadeldünnes, wahrscheinlich *hartes*, nichts abgebendes Graphitstänglein fiel, wenn man die Schraube öffnete. Sie standen nahe gegeneinander geneigt. Da er im Gesellschaftsanzug war, trug er heute Abend einen steifen Kragen und konnte das Kinn darauf stützen (460).

³⁴³) Hans Rudolf Vietgen, Goethe, a.a.O., 73

³⁴⁴) Ebd., S.74

³⁴⁵) Ebd., S. 74

³⁴⁶) Friedrich Alfred Lubich, Die Dialektik von Eros und logos, a.a.O., S.121

Diese Schilderung ist unauffällig erotisiert.³⁴⁷ Castorp lallt, „Klein, aber dein“ (460). In diesem Phänomen des Lallens erscheint seine starke erotische Erregung. Das Liebesgestammel wird in Freuds psychoanalytischer Theorie als die „kindliche Lustquelle des Unterbewusstseins des Menschen“³⁴⁸ verstanden. Durch das Lallen ist Castorps physiologischer Zustand, sein psychischer und sexueller Trieb angedeutet. Der kurze Satz „Klein, aber dein“ enthält schon die symbolische phallische Bedeutung. „Klein, aber dein“ ist eine Abwandlung der Redewendung „klein, aber mein“. Die Abwandlung von „mein“ zu „dein“ gewinnt eine doppelsinnige Bedeutung. Im Phallussymbol des Bleistifts steckt eine Andeutung auf die spätere sexuelle Beziehung zwischen Chauchat und Castorp. Der latente Sinn der Redewendung bewirkt die „phallische Kennzeichnung“ Chauchats.³⁴⁹ Chauchat begreift die Doppelsinnigkeit sofort: „Oh, auch witzig bist du“ (460) und „Also geh, spüte dich, zeichne, zeichne gut, zeichne dich aus“ (464f). Was sie meint, ist: zeichne dich in deiner Zeichnung aus wie in deiner Liebe.

Hier muss man allerdings etwas Wichtiges klar stellen: Ausschließlich an dem oben erwähnten Beispiel lässt sich nicht feststellen, dass Thomas Manns Phallus-Symbol „Bleistift“ direkt vom Goetheschen „Iste“ beeinflusst ist. Es gibt in Thomas Manns Tagebüchern, in seinen Essays und Briefen keine Hinweise auf eine direkte Verbindung zwischen „Iste“ und „Bleistift“. Hier jedoch ist es wichtiger, nicht den Einzelfall, sondern die Rolle der Erotik in Thomas Manns Goethe-Rezeption zu beachten. Es ist festzustellen, dass sich Thomas Mann bei der Arbeit am *Zauberberg* für männliche Potenzprobleme interessiert, insbesondere aber für Goethes priapeisches Gedicht *Das Tagebuch*. In ihm entdeckt Thomas Mann die „Sexualität“, die hemmungslos dargestellt, aber zugleich spirituell gezügelt wird. Thomas Manns Interesse für dieses erotische Gedicht weist auf sein eigenes sexuelles Problem hin, das mit einer Störung der künstlerischen Schaffenskraft in Verbindung steht. In diesem Sinn ist die Gemeinsamkeit des erotischen Stils beider Dichter zu suchen. Ohne Kenntnis der erotischen Symbolik kann man den *Zauberberg* nicht wirklich verstehen.

Wie die Darstellung der männlichen Geschlechtsorgane ist die Sexualität überhaupt im Roman kalkuliert und vom „kühlen Styl“ symbolisiert. Das Pathos wird meistens gemildert durch die medizinischen Betrachtungen, die Castorp im Gespräch mit Hofrat Behrens im Kapitel *Forschungen* äußert. Sie zeigen Castorp die oberflächlichen und inneren Teile des Körpers und liefern ihm neue Gesichtspunkte, unter denen sich die „Einheit alles Menschlichen“ (387), nämlich der „gleiche Stoff alles Menschen“ (388) betrachten lässt. Er erlebt damit Enttäuschung und Bewunderung, weil er die allzu enge Verwandtschaft des Menschen mit dem Tierischen erkennt. „Der Embryo des Menschen“, „verdickter fötaler Schleim“, beleidigt die Humanität. „Unförmig kauert“ er „in der Mutterhöhle, in sich gebückt, geschwänzt, von dem des Schweins durch nichts zu unterscheiden“ (386). Die „Wahrheitsvorstellung“ (385), die sich als die „flüchtige Wiederholung einer zoologischen Stammesgeschichte“ (386) zeigt, zerbricht Castorps erotische Faszination nicht. Hier

³⁴⁷) Ebd., S.122.

³⁴⁸) Ebd., S.123

³⁴⁹) Ebd., S. 123f.

erscheint eine groteske Komik: Die erotische Faszination entsteht äußerst merkwürdig aus dem „illusionslosen naturwissenschaftlichen Blick auf den Körper“.³⁵⁰ Castorp betrachtet das Bild des schönen Menschenleibes, seinen „blühenden Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit“ (395). Er erkennt, dass der Körper, „der Inbegriff der Schönheit, der Sinnlichkeit und der Begierde“, aus „Salz, Wasser, Eiweiß und Fetten“ besteht (381). Castorps erotische Erregung, die er an sich selbst wahrnimmt, beruht einerseits auf der „Wahrheitsvorstellung“ und andererseits auf dem Interesse für die „Liebe“: Mme. Chauchat „neigte sich ihm, als sie sich über ihn neigte“ (395). In seiner erotischen Phantasie „spürte“ er „ihren organischen Duft, spürte den Spitzenstoß ihres Herzens. Heiße Zartheit umschlang seinen Hals, und während er seine Hände an ihre äußeren Oberarme legte, dorthin, wo die den Triceps überspannende, körnige Haut von wonniger Kühle war, fühlte er auf seinen Lippen die feuchte Ansaugung ihres Kusses.“ (395) In dieser *Éducation sexuelle* Castorps soll das Bleistift-Motiv, das am Anfang des Romans als das männliche Organ angedeutet wird, ein Zeichen für seine künftige Reise in das Innere des Körpers sein. Gerade in den medizinischen Erörterungen des *Zauberbergs* gelingt die „Goethesche Mischung von Eros und Logos“ (*Goethe als Repräsentant*, 20), von Sinnlichkeit und Geist, die Thomas Mann als Ideal bewundert:

Sobald das Körperliche eine Rolle spielt, wird die Sache mystisch – und das Körperliche geht ins Geistige über und umgekehrt (809).

Dies ist die Erfahrung, die Thomas Mann gegen Ende seines Romans in Worte fasst. Hier wird der Menschenleib gefeiert, aber nicht ein bestimmter, auch nicht ein spezifisch weiblicher, sondern der Leib des Menschen schlechthin. Dass Thomas Mann das Körperliche nicht ausspart, sondern thematisiert, gehört zu den Grunderlebnissen der *Zauberberg*-Lektüre. Von Anfang an führt das Liebesabenteuer zum Erkennen des Körpers des Menschen. *Der Zauberberg* und *Das Tagebuch* sind sich in dieser Hinsicht ähnlich: Sie zielen nicht auf Sexualität, sondern mit ihr auf die gründliche Studien des Menschen überhaupt.

³⁵⁰) Hermann Kurzke, Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk, a.a.O., S.332

3. Peepkorns Eros – ein Zeichen der Manneskraft

Der Zauberberg (1925) zeigt im Abschnitt „Mynheer Peepkorn“ eine wichtige Modifizierung in Thomas Manns Einstellung zur Sexualität, die auch in den persönlichen Zeugnissen jener Lebens-Epoche zu erkennen ist. In den Peepkorn-Kapiteln des Romans finden sich die Spuren des *Tagebuch*-Gedichts: Das Problem der sexuellen Potenz und Impotenz wird thematisiert.³⁵¹ Ein direkter Zusammenhang zwischen dem Potenzproblem des Peepkorn-Kapitels und Goethes Gedicht lässt sich nicht nachweisen. Nur einen indirekten Zusammenhang darf man vermuten. Es geht um die männliche Vitalität und Potenz, die im Interesse des *Zauberberg*-Verfassers liegt. Die Bekanntschaft mit dem *Tagebuch*-Gedicht ermutigt ihn dazu, über dieses tabuisierte männliche Problem offen zu sprechen. In der Persönlichkeit Peepkorns ist, nicht ohne Überraschung, Thomas Manns Einstellung zu Goethe zu entdecken, der zugleich Nietzsches „dionysische“ Züge enthält. Goethe alias Peepkorn nimmt im Roman „Züge des Missbrauchs von Autorität, Leibessinnlichkeit ohne geistige Entsprechung, pädagogisches Streben mit dem Ziel der Untertanenerziehung“ an.³⁵² So wird Goethe verzerrt, ja karikiert. Er wird dargestellt in der doppelten Optik von Distanzierung und Verspottung einerseits sowie von Sympathie und Verehrung andererseits.

Als Thomas Mann den Abschnitt „Strandspaziergang“, den ersten Abschnitt des siebten und letzten Kapitels des Romans, beendet, steht er vor der Aufgabe, eine neue Figur einzuführen. Naphta³⁵³ und Settembrini³⁵⁴ sollen eine Gegenfigur bekommen. Diese Funktion übernimmt Peepkorn.³⁵⁵ Peepkorn erscheint als der Liebhaber Clawdia Chauchats, der Frau also, der Castorp seine einzige heterosexuelle Erfahrung verdankt, und deren Rückkehr auf den Zauberberg er erwartet. Obwohl Castorp sie durchaus noch liebt, kommt kein Gedanke an Eifersucht in ihm auf. Denn auch er fühlt sich wie gebannt von der Macht der Persönlichkeit Peepkorns, der mit seiner Autorität viele Anhänger überzeugt. Besonders von Peepkorns Selbstverständnis als Mann, als männliches Geschlechtswesen ist Castorp begeistert. Peepkorn ist „dionysisch“, „ironisch“ und „mystisch“.³⁵⁶ Peepkorn ist keineswegs der Mann, der logische Aussagen in die Welt setzt. Er versagt in der Übertreibung der „Leibessinnlichkeit“. Er ist „Gefühlsscharlatan“ (803), wie Settembrini erwähnt. Castorp wird dennoch von seiner Person, die eine schwere Verwirrung bei ihm auslöst, beeinflusst.

Von der „Liebe“ spricht Peepkorn, und spricht von ihr als dem „Sakrament der Wollust“ (811); Liebende sind für Peepkorn gar das „Organ, durch das Gott seine Hochzeit

³⁵¹) Hans Rudolf Veget, Goethe mit einem Anhang über Thomas Mann. a.a.O., S.151

³⁵²) Hans Mayer, Thomas Mann, a.a.O., S.239f.

³⁵³) Naphta wird „wollüstig“, „umgürtet“ (Keuschheitsgürtel) (555) dargestellt. Er hat eine eiserne Selbstdisziplin, die seelische Hölle in seiner Gottesstaatswelt. Der Preis für die Vergöttlichung des Geistes ist immer schon die Knechtung des Körpers und Verteufung des Geschlechts.

³⁵⁴) Der Askese Naphtas setzt Settembrini seinen modernen Glauben an Hygiene, Sozialreform und medizinische Wissenschaft (623) entgegen.

³⁵⁵) Hans Rudolf Veget, Goethe. a.a.O., S.152

³⁵⁶) Ebd., S.153

mit dem erweckten und berauschten Leben vollzieht“ (829). Das Ziel dieses Gottes ist also die „körperliche und seelische Regeneration des Menschen“, die „Aufstehung des Fleisches und ein sinnlich erfülltes Leben im Sakrament der Wollust“ (811). Das ist Peeperkorns frohe Botschaft, und die erotische Ironie besteht darin, dass er daran selbst zerbricht. Die sexuelle Befriedigung der Frau ist ihm in dieser Hinsicht eine „heilige“ und ihn „unweigerlich überfordernde Pflicht zum Gefühl“. Die „Gefühllosigkeit“ und die „Ohnmacht“, das sexuelle Bedürfnis des Weibes nicht befriedigen zu können, ist ihm eine „entsetzliche Schande des Mannes“ (828). Die „Verpflichtung des Mannes zum Gefühl“ (829) ist ihm deshalb unverzichtbar. Sie ist „Manneskraft, die das Leben weckt“ (828). Peeperkorn ersetzt Castorps puritanische Ansicht über die „Vorteile der Schande“ (488) mit seinem dionysischen Bekenntnis zur „Würde der Manneslust“ (748). Peeperkorn erklärt Castorp die von der Moral der Gesellschaft befreite, hemmungslose Sexualität. Eine derart uneingeschränkte erotische Erfüllung wird als Unabhängigkeit von der puritanischen Zwangsmoral und als Neudefinition der Liebe verstanden.

So hat Peeperkorn die „ständige Furcht vor dem Potenzversagen“, ³⁵⁷ von dem Goethes *Tagebuch*-Gedicht handelt. Anders als der Tagebuchschreiber des Gedichts kann Peeperkorn bis zu seinem Tod sein „stammelndes“ Sprechen nicht mehr überwinden. Peeperkorn lebt nur als der „königliche Stammeler“. In grotesker Übertreibung der Leibessinnlichkeit bezeichnet er die sexuelle Impotenz als eine „Niederlage von Gottes Manneskraft“ (829). Sie erscheint bei ihm nicht als eine persönliche, sondern als eine „kosmische Katastrophe, ein unausdenkbares Entsetzen“ (836). Mit der heiteren Gelassenheit des *Tagebuch*-Gedichts und mit dessen spielerischer Sexualität steht diese Potenzneurose nicht im Zusammenhang. In grotesker Logik begeht Peeperkorn Selbstmord, als er Hans´ und Clawdias früheres Verhältnis entdeckt. Die groteske Logik besteht darin, dass er sich sein Ungenügen gegenüber den sexuellen Forderungen, die er an sich selbst stellt, eingestehen muss. ³⁵⁸

Im Gegensatz zu Peeperkorn überwindet der liebende Dichter im *Tagebuch*-Gedicht sein sexuelles Versagen. Goethe versucht das Geheimnis der Potenz in ihrem Gegenbild, der Impotenz, zu ergründen. Die sexuelle Potenz meint die „Reglementierung der Menschennatur“ ³⁵⁹: „Vor deinem Jammerkreuz blutrünstiger Christe, / Verzeih mir´s Gott! es regte sich der Iste“ (*Das Tagebuch*, 166). Durch die menschliche Sexualität, die als eine „integrale Dimension des Goetheschen Humanismus“ anerkannt werden kann, ³⁶⁰ wird das „Beste“ (*Das Tagebuch*, 161) geleistet. Die sexuelle Impotenz ist in dieser Hinsicht ein Kennzeichen für das Versagen der Menschennatur, sowie das Versagen der künstlerischen Potenz. Die Erneuerung der künstlerischen Potenz beginnt gerade mit der der sexuellen Potenz: „Er schaudert weg, vorsichtig, leise, leise“ (*Das Tagebuch*, 167). Im Sinne Goethes rührt das „Schaudern“ von dem Gewährwerden eines Urphänomens, der geschlechtlichen Zeugungskraft. Die geschlechtliche und künstlerische Kreativität, so Goethe im *Tagebuch*, ist

³⁵⁷) Ebd., S.154

³⁵⁸) Ebd., S.153

³⁵⁹) Ebd., S.67

³⁶⁰) Ebd., S.74

ein männliches Phänomen, das im Phallus symbolisiert ist. „Sitzt, schreibt“ (*Das Tagebuch*, 167) – das meint Ineins: Sexualität und schöpferische Kraft. Der Tagebuchschreiber sublimiert sein sexuelles Begehren gegenüber dem Mädchen im Schreiben. Thomas Mann erkennt deshalb ironisch, in Goethes Gedicht zeige sich „erotische Moralität“ (*Über Goethes >Faust<*, 208). Weshalb „erotische Moralität“? In Goethes Gedicht, so mag Thomas Mann urteilen, herrscht die Spannung zwischen der Evokation der Liebe und der Bindung an die Ehefrau, die die Sexualität freilich bündigt. Durch das ganze Gedicht hindurch äußern sich die „Tugend“ und die „Pflicht“, während die Liebesleidenschaft des Tagebuchschreibenden sich kühn entfaltet. Nicht die Entdeckung der neuen Liebe, sondern die Erinnerung an die schöne Nacht mit der Ehefrau heilt das Versagen der sexuellen und künstlerischen Potenz des Schreibenden. Unbefangen wird das sexuelle Geschehen entworfen, der moralische Schluss bleibt jedoch bewahrt. Goethes Gedicht sei, so meint Thomas Mann, zwar höchst erotisiert, wenn von der kühnen Darstellung die Rede ist, aber es enthalte ironischerweise im Grunde Entsagung, Beschränkung, Zucht und Selbstbändigung: „Moralien uns ernstlich fördern sollen/ Zwei Hebel viel aufs irdische Getriebe:/ Sehr viel die Pflicht, unendlich mehr die Liebe.“ (*Das Tagebuch*, 177) Aus diesem Schluss des Gedichts lässt sich folgern, dass die „moralisch geschlechtliche Kühnheit“, die spannende Beziehung des Dichters einerseits zum „Geschlecht“, andererseits zum „Geist“ (*Goethe und Tolstoi*, 48), wie sie Thomas Mann in Goethes Gedicht zu entdecken geglaubt hat, bloß in der Fiktion möglich erscheint. Thomas Manns feste Überzeugung von jener „erotischen Moralität“ basiert auf seiner eigenen Theorie über das spannende Verhältnis von Leben und Kunst, Erotik und Kunst.

Daraus lässt sich erklären, warum Thomas Mann Peeperkorn Selbstmord begehen lässt. Peeperkorn empfindet das männliche Versagen als „kosmische Katastrophe“ und als „Gottesschande“ (859). Peeperkorn soll daher sterben. Die Polarität von Natur und Leben wird bei ihm bis zu seinem Lebensende nicht gelöst. Damit ist die Imitatio Goethes als Vorbild Peeperkorns angeschlagen, – eine Imitatio, die dem Dichter des *Tagebuch*-Gedichts im Grunde widerspricht. Gerade Peeperkorns Tod repräsentiert Thomas Manns Kritik an der Potenzgläubigkeit: „Das war eine königliche Narretei.“ (859) Peeperkorns Tod zeigt auch Thomas Manns „Abkehr von der Fixierung des menschlichen Denkens über Sexualität auf eine männliche und „hahnenmäßige“ Potenz“³⁶¹.

Die Peeperkorn-Gestalt bezeichnet eine neue Stufe in der *Éducation sexuelle* Castorps, und darüber hinaus einen Wendepunkt in der Geschlechtsthematik Thomas Manns. Vor allem im Vergleich zum *Tod in Venedig* ist die neue Vorstellung der Liebe gegeben. Während in Aschenbachs Künstlerschicksal die Homoerotik von einem bürgerlichen Moralstandpunkt entschieden verworfen wurde, erfolgt hier eine innerliche Distanzierung von der im bürgerlichen Sinne normalen Einstellung zur Sexualität. In seiner grotesken Logik vertritt Peeperkorn das konventionelle bürgerliche Denken über Heterosexualität, in dem die „männliche Potenz“ der dominierende Faktor ist.³⁶² Dieses konventionelle Potenzdenken, die

³⁶¹) Ebd., S.154

³⁶²) Ebd., S.155f.

übertriebene Potenzfähigkeit des Mannes wird durch die Reden und den Tod Peeperkorns ad absurdum geführt. Dadurch überführt Thomas Mann die Potenzgläubigkeit Peeperkorns ihrer Lächerlichkeit. Aus den in der Romanfigur Peeperkorn hinterlassenen Spuren des Gedichts wird erkennbar, dass Thomas Manns Goethe-Bild von Ambivalenz geprägt ist, einerseits von Kritik, andererseits von Huldigung: „Wenn man ergriffen ist, hat man den Mut zu Ausdrücken, die krass und pietätlos klingen, aber feierlicher sind als konzessionierte Andachtsworte.“ (859) Peeperkorn ist eine sinnliche Erfahrung der Krankheit, des Todes, der hemmungslos befreiten Sexualität. Von dieser rauschhaften, aber konventionellen Liebesauffassung Peeperkorns nimmt Castorp Abschied. Abschied nimmt er auch von Madame Chauchat und ihrem sinnlich „katzenhaften“ Begriff von Liebe. Er träumt von der „Liebe“, die von den traditionellen bürgerlichen Geschlechtsrollen befreit ist und einen „androgynen“ Liebesbegriff meint. Bei Castorp bleibt das Peeperkorn-Erlebnis eine von vielen Möglichkeiten auf dem Wege der „Éducation sexuelle“.

B. Eros, der nackte Körper und die wissenschaftliche Erkenntnis

1. Krankheit, Tod und Goethes Lebensfreundlichkeit

Es ist nicht unberechtigt, Thomas Mann als Dichter der Krankheit zu bezeichnen. Er ist sich dessen bewusst, dass die Krankheit nicht etwa eine Entartung des Lebens, sondern das Leben selbst ist. Thomas Manns Begriff der Krankheit erscheint ambivalent: Die Krankheit ist einerseits dem Menschen feindlich, andererseits wird sie als etwas höchst Menschenwürdiges begriffen: Das Kapitel „Krankheit“ im *Goethe-Tolstoi*-Essay lässt die Nähe zur *Zauberberg*-Welt deutlich werden, wobei die Krankheit gegenüber der Gesundheit als gleichwertig beurteilt wird, weil in der Krankheit „die Würde des Menschen“ beruhe (IX, 80). Denn für Thomas Mann ist die Krankheit philosophisch begründet: `Krankheit´ ist ihm synonym mit `Geist´. `Geist´ ist bei ihm die „emanzipatorische Widersetzlichkeit gegen die Natur“, ist „Abgelöstheit, Entfernung, Entfremdung von ihr“ (*Goethe und Tolstoi*, 85). `Geist´ ist das, was den Menschen auszeichnet, der sich von der Natur zu lösen versucht. Die `Krankheit´ stellt hinsichtlich ihrer Verbindung mit dem `Geist´ nicht etwas Negatives dar. Sie wird ebenso positiv beurteilt wie Gesundheit. Dieses Kriterium der Krankheit ist mit dem Begriff von klassischer und romantischer Poesie verbunden. Für Thomas Mann sind das Naive, das Objektive, das Gesunde und das Klassische auf der einen Seite und das Sentimentalische, das Subjektive, das Kranke und das Romantische auf der andern Seite gleichwertig (*Goethe und Tolstoi*, 86). Das ist ein Unterschied zu Goethe. Thomas Mann behauptet, dass der Mensch als geistiges Subjekt außerhalb der Natur stehe und in der Entzweiung von Natur und Geist seine Würde und sein Unglück finde (*Goethe und Tolstoi*, 85). Die Charakterisierung des Menschen zwischen Natur und Geist, Krankheit und Gesundheit repräsentiert Thomas Manns Romanfigur Castorp.

Da nun einmal so viele Fäden zwischen dem Essay *Goethe und Tolstoi* und dem *Zauberberg* hin- und herlaufen, liegt die Vermutung nahe, dass auch der *Zauberberg*-Roman zu den Goethe-Erkundungen gerechnet werden muss, die in den frühen 20er Jahren erneut einsetzen. Man stößt hier immer wieder auf das Wort „Humanität“, und zwar in Hinsicht auf Goethes „Lebensfreundlichkeit“. In Goethes „Humanität“ bietet sich eine Orientierungshilfe zu einer Zeit, als Thomas Mann seine Bindung an die romantische Dekadenz eines Richard Wagner überwinden wollte. „Humanität“, die aus der Erkenntnis von Krankheit und Tod errungen ist, sei in Wahrheit die „deutsche Mitte“, das „Schön-Menschliche“, das Thomas Mann bei Goethe gefunden zu haben glaubt (*Von deutscher Republik*, 31). Der von Thomas Mann erträumte Mensch soll in der „Mitte von Geist und Natur“ stehen. Mit Hilfe solch humaner Lebensgedanken bemüht sich der Autor des *Zauberberg*-Romans, seine frühere Problematik, die fatale nihilistische Todesfaszination der Erzählung *Der Tod in Venedig*, zu überwinden.

Im Zusammenhang mit der Überwindung der früheren Dekadenz interessiert sich Thomas Mann für Goethes Erkrankungen. Hier erscheint Thomas Manns Goethe-Deutung ambivalent: Einerseits bezeichnet er Goethes Abscheu vor der Krankheit als ‚pathologisch‘. Andererseits glaubt er trotzdem, dass Goethes stete Abwehr der Krankheit eine ‚Vertiefung, Erhöhung und Verstärkung der *Menschlichkeit*‘ bedeute (*Goethe und Tolstoi*, 84). In Thomas Manns Augen hat Goethe endlos gegen die schwache Natur des Menschen gekämpft, obwohl er selbst oft von der Krankheit und der haltlosen Liebesleidenschaft heimgesucht wurde. Dies weist wiederum auf Thomas Manns eigenes Interesse. Denn Thomas Mann behauptet, dass Goethes Kampf gegen die tiefe Natur- und Todegebundenheit des Menschen biographisch begründet sei:

Der Vierunddreißigjährige war schweigsam, still, genaugenommen melancholisch geworden. Er meinte, dass man „von ernsten Sachen ernst werde“, sei begreiflich. In Wirklichkeit war sein Körper ernstlich angegriffen, und das Gesicht des Sechsenddreißigjährigen ist das eines Erschöpften (*Goethe und Tolstoi*, 91).

Goethe war damals nicht nur körperlich, sondern auch geistig nicht gesund. Im Grunde genommen, erkrankte er mehr geistig als physisch. Er trat die heimliche Flucht nach Italien an, da er selbst seinen Zustand bemerkt hat. Aus Italien zurückgekehrt, wendet sich Goethe der lebenskräftigen Christiane Vulpius zu, widmet sich seinen amtlichen Aufgaben und schreibt seine dichterischen Werke mit großer Energie, neben dem *Wilhelm Meister Das Tagebuch* und *Die Römischen Elegien*. Thomas Mann erkennt, dass Goethe mit seiner Schaffenskraft die Krankheit überwunden hat, und dass die Gedichte in dieser Weise das ‚Ergebnis der Krankheit‘ (*Goethe und Tolstoi*, 90) sind. So meint Thomas Mann nachweisen zu können, dass Goethes Werke ohne seine Krankheit, aber auch ohne seine erotische Libertinage nicht hätten entstehen können.

Goethes Krankheit scheint von Thomas Mann als ‚schöpferisches Fest‘ verstanden zu werden.³⁶³ Er bezeichnet sie im 7. Kapitel des Romans *Lotte in Weimar* als ‚funktionale Grundlage der schöpferischen Versenkung‘.³⁶⁴ So weist der Autor in der Maske Goethes auf die schöpferische Kraft hin, die jede Begrenzung des menschlichen Strebens überschreiten kann:

Ich kenne dich (...). So bist du (...), beeinflussbar bist du, dass Gott erbarm (...). Einen Samen von Fähigkeit hast du schon, ein poetisches Genie, das dann wirkt, wenn du sehr lange Zeit einen Stoff mit dir herumgetragen (...) hast (...), und weiter ist nichts an dir. Lass dir keine bunten Vögel in Kopf setzen von deiner Popularität (*Lotte in Weimar*, 315).

³⁶³) Jürgen Seidel, Die Position des ‚Helden‘ im Roman, Zur Figuralstruktur in Thomas Manns *Lotte in Weimar*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1986, S. 226

³⁶⁴) Erich Trunz, Ein Tag aus Goethes Leben, in: Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980, S.253

In Goethes fiktiver Äußerung verarbeitet Thomas Mann seine eigene Überzeugung: Das „Außerordentliche“, das Goethe leistet, setzt eine „sehr zarte Organisation“ voraus (*Goethe als der Repräsentant*, 30). Es gibt da „immer viel Zartes, Irritables, zu Krise und Krankheit Geneigtes“ (*Goethe als der Repräsentant*, 29). Erstaunlicherweise wird dieses „Außerordentliche“ zum Motor des künstlerischen Schaffens. Die schöpferische Kraft des Dichters beruht in der Krankheit, die gleichsam hoch zu Ross die Hindernisse nimmt:

(...) er glaubte ja an den Schmerz, so tief, so innig, dass etwas, was unter Schmerzen geschah, (...) weder nutzlos noch schlecht sein konnte. Sein Blick schwang sich zum Manuskript hinüber (...) Das Talent selbst – war es nicht Schmerz?³⁶⁵

Von diesen Sätzen aus wird Thomas Manns Überzeugung noch deutlicher, dass nämlich ohne die Verbindung mit der Krankheit die besondere Vitalität des Genies in der Tat nicht gewährleistet sei. Goethes Erfahrungen schwerer Erkrankung bis ins hohe Alter hinein lassen erkennen, welch vitales Ethos dazu gehört, die dichterische Aufgabe bei aller Lebenspflicht durchzuführen. Thomas Mann vermag nicht weniger gut über sich zu reden, wenn er von Goethe spricht.

Die ‚Krankheit‘ und ihre Verbindung mit dem ‚Geist‘ (*Goethe und Tolstoi*, 85) spielen eine führende Rolle im *Zauberberg*-Roman. Dabei erweist sich die ‚Liebe‘ als ein besonderer ‚Krankheitsfall‘. Denn die Liebe wird als Krankheitssymptom geschildert. Die Liebe etwa zu Clawdia Chauchat oder zu Hippe treibt Castorp an, im Zauberland beinahe sehnsüchtig lange zu bleiben, obwohl er nicht ernst krank ist. Darüber hinaus motiviert die Liebe ihn, sich für den Menschen, dessen Körper und Tod zu interessieren. Die Liebe hilft der geistigen Entwicklung Castorps. Die spannende Wechselwirkung zwischen Körper und Geist, Liebe und Krankheit, Leben und Tod ist durch den ganzen Roman hindurch dargestellt.

Castorps Liebes- und Todessehnsucht zeigt sich beispielsweise im Interesse am „Mutterschoß“.³⁶⁶ Es gipfelt im Studium des weiblichen Körpers, bzw. der Zeugung (385ff.). Die Mutterschoßwelt gilt Castorp als die „fruchtbare Quelle einer Inspiration“, die seine geistige Tätigkeit erleuchtet. Er sieht den „einzelligen Organismus des befruchteten Eies auf dem Wege, sich in einen vielzelligen umzuwandeln, indem es sich furchte und teilte“ (385). Die Mutterschoßwelt erklärt sich „medizinisch“ als „Grundform alles tierischen Lebens“, „Grundform der fleischgetragenen Schönheit“ (386). In der Liebesnacht mit Chauchat erfährt Castorp „körperlich“ diese „liebes- und todselige Vereinigung mit dem Mutterschoß“ (988), der der „ideale Urzustand der Menschheit“ (555) bleibt.³⁶⁷ Castorps „Sympathie mit dem

³⁶⁵) Thomas Mann, *Schwere Stunde* (1905), in: *Ausgewählte Erzählungen*, Berlin 1953, S. 530f. – Vgl. zum Problem der Krankheit; C.A.M. Noble, *Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann*, Bern 1970, sowie Heinz Politzer, *Der Durchbruch. Thomas Mann und die Krankheit*; in: *Ciba-Symposium*, Bd. 9, H. 1, 1961, S.36-43

³⁶⁶) Frederick Alfred Lubich, *Die Dialektik von Eros und Logos*, a.a.O., S.133

³⁶⁷) Thomas Mann, *Die Einheit des Menschengeistes*, S.304: Thomas Mann weist darauf hin, dass die Mutter der Urgrund der frühen Menschheit ist. – „Mama, Mami, so ruft man sie an. Die frühe Menschheit lallt zu ihren Füßen, an ihrer Brust, wie wir alle gelallt haben, wie es lallen wird auf Erden in aller Zeit. Rührendes Symbol

Tod“ erfährt in der Umarmung Chauchats – der symbolischen Einheit von Liebe und Tod, „Mutterschoß“ und „Wiege des Lebens“ – eine „beginnende Umwandlung zur Sympathie mit dem Leben“.³⁶⁸ Die Gestaltung dieser symbolischen, einmaligen Liebesnacht Castorps findet im *Zauberberg*-Roman ihren utopischen Platz. Castorp sucht – nach seiner ersten wahren Liebesnacht – weiter nach dem Ursprung des Lebens. Er erforscht die wesentlichen biologischen Phänomene des Körpers, der Krankheit. Seine Liebes- und Todessehnsucht wird in dieser Hinsicht eine Art „Regenerationstrieb“.³⁶⁹ Castorps Leidenschaft für Chauchats – sein Erkenntnisdrang – ist der eigentliche Grund seiner Bildungsreise. In Chauchats verführerischer sinnlicher Gestalt verkörpert sich die gesamte Vorstellung von Krankheit, Wollust und Tod. Ihr Körper ist jedoch nicht nur „Inbegriff des Schopenhauerschen Eros und des fatalen Todestriebs“, sondern auch „ideales Anschauungsobjekt von Castorps todesverbundener Liebeslust und seiner lebensfreundlichen Erkenntnislust“³⁷⁰. Das ist die Erfahrung, die Castorp gegen Ende des Romans fassen wird: “(...), sobald das Körperliche eine Rolle spielt, geht das Körperliche ins Geistige über“ (801).

Thomas Mann vertritt hier im *Zauberberg*-Roman, wie im *Tod in Venedig*, die These, dass die Liebe zur Schönheit, zur Vollkommenheit nichts anderes als Liebe zum Tode sei. Denn die Dichtung ist bei Thomas Mann immer mit den Ideen der Liebe, der Schönheit und des Todes beschäftigt. Die Dichtung ist deshalb nicht Leben durch sich selbst, sondern „Sympathie mit dem Tode“ (Selbstkommentare, 19). Das ist der „erotische Ästhetizismus“ des jungen Dichters. Anders als in seiner frühen Novelle steht im Roman die Liebes- und Todessehnsucht mit der „Erkenntnislust“ in Verbindung.³⁷¹ Im Kapitel *Forschungen* erblickt Castorp die Urzeugung des Menschen, und ihn erfüllt „das traumhafte Bild des Lebens, sein blühender Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit“ (395) mit „Lust und Grauen“ (395). Der Kuss, den er in der Umarmung mit diesem Bild der Schönheit in „heißer Zartheit“ und „wonniger Kühle“ (395) empfängt, ist ein Kuss des „Todes“. In Chauchats fleischgetragener Schönheit und ihrem kranken Körper entdeckt Castorp die „todverbundene Liebe“. Das Bewusstsein des Todes führt zum Bewusstsein des Lebens. Die „Todessehnsucht“ entfaltet sich zum „Lebenswillen“. Das Interesse für den Tod, die Krankheit, das Leiden und den Verfall ist daher im *Zauberberg* nur eine Art, das Interesse für das Leben, für den Menschen zum Ausdruck zu bringen, wie es Thomas Mann bei Goethe zu erkennen glaubt. Umgekehrt lässt er auch Castorp sagen, „wer sich für den Körper interessiert, der interessiert sich ja auch für die Krankheit“ (363). Mit diesem Motto, das durch den ganzen Roman hindurch wiederholt dargestellt wird, wird Castorps Interesse für Physiologie unterstrichen; Wer sich für das Organische, das Leben und die Liebe interessiert, der interessiert sich auch für die Krankheit, den Tod und den Körper.

für die Einheit des Menschlichen, dieser zeitlose und in Morgen und Abend beheimatete Urlaut der Kindlichkeit“.

³⁶⁸) Frederick Alfred Lubich, *Die Dialektik von Eros und Logos*, a.a.O., S.133

³⁶⁹) Ebd., S.133

³⁷⁰) Ebd., S.106

³⁷¹) Ebd.

Im *Schnee*-Kapitel des Romans erfährt Castorp unmittelbar das schreckliche Gefühl des Todes. Seine Lage, er gerät im Gebirge in einen Schneesturm und findet nicht mehr heim, entspricht einer „lebensbedrohlichen Krankheit“ (663). Castorp bedenkt, dass man gegen die Natur kämpfen müsse (663). In schlimmster Lage ist Castorp von den Halluzinationen gelehrt, die an Hippe, an Chauchat, an Hermes und das noch ausstehende Geisterpoem des Spirit Holger gemahnen.³⁷² Castorps Halluzinationen führen ihn aus der Todesangst zur „Wollust“ (677), deren Fülle er erst hier erfährt. Er sagt im Schnee, „Ich habe viel erfahren hier oben von Durchgängerei und Vernunft. Ich weiß alles vom Menschen“ (677), als er aus der Schönheit und dem Schrecken seiner Halluzinationen entlassen ist. Und: „Ich habe sein Fleisch und Blut erkannt, ich habe der kranken Chauchat Hippes Bleistift zurückgegeben. Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod“ (678). Castorp erkennt in dieser Vision `Fleisch` und `Geist` des Menschen. Der Erzähler sagt aber noch einen wichtigen Satz: „Nur ist das nicht das Ganze, – ein Anfang vielmehr lediglich, wenn man es pädagogisch nimmt“ (678). Es könnte Gegenstand eines Bildungsromans sein, zu zeigen, dass die Erfahrung des nahen Todes zugleich eine Erfahrung des Lebens ist, dass es zum Leben führt: „Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken“ (679). Freilich wird die Erfahrung des *Schnee*-Kapitels im Fortgang des Romans nicht mehr aufgegriffen.

Was Castorp im Sanatorium begreifen lernt, ist, dass die Gesundheit durch die tiefen Erfahrungen von Krankheit und Tod errungen ist, so wie das Bewusstsein der Sünde eine Vorbedingung der Erlösung ist. Castorp nimmt endlich das „Ganze“ (684), die „fleischliche Leben- und Tod-Erkenntnis“ in der „Wollust“ (677) wahr, deren Intensität er erst in der Schnee-Vision erfährt. Er ahnt, wie wenig er „da unten“ einen Anfang mit dem Dualismus von „Tod und Leben“, „Geist und Natur“ gehabt hat (678) und wie sehr er „da oben“ im Davoser Sanatorium weiterer pädagogischer Hilfe bedarf (686). „Zum Leben“ sagt Castorp einmal zu Chauchat, „zum Leben gibt es zwei Wege: der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg“ (819). Der Erzähler des Romans betont noch einmal im Goetheschen Sinn die Wirkung der Krankheit³⁷³: Die Krankheit gebe Castorp „Freiheit“, sie gebe ihm Halt und sie mache ihn „genial“ (817). Krankheit und Tod werden daher als notwendiger Durchgang zur Selbsterkenntnis, zur Gesundheit und zum Leben verstanden. Die „Treue zum Tod“ mache „Liebe und Güte“ möglich (679f.). Man darf davon sprechen, dass das Künstlertum Thomas Manns hier „lebensfreundlich“ ist, gerade weil es vom Tode weiß. Das verweist auf Goethes „Lebensfreundlichkeit“, die Thomas Mann in Goethes „Kampf gegen die Krankheit“ und in seiner Naturgebundenheit gefunden zu haben glaubt. Daraus lässt sich folgern, dass solch menschenfreundliche Liebe den Schopenhauerschen, den nihilistischen Zuständen entgegenwirkt – insbesondere im *Schnee*-Kapitel.

³⁷²) Richard Exner: Die Heldin als Held und der Held als Heldin, a.a.O., S.38

³⁷³) Ebd., S. 39

2. Wissenschaftlich-medizinische Selbsterforschung: „Körpermystik“ und „Sexualsymbolik“

Der Zauberberg ist eine Geschichte mit pädagogischen Grundabsichten. Sie beschäftigt sich mit der Frage, wie sich Castorp mit der Erotik, der Krankheit und dem Tode auseinanderzusetzen hat. Er wird „auf komisch-schauerliche Art“ (Selbstkommentare, 13) durch die geistigen Gegensätze von Todessehnsucht und Lebensfreundlichkeit, Gesundheit und Krankheit, Körper und Geist geführt. Der Roman stellt den Versuch dar, die „Linie des Bildungs- und Entwicklungsromans, die Wilhelm-Meister-Linie fortzusetzen“ (Selbstkommentare, 32). Im Sanatorium durchläuft Castorp eine Reihe von geistigen und erotischen Erfahrungen, die erzieherisch auf ihn wirken. Aber solche Erfahrungen führen nicht zu der Berufstätigkeit im Gegensatz zum Wilhelm Meister.³⁷⁴ Thomas Mann führt auf seine Weise den Erziehungsprozess Castorps in Form einer wissenschaftlich-medizinischen Selbsterforschung vor. Castorp ist ein Lehrling, der den bisher kaum wahrgenommenen Körper des Menschen vermittlels der vielen medizinischen Gespräche kennen lernt. Die Medizin ist eine von vielen Möglichkeiten, die Castorp zur Erkenntnis des Menschen überhaupt führen: „Alles Interesse für Tod und Krankheit ist nichts als eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, wie ja die humanistische Fakultät der Medizin beweist“ (678). *Der Zauberberg* hat mit dem Leiden, und zwar unmittelbar mit den Krankheiten des Körpers, zu tun. So entwickelt sich Castorps Interesse für die Medizin.³⁷⁵

Die Medizin prägt die Sanatoriumswelt des Romans mit ihrer spezifischen Sphäre, der Schilderung der Behandlungsverfahren und der Diskussionen über die Krankheit, über das Leben, die Liebe und den Tod. Die Medizin bestimmt das Grundmuster ebenso wie den realen Vordergrund des Romans: Der Tod sei dem Leben eingeboren. Leben selbst sei Sterben, aber auch Wachstum zugleich (*Betrachtungen*, 153). Thomas Mann erforscht hinsichtlich der Verbindung des Todes mit dem Leben das Leben auf naturwissenschaftlich-medizinische Art. Zahlreiche Textstellen des Romans lassen erkennen, dass er sich in den sieben Kapiteln anatomischer, physiologischer und biologischer Lehrbuchwissenschaft bedient, die weit über allgemeine medizinische und biologische Kenntnisse, über laienkundliche Erfahrung hinausgeht.³⁷⁶ In den wissenschaftlich-medizinischen Betrachtungen konkretisiert sich die „wahre Körpermystik“ (Selbstkommentare, 20):

Der geistige Ausbau ist vielfach, es ist ein Wandern in der Welt des Gedankens, Humanismus und wollüstige Körpermystik vermischen sich (Tagebücher, 1. 7. 1920, 450)

³⁷⁴) Edith Braemer, Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns, a.a.O., S.179

³⁷⁵) Thomas Mann, Tagebücher 1918-1921, Vg. Thomas Manns Vermerke über die Entstehung des *Zauberbergs*.

³⁷⁶) Christian Virchow, Medizin und Biologie in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, in: Thomas-Mann-Studien Bd. 11, Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt am Main 1994, S.118

In diesem Kontext lässt sich einerseits verdeutlichen, dass der Künstler das nackte Fleisch des menschlichen Körpers und das organische Geheimnis ‚medizinisch-wissenschaftlich‘ darzustellen vermag, andererseits, dass seine Offenbarung mit der Neugier des Bildungsreisenden Castorp eng verbunden wird. Castorp soll „sinnlich“ und „geistig“ in den Tod und den menschlichen Körper „verliebt“ sein (Selbstkommentare, 58). Seine „Verliebtheit“ läutert sich jedoch zu einer Ahnung „neuer Humanität“, die Thomas Mann in Goethes „Lebensfreundlichkeit“ (*Goethe als Repräsentant*, 28) entdeckt zu haben glaubt. Goethes „Lebensfreundlichkeit“ prägte seinen Begriff des „Lebenswürdigen“, das der Tod erbeuten solle (*Goethe als Repräsentant*, 28). Diese Verbindung hat der junge Thomas Mann, der von Schopenhauer die Erlaubnis zum Pessimismus erhalten hatte, zum ersten Mal erfahren. Die Einsicht in das menschliche Ineins von Todesverbundenheit und Lebensfreundlichkeit soll Castorp freilich zum „sinnlichen Weg“ führen, der in den medizinischen Betrachtungen angedeutet wird. In ihnen werden die Mystik des Körpers und die Verliebtheit mit dem Organischen verkörpert. Dieser „sinnliche Weg“ zeigt, wie dem jungen Menschen aus dem Erlebnis von Krankheit und Tod die „Idee des Hochgebildes organischen Lebens“ erwächst, dessen Schicksal ihm zu einem wirklichen und dringlichen Anliegen wird (Selbstkommentare, 58). In dieser Weise ist für Castorp die Medizin ein Hilfsmittel seiner Bildung und Entwicklung.

Castorps wissenschaftlich-medizinische Selbsterforschung beginnt mit der Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis des eigenen Körpers. Er ist sich bewusst, dass er erhöhte Temperatur hat (242ff.). Beim Abhören der Lunge glaubt Hofrat Behrens eine verschleppte Tuberkulose diagnostizieren zu können und findet zusätzlich auch noch eine akute Infektion (253). Die Diagnose, die Hofrat Behrens stellt, ist doppelsinnig. Hofrat Behrens beschreibt die körperlichen Symptome Castorps, wobei er auf die Sexualität anspielt: Castorp werde der Schwindsucht anheim fallen, „wenn er es da unten so weitertreibe“ (252). Aber Castorp wird da oben im Sanatorium tatsächlich zu einem Kranken, zu einem „Liebeskranken“:³⁷⁷ Die Krankheit macht die „wollüstige Körpermystik“ aus, die mit der „Sexual-Symbolik“ eng verbunden ist (Tagebücher, 1. 7. 1920, 450): Die Krankheit bleibt immer transparent und weist hin auf eine tiefer liegende seelische und sexuelle Dimension.

So ist etwa Castorps Fieber ein Kennzeichen der Liebe. Er macht während eines kleinen Spaziergangs auf einer Wiese Rast und erblickt dort in tagträumerischer Halluzination seinen früheren Schulkameraden, den vierzehnjährigen Hippe, den er einst sehr geliebt hat (167 ff.). Castorp berührt den schmerzlichen Punkt seiner Existenz, die Frage seiner sexuellen Orientierung und Identität, als er sich ganz auf die Erinnerungen einlässt. In tagträumerischer Halluzination und im Fieber entdeckt er seine alte Liebe wieder. Das Fieber, das eine „Liebesbestätigung“ (179) ist, ereilt Castorp erst im Sanatorium. Nie „da unten“ hatte er dieses Wort „Liebe“ so oft hintereinander aussprechen hören (176). Die Liebe bedeutet hier „da oben“ nicht nur eine geistige, sondern auch eine leidenschaftlich-körperliche Erfahrung.

³⁷⁷) Gerhard Härle, Simulationen der Wahrheit, Körpersprache und sexuelle Identität im *Zauberberg* und *Felix Krull*, in: Heimsuchung und süßes Gift, Erotik und Poetik bei Thomas Mann, 1992, S.7

„Die Liebe als krankheitbildende Macht“ (179) – das gilt nicht nur für Castorp, sondern auch für die „Liebesverfallenheit“ vieler Patienten im Roman.³⁷⁸

Im *Zauberberg*-Roman wird die Liebe – auf die körperlichen Symptome bezogen – medizinisch erklärt. Doktor Krokowski, der Castorp zu solch wissenschaftlichen Forschungen anregt, erläutert körperliche Symptome in Anlehnung an Freuds frühe Theorie von der chemischen Ursache der Sexualerregung. Er sagt:

Die Sexualerregung ist eine Art von Vergiftung, von Selbstvergiftung des Organismus, habe Dr. Krokowski gesagt, die so entstehe, dass ein noch unbekannter, im Körper verbreiteter Stoff Zersetzung erfahre; und die Produkte dieser Zersetzung wirkten berauschend auf gewisse Rückenmarkszentren ein, nicht anders, als wie es sich bei der gewohnheitsmäßigen Einfühlung von fremden Giftstoffen, Morphin oder Kokain, verhalte (*Zauberberg*, 261).

Schon in Krokowskis Kolloquium wird Castorp durch Chauchats Anwesenheit geistig abgelenkt (176), bzw. sinnlich hingelenkt auf das Thema der Krankheit und Begehrlichkeit des Körpers.³⁷⁹ Castorp ist überzeugt von Krokowskis These, dass die unterdrückte Liebe in der Erscheinung des Körpers und als Krankheit wiederkehren könne (179). Das heißt, der Körper zeigt den Rausch der Liebe an: beispielsweise sind Gesichtsröte, Gänsehaut, Herzklopfen, blanke Augen – „wie aufgesprungene Schritte in Hefegebäck“ (356) – und schwerer Atem seine Signale.

Mit Krokowskis Thesen stehen Hofrat Behrens' medizinische Erklärungen im Zusammenhang: Behrens erwähnt das „Schamrotwerden“ (364-367) und andere Begleiterscheinungen psychischer Affekte, leidenschaftlicher Erregung, wie Erröten, Erblassen, Puls- und Atmungsveränderung (368).³⁸⁰ Die physiologische Reaktion auf die psychische Erregtheit erkennt man schon an Castorps Blick auf Chauchat (463): Castorp weiß, dass er wie ein Verliebter starkes heftiges Herzklopfen und Gänsehaut hat. Er findet in den Gesprächen mit Behrens (368) die Antwort auf die Frage, warum diese körperlichen Symptome als Liebessignale erscheinen. Diese physiologisch-psychologischen Reaktionen werden medizinisch erklärt als „Veranstaltungen der Hautsalbendrüsen des Körpers, die sich mitsamt ihren Haarbälgen aufrichteten“ (365). Castorp unterstützt die körperliche Symptomatik durch Blicke, erregende Gespräche und Fieber.³⁸¹ Er will krank sein und bleiben, damit sein Körper die Liebessignale produziert. Er kann die Liebe wahrnehmen,

³⁷⁸) Hans Wysling, Neues zum *Zauberberg*, in: Thomas Mann und München, a.a.O., S. 108. „In den autobiographischen Zusammenhängen klingt Clawdia an Katia an. Tatsächlich ist Clawdia wie Thomas Manns Frau fremdländischen Geblüts, beide haben schwarze Augen, hohe Wangenknochen. Pribislav Hippe dann aber klingt an Willi Timpe an. Aus den Tagebüchern lässt sich erkennen, dass Thomas Mann zum Sohn des Oberlehrers Dr. Timpe, bei dem er 1892 eine Zeitlang in Pension wohnt, eine Zuneigung fasst. So denkt nun Castorp beim Anblick der Chauchat an Hippe, gleichsam wie sich Thomas Mann durch Katia an Willi Timpe erinnert.“

³⁷⁹) Frederick Alfred Lubich, *Eros und Logos*, a.a.O., S. 103

³⁸⁰) Christian Virchow, *Medizin und Biologie*, a.a.O., S.128

³⁸¹) Ebd., S. 129

wenn sein Körper scheinbar unwillkürliche Krankheitssymptome ausbrütet. Eros und Fieber, Eros und Krankheit, Eros und Pulsschlag – kurz, Castorp ist der Beweis für die Pathologie der Liebe.

Der Roman erzählt von Castorps Studium des Körperinneren der Geliebten. Die lässig lockende Erscheinung von Chauchat, vor der Castorp ausdrucksvoll „erbleicht“ und „errötet“, verweist ihn immer dringender auf die Krankheit, die sich in ihrem Körper verbirgt.³⁸² Mit Hilfe der Medizin erwacht Castorps erotische Faszination im „illusionlosen naturwissenschaftlichen Blick auf den Körper“.³⁸³ Er ist neugierig nicht nur auf den äußeren Körper der Geliebten Chauchat, sondern auch auf ihr krankes Körperinnere. Castorps Fragen und seine Gespräche mit Hofrat Behrens bewegen sich in Bezug auf die Medizin um das Thema der Physiologie der Liebe und des Todes und das Thema der Ausstrahlungskraft des Psychischen auf das Physische (363ff.). Liebe und Wissenschaft versteht Castorp als untrennbar verbunden: Sie fordern einander, die eine bedingt das andere. Gelegenheit dazu bietet ihm die Untersuchung ihres Innenlebens durch Behrens' Internistenkunst (354ff.). Auf Behrens' Gespräch über Chauchats Portrait gründet sich Castorps 'wissenschaftlicher Eros'. Behrens erweist sich als eine „Art Körperfürst“ (606). Mit Behrens' Hilfe erkennt Castorp die körperliche Symptomatik, die Liebessignale produziert. Castorps „Bewusstsein als Reizempfindlichkeit“ – „Bewusstsein etwa durch das Vorhandensein eines Nervensystems“ (379) – wird sowohl von der Liebe als auch von der Medizin erweckt. In diesem Körperbewusstsein kann sich Castorp auf das Leben, auf sein Liebesabenteuer vorbereiten. Er wird diese wissenschaftlichen Kenntnisse verwenden, wenn er Chauchat seine „seltsame Liebeserklärung“ macht.³⁸⁴

Die Erweckung von Castorps 'wissenschaftlichem Eros' verbindet sich mit der Entfaltung von Thomas Manns eigenem Sinn für den Eros. Gustav Aschenbachs „fatales Nicht-Wissen-Wollen“ führt schließlich zu Castorps „lebensbejahender Haltung des Alles-Wissen-Wollens“.³⁸⁵ Dies meint die Konzeption einer Weltanschauung, welche das Erotische wissenschaftlich durchleuchtet und das Naturwissenschaftliche erotisch integriert. Wie schon im *Tod in Venedig* bildet dabei auch hier die erotische Ausstrahlungskraft eines Liebesobjekts das Zentrum des Bildungserlebnisses. Bei Aschenbach bewirkte die Erotik eine rhythmische Erregung und die Versprachlichung der Liebe, bei Castorp führt sie zu einem „zu schnellen, rückhaltlosen und selbst gewagten Plaudern“ (376). Castorp hat viel zu lernen, bis er seinem erregten Gefühl eine Bedeutung zu geben und für sein wissenschaftliches Interesse am Körper überhaupt einen Sinn zu finden vermag. Mit seiner geistigen Wissbegier steigt auch die Körpertemperatur, die leitmotivisch durch den ganzen Roman hindurch geschildert wird: „Mit der gesteigerten Wärmezeugung seines Körpers aber, dachte Hans Castorp, hatte

³⁸²) Reinhard Baumgart: Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk, Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht, a.a.O., S. 60

³⁸³) Hermann Kurzke, Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk, a.a.O., S.332

³⁸⁴) Christian Virchow, S. 125

³⁸⁵) Frederick Alfred Lubich, a.a.O., S.106

gewiss die geistige Erregung und Rührigkeit zu tun, (...). Die Lektüre, die ihn fesselte, legte ihm solche Erklärungen nah (376).“

Die medizinisch-wissenschaftliche Betrachtung ist am Ende des Romans nur ein ‚erzieherischer Weg‘, insofern Castorp dadurch zum Erkennen der Menschlichkeit geführt wird. Dann er in die spezifische Atmosphäre des Sanatoriums und seiner Liebeserlebnisse einbezogen ist, ist schon der erste Schritt auf diesem Weg. Das medizinische Interesse für den Thema der Liebe, die „Sympathie mit dem Tod“, führt ihn zu „geistigen und sinnlichen Erfahrungen“, die erzieherisch auf ihn wirken, so dass der Roman als ein Versuch verstanden werden kann, die „Linie des Bildungs- und Entwicklungsromans, die Wilhelm Meister-Linie fortzusetzen“ (Selbstkommentare, 32). Thomas Mann ist davon überzeugt: „Was die Verliebtheit in den Gedanken der Humanität betrifft, die ich seit einiger Zeit bei mir feststelle, so mag sie mit dem Roman zusammenhängen, an dem ich schon allzu lange schreibe“ (Selbstkommentare, 33). Sein Roman ist eine Art von Bildungsgeschichte, eine ironische Wilhelm Meisteriade, worin Castorp durch das Erlebnis der Liebe, der Krankheit und des Todes zum Leben selbst und zum Erkennen der Menschlichkeit geführt wird. Freilich wozu? Der Roman endet im Krieg. Aber der wichtigste Satz dieses Erziehungsprogramms, „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (679), ist sicherlich in Goethes Sinn geschrieben.

3. „Sympathie mit dem Organischen“ und „geistige Steigerung“

Es besteht kein Zweifel, dass Castorps wissenschaftliche Körperstudien und sein Bildungsprozess im Zusammenhang mit Goethes naturwissenschaftlichen Studien und seinem *Wilhelm Meister* stehen. Die Verbindung wird bereits in dem Essay *Goethe und Tolstoi* angedeutet. Eine wichtige Voraussetzung des Essays ist, dass Goethes „Sympathie mit dem organischen Leben“ auf den Eros gerichtet ist (*Goethe und Tolstoi*, 143). Damit erhalten alle Lebensprobleme, einschließlich dem Sterben, erotische Qualität. Das ist der Aspekt, unter dem der Tod von Thomas Mann betrachtet wird.

Thomas Mann bedenkt, dass sich Goethe für den Tod, den Körper und die Natur interessiert (*Goethe und Tolstoi*, 143). Er folgt Goethes eigener Art der Naturwissenschaft. Bei Thomas Manns Goethe-Deutung ist die biologisch-medizinische Betrachtung mit der humanistischen Idee, dem Interesse für den Menschen, für dessen Schönheit und also auch mit der Kunst verknüpft (*Goethe und Tolstoi*, 144). Er nimmt Goethes *Wilhelm Meister* als Beispiel:

Der Geist, (...), erhellt aus der Tatsache, dass er (Goethe) später selbst jungen Künstlern in der Zeichenakademie Vorlesungen über den Knochenbau des menschlichen Körpers hielt. Es erhellt noch klarer aus gewissen Äußerungen Wilhelm Meisters, in den *Wanderjahren*, der sich zum Wundarzt ausbildet, sich also vor allem der Anatomie zuwendet (*Goethe und Tolstoi*, 145).

Goethe könne die menschliche Gestalt nicht nur durch das Betrachten ihres Äußeren begreifen, sondern enthülle auch ihr Inneres. Ihre Unterschiede und ihre Verbindung zur Natur verdeutliche Goethe in der Untersuchung der „Urpflanze“ und des „Zwischenkieferknochens“. Beides, Goethes Kunst als humanistische Disziplin und seine naturwissenschaftlichen Forschungen, sind daher für Thomas Mann nur zwei Varianten desselben Menscheninteresses. In Thomas Manns Augen scheinen Goethes Kunst- und Natur-Erkenntnis in Zusammenhang zu stehen: „Wenn ich die Natur betrachte“, lässt Thomas Mann Goethe sprechen, „so betrachte ich nun die Kunst, (...), und *meine Seele bildet sich* auch von dieser Seite mehr aus und sieht in ein freieres Feld“ (*Goethe und Tolstoi*, 146). In Goethes Gedanken und Natur-Erlebnissen entdeckt Mann die eigene Entwicklung. Er erblickt Goethes schriftstellerisches Vermögen in der Erkenntnis der „Krankheit“, der „Lebenswidrigkeit“ und der „organischen Sympathie, der Eros nicht fern ist“ (*Goethe und Tolstoi*, 143).

Die Verbindung des *Zauberberg*-Romans mit Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahren* wird weiterhin im *Goethe-Tolstoi*-Essay erläutert: Das 3. Buch, das einen Bericht über Wilhelms Ausbildung als Wundarzt enthält, liegt in Thomas Manns Interesse. Thomas Mann versucht Goethes anatomischer Betrachtung näher zu kommen und zu begreifen, wie eine konkrete medizinische Aufgabe den Menschen fördern kann. So zitiert er Wilhelm Meisters anatomische Reflexion – Resultat seiner Studien als künftiger Wundarzt:

Auf eine sonderbare Weise, welche niemand erraten würde, war ich schon in Kenntnis der menschlichen Gestalt weit vorgeschritten, und zwar während meiner theatralischen Laufbahn; alles genau besehen, spielt denn doch der körperliche Mensch da die Hauptrolle, ein schöner Mann, eine schöne Frau! Ist der Direktor glücklich genug, ihrer habhaft zu werden, so sind Komödien- und Tragödiendichter geboren. Der losere Zustand, in dem eine solche Gesellschaft lebt, macht ihre Genossen mehr mit der eigentlichen Schönheit der unverhüllten Glieder bekannt als irgendein anderes Verhältnis; selbst verschiedene Kostüme nötigen, zur Evidenz zu bringen, was sonst herkömmlich verhüllt wird. Hiervon hätte ich viel zu sagen, so auch von körperlichen Mängeln, welche der kluge Schauspieler an sich und andern kennen muss, um sie, wo nicht zu verbessern, wenigstens zu verbergen, und auf diese Weise war ich vorbereitet genug, dem anatomischen Vortrag, der die äußeren Teile näher kennen lehrte, eine folgerechte Aufmerksamkeit zu schenken; so wie mir denn auch die innern Teile nicht fremd waren, indem ein gewisses Vorgefühl davon mir immer gegenwärtig geblieben war (*Goethe und Tolstoi*, 145).³⁸⁶

Als Fiktion zerlegt Wilhelm in diesem Text den schönen Körper des Menschen mit seinem Besteck. Thomas Mann vergleicht die Szene mit der Arbeit des Bildhauers, der aus Wachs oder sonstiger Masse anatomische Details formt. Wilhelm imaginiert sich als Arzt, aber er scheint ein Künstler zu sein, der den schönen Leichnam 'wissenschaftlich' und zugleich 'ästhetisch' betrachten kann. Aus dieser Situation, die sich im Roman befindet, ergibt sich für Wilhelm die „Bekanntschaft mit dem plastischen Anatomen“ (*Goethe und Tolstoi*, 145). Das Interesse für den menschlichen Körper, das Wilhelm dem Schauspielerleben verdankt, führt am Ende zu seinen anatomischen Studien. Die Studien, so Thomas Manns Fazit, entsprechen auch Wilhelms „Sympathie mit dem organischen Leben und mit dem Eros“ (*Goethe und Tolstoi*, 146). Die anatomischen Beobachtungen fördern die Erkenntnis der „äußeren Teile“ des Menschen und die der „inneren“. Wilhelms wissenschaftliche Erkenntnis des Menschen wirkt sich zudem auf sein Leben aus, führt zu seiner Berufung als Arzt. Thomas Mann bezeichnet diese Entwicklung als die „geistige Steigerung des naturalistisch beobachteten Materials“ (Selbstkommentare, 134). Er glaubt Wilhelms Erkenntnis des Lebens mit der Vorstellung vom Wert der Krankheit, der defizienten Körperlichkeit zu verbinden.

Der Zauberberg enthält eine Goethes *Wanderjahren* vergleichbare Szene, allerdings als Variation. Castorp erfährt zwar einen Prozess der „geistigen Steigerung“, der „Steigerung ins geistige Leben“ (896), die „Bedeutsamkeit der Liebe“ (896) und die „geistige Sympathie mit dem Tod“ (897), aber er durchlebt nicht einen selbstverantworteten Entwicklungsgang:

Ein simpler Held wird in der fieberhaften Hermetik des Zauberberges zu moralischen, geistigen und sinnlichen Abenteuern fähig gemacht, von denen er sich früher nie hätte träumen lassen (Selbstkommentare, 137).

³⁸⁶)Goethe, GW. Bd. 8, a.a.O., S.323

Castorp erfährt nicht die gleichen Erlebnisse wie Wilhelm, betreibt keine direkte Anatomie. Aber er liest anatomische Bücher (386ff.) und fragt sich immer wieder, was das Leben eigentlich sei (379). Durch diese Frage und durch Gespräche mit anderen Menschen im Sanatorium erschließt er sich langsam das Geheimnis des Körpers. Wenn Castorp, noch nicht richtig aus den Halluzinationen des Schnees erwacht, in sich hinein „faselt“ (683), dass er „alles vom Menschen“ wisse, „sein Fleisch und Blut“, „den Körper und das Leben“ des Menschen erkenne (684), kann man sehen, dass dieser Traum durch die organischen Studien initiiert ist. Wissenschaft hat Auswirkung auf die „Liebe“. „Liebe“ ist, so Mann, die „Sympathie mit dem Organischen, das rührend wollüstige Umfängen des zur Verwesung Bestimmten“ (824). In Castorp werden denn auch „verantwortlich regierende Lebensfreundschaft und Liebe zum Organischen“ (906f.) erweckt.³⁸⁷ Die Entdeckung der Liebe, des menschlichen Körpers und des Organischen überhaupt führt Castorp zu seiner Erkenntnis des Lebens, die er früher da unten nicht hätte erfahren können. Das meint die „geistige Steigerung“ der Naturerforschung zum „Dritten, Neuen, Höheren und Unerwarteten“.³⁸⁸ Der Autor entdeckt das Thema der „geistigen Steigerung“ in Goethes Naturanschauung. Mit Hilfe der Natur-Erlebnisse und -Erkenntnis bildet sich Castorps Seele aus (*Goethe und Tolstoi*, 146), so ist Thomas Mann überzeugt.

In Castorps Studie über Chauchat werden „Liebe zum Organischen“ und damit sich „steigernde Lebensfreundschaft“ spürbar. Er betrachtet ihren Menschenkörper liebevoll und zugleich `wissenschaftlich`. Er betreibt keine Anatomie, in seinen anatomischen Betrachtungen analysiert er jedoch Chauchats kranken Körper. Chauchats Bild, gemalt von Behrens, erscheint zwar in Castorps wissenschaftlicher Optik, aber zugleich auch in seinen erotischen Phantasien, die sich um die „Urzeugung des Menschen“ bewegen und sich bis hin zum „traumhaften Urbild der Verführung“ steigern.³⁸⁹ Castorp stellt sich vor, „wie sie leibt und lebt“ (272). Aber er macht auch eine anatomische Körperstudie, um seine Phantasie `wissenschaftlich` bis ins Detail abzusichern. Die Röntgenstrahlen zeigen ihm das kranke Innere von Chauchats Körper, während ihr Portrait einen verführerisch attraktiven Körper zeigt. Unter dem wissenschaftlich-medizinischen Blick enthüllt sich ihr Körper als das Schreckensbild des Todes.³⁹⁰ Das Zeichen des Todes versetzt Castorp in einen Schock, bewirkt, so Thomas Mann ironisch, eine „ehrbare Verfinsterung seiner Miene“ (299). Die rätselhafte Einheit von Erotik und Wissenschaft, Leben und Tod erscheint ihm in diesem Moment ungewiss. Er fragt Behrens nach dem Geheimnis des Körpers, was das Fleisch und was der Leib des Menschen sei (367). Er möchte es „genau wissen“ (370). Behrens erwidert lakonisch auf Castorps leidenschaftliche Frage nach dem Geheimnis des Körpers:

Die Körperpelle da hat Wissenschaft, die können Sie mit dem Mikroskop auf ihre organische Richtigkeit untersuchen. Da sehen Sie nicht bloß die Schleim- und Hornschichten

³⁸⁷) Christian Virchow, Medizin und Biologie in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, a.a.O., S. 166-167

³⁸⁸) Goethe, Ges. Werk Bd. 13, a.a.O., S.561

³⁸⁹) Frederick Alfred Lubich, Die Dialektik von Logos und Eros, a.a.O., S. 103

³⁹⁰) Ebd., S.104

der Oberhaut, sondern darunter ist das Lederhautgewebe gedacht mit seinen Salbendrüsen und Schweißdrüsen und Blutgefäßen und Wärmchen, - und darunter wieder die Fetthaut, die Polsterung, wissen Sie, die Unterlage, die mit ihren vielen Fettzellen die hochseligen weiblichen Formen zustande bringt. Was aber mitgewußt und mitgedacht ist, das spricht auch mit. Es fließt Ihnen in die Hand und tut seine Wirkung, ist nicht da und irgendwie doch da, und das gibt Anschaulichkeit (361).

Dieser Text ist weit mehr als nur bezeichnend für die umfangreichen anatomischen Explorationen des Romans. Ausgelöst wird Castorps „ausschweifende Wissbegier“ (371) durch Behrens' Darstellung von der Körperhaut des Menschen. Denn die Haut ist „natürliche Trennwand zwischen Körperäußerem und Körperinnerem, zwischen reizvoller Erscheinung und neurologischer Reizempfindlichkeit“. ³⁹¹ Behrens stellt sogar eine „genetische Verbindung zwischen Hirn und Haut“ her. In dieser genetischen Erklärung findet Castorp die philosophische Grundlage seiner „Theorie vom Bewusstsein als Reizempfindlichkeit“ (383). ³⁹² Darüber kommt er nun den Zusammenhängen zwischen Körper und Bewusstsein, Krankheit und Liebe auf die Spur:

Bewusstsein seiner selbst war also schlechthin eine Funktion der zum Leben geordneten Materie, und bei höherer Verstärkung wandte die Funktion sich gegen ihren eigenen Träger, ward zum Trachten nach Ergründung und Erklärung des Phänomens, das sie zeitigte, einem hoffnungsvollen – hoffnungslosen Trachten des Lebens nach Selbsterkenntnis (379).

So bedeutet die Reizbarkeit der Haut die Aktivierung des Hirns. Wenn man sich verliebt, reagieren Hirn und Haut gemeinsam. Die Kenntnis des Körpers und dessen Funktionen führen zur Erkenntnis des Lebens. Das Interesse für den menschlichen Körper, das in der Liebesleidenschaft entsteht, motiviert die anatomische Studie. Das erotische Reizklima des *Zauberberg*-Romans führt also zum „wissenschaftlichen Bildungserlebnis“ ³⁹³.

Die Wechselwirkung zwischen Körper und Geist, Liebe und Wissenschaft erklärt sich für Thomas Mann aus Goethes Methode der Naturerforschung: Eine naturwissenschaftliche Idee wird empirisch, genau beobachtend, begründet. Goethe sucht das Gemeinsame der Lebewesen betrachtend und vergleichend zu ermitteln. Dadurch gewinnt er auch einen Blick für die Entwicklung des menschlichen Individuums. Das zeigt Goethe in der folgenden Aufzeichnung:

Dualität der Erscheinung als Gegensatz – Leib und Seele, Geist und Materie, Ideales und Reales, Sinnlichkeit und Vernunft, Phantasie und Verstand, Sein und Sehnsucht. Was in Erscheinung tritt, muss sich trennen, um nur zu erscheinen. Das Getrennte sucht sich wieder, und es kann sich wieder finden und

³⁹¹) Ebd., S.104

³⁹²) Ebd., S.104-105

³⁹³) Ebd., S.105

vereinigen; in einem niederen Sinne, indem es sich nur mit seinem Gegenteil vermischt, mit demselben zusammentritt, wobei die Erscheinung gleich null oder wenigstens gleichgültig wird. Die Vereinigung kann aber auch in einem höheren Sinne geschehen, indem das Getrennte sich zuerst steigert und durch die Verbindung der gesteigerten Seiten ein Drittes, Neues, Höheres, Unerwahrtes hervorbringt.³⁹⁴

Die Natur bedient sich dieser beiden gegensätzlichen Prinzipien des Trennens und Verbindens ganz allgemein und vermag auch dialektisch „Neues, Höheres, Drittes“ hervorbringen.³⁹⁵ Die gegensätzlichen Paare ergeben eine „Steigerung“ über den naturwissenschaftlichen Bereich hinaus. Die aus der Naturforschung gewonnenen Gedankengänge stehen für die Übertragung in die Dichtung, in Philosophie und Erotik bereit. In allen Bereichen kehren die gleichen, dadurch vielschichtigen Begriffe wieder, wie etwa die der „Polarität“ und „Steigerung“.³⁹⁶ Wissenschaft und Dichtung, Wissenschaft und Erotik durchdringen sich somit gegenseitig und beeinflussen die „Bildung“ des Menschen. Goethe spricht vom „Bildungstrieb“.³⁹⁷ Das spannende Verhältnis zwischen Wissenschaft und Dichtung, Wissenschaft und Erotik wirkt sich auch im *Zauberberg* auf Castorps Entwicklung aus. Thomas Mann führt das „Thema der geistigen Steigerung“ (XI, 610ff.) auf Goethes Naturwissenschaft zurück. Der Erzähler des Romans schreibt, Goethes Sinn entsprechend, über die Entstehung des Lebens:

Es war dermaßen klein, eine derart winzige, frühe und übergängliche Ballung des Unstofflichen, des noch nicht Stofflichen, aber schon Stoffähnlichen, der Energie, dass es kaum schon oder kaum noch als materiell, vielmehr als Mittel und Grenzpunkt zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen gedacht werden musste. Das Problem einer anderen Urzeugung, weit rätselhafter und abenteuerlicher noch als die organische, warf sich auf: der Urzeugung des Stoffes aus dem Unstofflichen. In der Tat verlangte die Kluft zwischen Materie und Nichtmaterie ebenso dringlich, ja noch dringlicher nach Ausfüllung als die zwischen organischer und anorganischer Natur. Notwendig musste es eine Chemie des Immateriellen geben, unstoffliche Verbindungen, aus denen das Stoffliche entsprang, wie die Organismen aus unorganischen Verbindungen entsprangen, und die Atome mochten die Proben und Moneren der Materie darstellen, – stofflich ihrer Natur nach und auch wieder noch nicht. Aber angelangt beim „nicht einmal mehr klein“ entglitt der Maßstab; „nicht einmal mehr klein“, das galt bereits soviel wie „ungeheuer groß“; und der Schritt zum Atom erwies sich ohne Übertreibung als im höchsten Grade verhängnisvoll. Denn im Augenblick letzter Zerteilung und Verwinzigung des Materiellen tat sich plötzlich der astronomische Kosmos auf! (391f.)

Die spannende Beziehung zwischen dem ‚Materiellen‘ und ‚Immateriellen‘ wird auf naturwissenschaftliche Art geklärt. Die Natur bedient sich dieses gegensätzlichen Phänomens, des ‚Materiellen‘ und ‚Immateriellen‘, und lässt auch deren Dialektik „Neues, Höheres,

³⁹⁴) Goethe, GW., Bd. 13, a.a.O., S.561.

³⁹⁵) Ebd., S.176

³⁹⁶) Ebd., S.176

³⁹⁷) Ebd., S.176

Drittes“ entstehen, gemäß Goethes Glauben an den Prozess der „Steigerung“. Der Erzähler sieht in diesem gegensätzlichen Phänomen die Entstehung des `astronomischen Kosmos´. Auf diese Art erläutert er die Wirkung der Krankheit auf den Menschen. Die Krankheit erklärt sich einerseits als „Betonung des Körperlichen“ und „Schmerzbetonung des Körpers“ (394). Die Krankheit ist „nur eine infektiöse Erkrankung der Materie“ (394). Die Krankheit ist andererseits eine „Reizwucherung des Immateriellen“ (394). In der Krankheit findet der Autor eine neue Bedeutung, sie ist synonym mit dem `Geist´: In der Krankheit erscheint eine „Steigerung der Körperlichkeit zum Bewusstsein“, „wie die Krankheit des Organismus eine rauschhafte Steigerung und ungesittete Überbetonung seiner Körperlichkeit ist“ (394). Das heißt: Die Krankheit weckt Castorps Bewusstsein ebenso wie seine Liebesleidenschaft. Die eigene vermenschlichte Krankheit motiviert ihn, sich für etwas zu interessieren, was er vorher nie erfahren hat – Tod, Körper und Liebe. Er erkennt:

dass er sich im Flachland nur sehr unzulänglich darauf verstanden, eigentlich sich in einfältiger Unwissenheit darüber befunden hatte, – während hier persönliche Erfahrungen, deren Natur wir mehrfach anzudeuten versuchten und die ihm in gewissen Augenblicken den Ausruf >>Mein Gott<< abpressten, ihn allerdings von innen her befähigten, den steigenden Akzent des Unerhörten, Abenteuerlich-Namenlosen wahrzunehmen und zu begreifen, den unter Denen hier oben die Sache allgemein und für jeden trug (329).

Krankheit, Tod und wissenschaftliches Studium – z. B. das der Anatomie, das Castorp durchlaufen hat, – werden als das „pädagogische Mittel“ (XI, 613) bezeichnet, durch das die „Steigerung“ über Gesundheit, Leiden und ethische Bewältigung hinaus erzielt wird.³⁹⁸ Die „geistige Steigerung“, die zwischen Krankheit und Gesundheit, zwischen Liebe und Wissenschaft vermittelt, kulminiert in Castorp, dem lernbegierigen „Lehrling“.³⁹⁹ Castorp führt seine Erkundungsreise „unter die Haut“, hinter den „blühenden Gliederbau“ (395) und hinter die „fleischgetragene Schönheit“ (395) ins Körperinnere durch. Jetzt kennt er den geliebten Körper aus- und inwendig, erst von seinen Blicken erfasst,⁴⁰⁰ dann vom Röntgenapparat, von Hofrat Behrens´ Chauchat-Gemälde, schließlich in den Beschreibungen der Medizin. Castorp kann vermittels der Frau und deren kranken Körper seine Sympathie mit allem, was lebendig und sterblich ist entdecken.⁴⁰¹ Wer den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod. Castorps Studium beginnt mit der Liebe zu Chauchat, mit dem Interesse für ihren Körper, aber auch mit dem Interesse für den Menschenleib überhaupt: „Was ist der Körper! Was ist das Fleisch! Was ist der Leib des Menschen! (367)“ Er interessiert sich für

³⁹⁸) Hans Wysling, Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen, Beobachtungen am Erwählten, in: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, hrsg. von Paul Scherrer und Hans Wysling, München und Bern 1967 (S.258-346), S.309.

³⁹⁹) Frederick Alfred Lubich, Die Dialektik von Logos und Eros, a.a.O., S.107

⁴⁰⁰) Thomas Mann, Der Zauberberg, a.a.O., S.296. Castorp beobachtet öfter Chauchats äußeren Körper: „Da Frau Chauchat wieder ein Bein über das andere gelegt hatte, zeichnete sich ihr Knie, ja, die ganze schlanke Linie ihres Beines unter dem blauen Tuchrock ab. Sie war nur von mittlerer Größe, einer in Hans Castorps Augen höchst angenehmen und richtigen Größe, aber verhältnismäßig hochbeinig und nicht breit in den Hüften.“

⁴⁰¹) Reinhard Baumgart: Selbstvergessenheit, a.a.O., S.62

organische Chemie, er „forscht“, woraus der Menschenkörper besteht. Er „forscht“ immer tiefer, er liest von der „organisierten Materie“, den „Eigenschaften des Protoplasmas, ihrer Gestaltbildung aus anfänglichen, doch immer gegenwärtigen Grundformen“ (379), liest vom „Leben“ und von seinem Geheimnis (380ff.). Er mag wissen, wie die Krankheit auf die Seele des Menschen wirkt. Dazu vergleicht er die Erscheinung des Lebens mit der des Todes. Es geht um einem „Begriff von fleischlicher und geistiger Erkenntnis“. ⁴⁰² Dies ist die „Steigerung“ der Naturerforschung zum „Dritten, Neuen, Höheren und Unerwarteten“. In aller Liebe, aller Krankheit und allem Tod sieht man den Ausdruck eines Übergangs zu einer höheren Stufe, zum Erkennen des Menschen, des Lebens.

Ausgehend von den wissenschaftlichen Abschnitten, Castorps `wissenschaftlichem Eros´ und seiner erotischen Todessehnsucht, entwickelt sich *Der Zauberberg* zu einer Folge von Bildungserlebnissen – z.B. dem Erlebnis der androgynen Liebe, der Bekanntschaften mit Naphta, Settembrini und Peeperkorn –, die in den kargen Handlungsrahmen eingefügt sind. Der Roman wird so in der Vorstellung Thomas Manns eine „Wilhelm Meisteriade“ (Brief vom 4. 9. 1922 an Arthur Schnitzler, einheitlich Br I, 199f.), wie oben mehrmals erwähnt. Einerseits verstärkt sich in dem wissenschaftlich-medizinischen Experimentieren Castorps Liebe zu einem Leben, das sich gesellschaftlich konkretisiert und Goethes Wort von der *Forderung des Tages* entspricht. Andererseits findet sich in Manns Roman ein Goethe-Bild, das im Sinne Nietzsches geradezu „dionysische“ Züge besitzt. Goethes erzieherisch-moralisierende Neigung, seine naturwissenschaftliche Forschung und seine kühne Erotik treffen im *Zauberberg* zusammen. Thomas Manns Goethe-Lektüre begleitet dementsprechend sein künstlerisches Schaffen. Am 23. April 1921 hält Thomas Mann einen Vortrag über das Thema *Goethe und Tolstoi* (Tagebücher, 24. 4. 1921). Im Mai ist der erste Teil des *Zauberbergs* bis auf die „französische Konversation“ abgeschlossen; wirklich beendet wird er mit dem Abschluss des 5. Kapitels im Oktober des gleichen Jahres. Ende Mai nimmt er sich vor, Bielschowskys Buch *Goethe. Sein Leben und seine Werke* noch einmal zu lesen (Tagebücher 1918-1921, 808). Als er im Juni 1921 das Kapitel „Goethe als Naturforscher“ in diesem Buch liest, empfindet er, dass *Der Zauberberg* „auf seine parodistische Art“ ein „humanistisch-goethischer Bildungsroman“ (Tagebücher, 15. 6. 1921) sei. Er kennzeichnet den *Zauberberg* als eine „Art von Bildungsgeschichte und Wilhelm Meisteriade“ (Brief vom 4. 9. 1922 an Arthur Schnitzler, Br I, 199f.) und nennt Castorp ein „Wilhelm Meisterchen“ (Brief an Ernst Bertram vom 25. 12. 1922, BrB, 116). Weil Thomas Mann Castorps `Bildung´ kein individuelles oder gesellschaftliches Ergebnis zusichern will, gefällt er sich in den Spuren Goethes. ⁴⁰³ Glaubt man, dass ein „schlichter Held“ namens Castorp nach vielen Jährchen „pädagogischer Steigerung“ (896) tief genug ins „geistige Leben“ eingetreten ist, um sich seiner Liebe und seiner „Sympathie mit dem Organischen“ bewusst zu sein? Die Antwort dafür bleibt bis zum Ende des Romans offen. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass Castorp sich – seit dem Aufenthalt im Sanatorium – in einer

⁴⁰²) Ebd., S. 63

⁴⁰³) Thomas Mann, Brief an Ernst Bertram, 25. 12. 1922, S.116/ Brief an Ernst Bertram, 31. 5. 1924, S.127

geistigen Entwicklung befindet und durch die Liebe und die Bekanntschaften mit den Menschen und mit den wissenschaftlichen Büchern einen Antrieb erfahren hat. Der *Wilhelm Meister* ist in dieser Hinsicht für den Autor des *Zauberberg*-Romans ein Vorbild auch des individuellen Reifungsprozess.

C. Verschiebungen der Libido von Hippe zu Chauchat – von Chauchat zu Peeperkorn.

1. Androgynie: Urbild und Vorbild

Im *Zauberberg* findet die Spannung zwischen der Zuneigung zum anderen Geschlecht und der sexuellen Erregung durch das eigene Geschlecht die Lösung in der Androgynie. Den aus der Antike tradierten, in der Romantik aufgenommenen Mythos der Doppelgeschlechtlichkeit vermittelt Thomas Mann durch seine Wiederentdeckung der Romantik im Roman. Im „mann-weiblichen“ Wesen wird die Vollkommenheit, die Vollharmonie, symbolisiert. Thomas Mann definiert das „Ewig-Weibliche“, und zwar in doppelter, „mann-weiblicher“ Gestalt, wie es im Essay von der *Einheit des Menschengesistes* heißt:

Die frühe Menschheit hat sich das Ewig-Weibliche selbst als den Urgrund der Dinge gedacht, die Mutter, die `die Gebärerin der Götter´ ist. Man darf das Weibliche nicht als Gegensatz des Männlichen verstehen. Der Urgrund der Dinge ist `jungfräulich´, das heißt: er ist mann-weiblich, und die Sumerer haben die Allmutter bärtig dargestellt.⁴⁰⁴

Castorps Liebe zu Chauchat ist darin begründet, dass er in ihr Hippe⁴⁰⁵ wiedererkennt. Die durch ihre Krankheit in ihrer Sexualität aufs äußerste gesteigerte Frau ist mit dem Knaben identisch, dem einst Castorps erste Liebe galt.⁴⁰⁶ Offensichtlich lässt sich die Theorie des Essays *Die Ehe im Übergang* auf die Androgynie des Romans anwenden: Chauchat ist biologisch gesehen eine Frau. Aber sie ist ungebunden, auf eine orgiastische Weise frei, verantwortungslos, anarchistisch, untreu und hat keine Kinder. Nach der Logik des *Ehe*-Aufsatzes müsste sie ein Mann sein. Außerdem deuten ihre Eigenschaften „fruchtlos“, „pflichtvergessen“ und „todverbunden“ auf die männliche Erotik hin. Sie hat überdies Hipples körperliche Merkmale: seine schmalen blaugraugrünen Augen, seinen Mund, seine angenehm heisere Stimme, seine hochsitzenden Backenknochen. Castorp leiht sich überdies Chauchats Bleistift aus, dessen phallische Symbolik ebenfalls auf die männliche Homoerotik verweist. Kurz, sie wird „mann-weiblich“ dargestellt.⁴⁰⁷

In diesem Doppelwesen erkennt Castorp die Doppelgeschlechtlichkeit seiner beiden Geliebten. Sie symbolisieren für ihn „Todessehnsucht“ und „Liebesverlangen“, Verlangen nach Rückkehr in den „Mutterschoß“.⁴⁰⁸ In der Gestalt Hipples repräsentiert Chauchat Castorps eigene frühe Jugend, in der Gestalt der Lilith, Adams erster Frau, repräsentiert sie

⁴⁰⁴) Thomas Mann, *Die Einheit des Menschengesistes*, X, a.a.O., S.752f.

⁴⁰⁵) Hans Wysling, *Probleme der Zauberberg-Interpretation* (1990), in: *Ausgewählte Aufsätze* (1963-1995), a.a.O., S. 237/ Hermann Kurzke, *Thomas Mann, Das Leben als Kunstwerk*, a.a.O. S. 329

⁴⁰⁶) Eckhard Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse*, a.a.O., 115f.

⁴⁰⁷) Hermann Kurzke, *Thomas Mann, Epoche-Werk-Wirkung*, a.a.O., S.189

⁴⁰⁸) Ignace Feuerlicht, *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*, Heidelberg 1966, S.167

die frühe Menschheit.⁴⁰⁹ Mythologisch gesprochen verkörpert sie das „Urmutterprinzip“, den „mythischen Urgrund der Dinge“.⁴¹⁰ In diesem „Mutterschoß“ heben sich die Gegensätze von Leben und Tod, Liebe und Tod auf.⁴¹¹

Ein gutes Beispiel für die Aufhebung der Gegensätze ist die Liebesnacht von Castorp und Chauchat. Im Kapitel *Veränderung* – als Nachspiel der Walpurgisnacht – wird die einmalige sexuelle Beziehung angedeutet. Es gibt hier jedoch kein Wort über die sexuelle Vereinigung der beiden. Der Erzähler gibt dem Leser einen kurzen Hinweis: Es gebe eine „Veränderung“ seit der Fastnacht, in der Castorp sich von Chauchat einen Bleistift geliehen, ihr später denselben auch wieder zurückgegeben und auf Wunsch etwas anderes dafür empfangen hätte (478). Mehr wird nicht geschildert. Der Erzähler betont das Wort „Abend“, da Castorp die Bekanntschaft mit ihr gemacht hatte. Einige Seiten später wird die Liebesnacht durch sein Fieber bestätigt – als Liebessignal. Bei der Untersuchung von Hofrat Behrens vermutet Castorp, dass das sexuelle Verhältnis mit ihr sein Fieber verursacht habe (485). In dieser Liebesnacht erfährt Castorps „Sympathie mit dem Tode“ eine beginnende Wandlung zur „Sympathie mit dem Leben“.⁴¹² In der Umarmung Chauchats glaubt er symbolisch die Einheit von Liebe und Tod, „Mutterschoß“ und „Wiege des Lebens“ zu erleben.

Die Beziehung zwischen Castorp und Chauchat hat einen latent „homoerotischen Zug“ allerdings nur im ersten Teil des Romans, bis zur „Walpurgisnacht“.⁴¹³ Unvorbereitet trifft den Leser besonders, dass die Liebesgeschichte in der ersten Hälfte des Romans endet. Die Geliebte reist – nach der Fastnacht – ab, und ihre Rückkehr bringt keine Fortsetzung der Affäre. Bei der Rückkehr begleitet Chauchat Peeperkorn. Diese zweite Chauchat-Episode ist von ganz anderer Art als die erste. Clawdia Chauchat fühlt sich Peeperkorn verpflichtet und ist ihm treu. Ihr Verhältnis zu ihm ist mehr von Fürsorge als von Sexualität bestimmt. Es trägt die Merkmale einer Ehe. Die homoerotische Neigung verschwindet, das Doppelwesen Hippe-Chauchat spielt keine Rolle mehr.⁴¹⁴

Bei der Rückkehr Chauchats zitiert Castorp einige Sätze aus der *Walpurgisnacht*, er hat kein Gefühl mehr für sie. Das findet sie „mähnlich“ (827) und berichtet, ihr „Gefühl“ habe sie gezwungen, Peeperkorn zu folgen. Castorp gebraucht zum ersten Mal seit der Schneevision an bedeutender Stelle das Wort „Güte“ wieder (829). So wird er belohnt mit Chauchats Freundschaft und dem „russischen Kuss“ (823): „Da küsst sie ihn auf den Mund. Es war so ein russischer Kuss, von der Art derer, die in diesem weiten, seelenvollen Lande getauscht werden an hohen christlichen Festen, im Sinne der Liebesbesiegelung. (823)“ Der

⁴⁰⁹) Frederick Alfred Lubich, *Die Dialektik von Eros und Logos*, a.a.O., S.129

⁴¹⁰) Thomas Mann, *Die Einheit des Menschengenusses*, a.a.O., S.303. „Noch höher hinauf führt die Ur- und Allmutter, die das geheimnisvolle Erlöserkind geboren hat, - und möglicherweise sind wir mit ihr am eigentlichen Anfange und letzten Ursprunge angelangt. Die Urmutter ist dann in der mythologischen Erlösungs-genosis immer Jungfrau-Mutter, Gattin, Schwester zugleich. Die Schöpfung übrigens, als Urzeugung und Zeugung, geschieht priesterlicher Weisheit zufolge durch das Wort, durch das also, was in der Theologie *Logos* heißt.“

⁴¹¹) Frederick Alfred Lubich, *Die Dialektik von Eros und Logos*, a.a.O., S.129-130

⁴¹²) Ebd., S. 132. 133

⁴¹³) Ebd., S.133

⁴¹⁴) Ebd., S.133

Autor gibt diesem Kuss eine Bedeutung und schreibt ihn schließlich der „Lebensfreundlichkeit“, „Sympathie mit dem Organischen“ und „Menschlichkeit“ zu (824).⁴¹⁵ Aber auch die Beziehung zwischen Chauchat und Peeperkorn ist weitgehend enterotisiert. Der „Enterotisierung“ entspricht eine „Wendung zu altruistischer Menschlichkeit“, eine „Wendung von Eros zu Caritas“⁴¹⁶. Castorp ist für Chauchat ein „guter Mensch“ geworden (831), für Peeperkorn ein „Bruder“ (849): „Sie sprachen von einem Du vollen Sinnes, – auch das unsrige wird vollen Sinn haben, den Sinn der Brüderlichkeit im Gefühl (841)“. Thomas Mann vermerkt dies als die Entwicklung von „Männlichkeit zur Menschlichkeit“ oder als „Mähnschlichkeit“ in zwei Briefen an Otto Grautoff aus Rom. Castorp legt die ihm von einer „bürgerlichen und traditionell sexistischen Gesellschaft diktierte Rolle des männlichen Mannes“ ab und wird endlich ein Mensch.⁴¹⁷ Castorp ist in dieser Hinsicht seit Chauchats zweiter Abreise ein „androgynen Liebender“, wahrhaft ein „ganzer Mensch“.⁴¹⁸ Er erkennt, dass er „ganz“ sein muss. Sein Gefühl treibt ihn zur eigenen „Vermenschlichung“.

Die Erotik des *Zauberbergs* entwickelt sich danach „von der todverbundenen, hinter einer oberflächlichen Heteroerotik versteckten Homoerotik zu einer idealisierten Bisexualität, die sich dem Leben verbunden weiß“.⁴¹⁹ In vieler Hinsicht sind Chauchat, Hippe und Peeperkorn Spiegelbild von Castorps eigenem Selbsterfahrungsprozess, seiner „Éducation sexuelle“. In ihm selbst konkretisieren sich die „verschiedenen sexuellen Veranlagungen zur erotischen Mitte des Sowohl-Als-Auch, zum Potential des ganzheitlichen Menschen in seiner vollen Empfänglichkeit nach beiden Seiten, Männlichem und Weiblichem“.⁴²⁰ Die Menschlichkeit ist bei Thomas Mann an die Androgynität, an die „ursprüngliche natürliche Bisexualität des Menschen“ gebunden. Wesentlichster Zug des Androgynen ist, Konflikte zu lösen und den Gegensatz von Innerem und Äußerem, Männlichem und Weiblichem aufzuheben. Thomas Mann, als selbst bisexuell Veranlagter, begrüßt den allmählichen Abbau der traditionellen Begriffe von Männlichkeit und Weiblichkeit, also des „Weibchen-Katzenhaften“ und des „Männlichen-Hahnenmäßigen und Materialischen“.⁴²¹ Die Überwindung der konventionellen Geschlechterrolle als eines notwendigen Schritts zur „Vermenschlichung“ ist ihm gelungen. Am Ende des *Zauberbergs* weiß man, dass er sich nicht am Verzicht – ob auf den Mann, ob auf die Frau –, sondern an der „lebens- und menschenfreundlichen Liebe“ zu orientieren habe, die auf Geschlechtstypologie und Rollensymbolik verzichtet.⁴²² Damit meint Thomas Mann nicht nur den Traum vom Weltfrieden, sondern auch den Traum von einer neuen Menschheit. Androgynie wird von ihm

⁴¹⁵) Richard Exner, *Die Heldin als Held und der Held als Heldin*, a.a.O., S.40

⁴¹⁶) Frederick Alfred Lubich, a.a.O., S. 133

⁴¹⁷) Richard Exner, a.a.O., S. 41

⁴¹⁸) Ebd., S.41

⁴¹⁹) Hermann Kurzke, *Thomas Mann*, a.a.O., S.190

⁴²⁰) Richard Exner, a.a.O., S. 21

⁴²¹) Hans Rudolf Vaget, *Goethe, Der Mann von 60 Jahren*, a.a.O., S. 154

⁴²²) Ebd., S.155

als „ideales Ur- und Vorbild des Menschseins“ und als „die zumindest momentane Aufhebung der Konflikte der Menschlichkeit“ (*Lotte in Weimar*, 298f.) verstanden.

2. Castorps Hinwendung zu Peeperkorn – Imitatio Goethes

In seiner Bekanntschaft mit Peeperkorn entdeckt Castorp eine neue Art des Eros, die „Imitatio des Großen“.⁴²³ Castorp überträgt seine Liebe von Chauchat auf Peeperkorn. Er wird von Chauchat unabhängig, verfällt aber mit um so stärkerer Faszination der Ausstrahlung des Holländers. Das heißt, so wie am Romananfang eine Verschiebung der Liebe von Hippe auf Chauchat gezeigt wird, so wäre im zweiten Teil eine Verschiebung von Chauchat auf Peeperkorn, von einer Frau also auf einen Mann, zu vermuten. Autobiographisch entspräche Castorps Hinwendung zu Peeperkorn jener von Thomas Mann zu Goethe, der „Ausrichtung des Ichideals auf ein Vorbild“, wie es im Essay *Goethe und Tolstoi* geschieht.⁴²⁴

Schon in den *Betrachtungen* (XII 505), dann wiederum in *Goethe und Tolstoi* beschreibt Thomas Mann Goethe als den „großen Plastiker und Naturfrommen“ (XII 506), als Mann der „Lebensandacht“. Dabei stellt er Goethes Heidentum, seinen „Naturadel“, seine Naivität (IX, 88f.) der christlichen Askese gegenüber.⁴²⁵ Diese Darstellungen werden im Übrigen bereits in den Notizen zu *Geist und Kunst* (1909) festgehalten. Daraus wird klar, dass Peeperkorn offensichtlich in Thomas Manns Goethe-Bild eingeschlossen ist. Goethes „Würde der Natur“ ist verkörpert in Peeperkorn, insofern dieser den Genuss predigt, Feste liebt, sich am flüssigen Korn und an allen reichen Gaben der Natur labt. Was Peeperkorn vorlebt, ist die „Verpflichtung zum Gefühl“ (836). Er ist für Castorp ein „Zeichen der Vermenschlichung“.⁴²⁶ „Das Bild des Heidenpriesters“, der „ekstatische Einschlag dieser Naturmystik“ erhält dennoch bei dem erheblichen Einfluss auf Castorp einen komischen Beigeschmack. Peeperkorn tanzt – als ein Heidenpriester – vor dem Wasserfall (863), er wird in diesem Moment am deutlichsten mit der Natur fest verbunden: „(...), der tanzende Heidenpriester war da, und während er mit dem Kopf scherzhaft in jene cerebrale Richtung deutete, hörte man ihn sagen: „Ei, ja, ja, ja – perfekt. Das ist – Das sind – Da zeigt sich nun – Das Sakrament der Wollust“ (811). Thomas Mann bewundert Goethe zwar als einen Mystiker der Natur, aber macht sich über ihn lustig. So ist die Peeperkorn-Gestalt eine sonderbare Verbindung von Huldigung und Karikatur.⁴²⁷

Thomas Mann bietet im Kapitel „Plastik und Kritik“ seines Essays *Goethe und Tolstoi* ein Interpretationsmuster für diesen „königlichen Mann“ (795) und Erotiker. Hier definiert Thomas Mann Plastik als „objektive, naturverbundene und schöpferische Anschauung“ (*Goethe und Tolstoi*, 87) und sieht das Wesen des plastischen Glaubens in „Frömmigkeit, religiöser Allbejahung und Naturandacht“ (*Goethe und Tolstoi*, 94). Goethes Aussage dient im Goethe-Essay als ein Beispiel dafür: „Wenn die Philosophie unsere

⁴²³) Hans Wysling, *Der Zauberberg*, in: *Thomas Mann Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1995, S.416

⁴²⁴) Hans Wysling, *Neues zum Zauberberg*, a.a.O., S.109

⁴²⁵) Hans Wysling, *Der Zauberberg*, a.a.O., S.416

⁴²⁶) Julius Bab, *Der Zauberberg*, *Die Hilfe*, Berlin, Jg. 31, Nr. 8, am 15. 4. 1925, S.187-192

⁴²⁷) Hans Wysling, *Neues zum Zauberberg*, a.a.O., S. 113.

ursprüngliche Empfindung, als seien wir mit der Natur eins, erhöht, sichert und in ein tiefes, ruhiges Anschauen verwandelt, dann ist sie mir willkommen“ (*Goethe und Tolstoi*, 92). Das wird in Peepkorn, einem ‚Plastiker‘, verkörpert. Die Natur ist Peepkorns Element, das für ihn lebenslang nicht verzichtbar ist. Er will nicht von ihr loslassen, obwohl sie ihn gequält hat.

Peepkorns „Naturverbundenheit“ zeigt sich in seiner Vorstellung der „Liebe“. Für ihn ist die Liebe nicht nur ein geistiges, sondern auch ein körperliches Phänomen. Natur und sexueller Trieb sind für ihn das Ein- und Alles der Weltgestaltung. Sein Liebesbegriff ist, wie schon erwähnt, identisch mit dem aus Goethes *Tagebuch*. Denn Peepkorn begreift die Liebe als geistige Gesamtdurchdringung der Welt, als Allverliebtheit und als Erfüllung des Mannes. Sie ist ihm einerseits Allheilmittel der Welt und andererseits ihr Allzerstörungsmittel, insofern sie sein wesenhaftes menschliches Dasein begründet. In diesem Sinn empfindet Peepkorn seine Impotenz als „kosmische Katastrophe“ und „Gottes Schande“ (859). Potenz und Impotenz tragen in sich die „Potentialität zur Kulturschaffung und Kulturzerstörung“. ⁴²⁸ Durch die „Manneslust“ und „Gotteslust“ (748), durch die mächtige Potenz des Mannes, soll das Bedürfnis des Menschen, das erotische Weltverlangen zu erfüllen, gelingen. Peepkorn überzeugt Castorp: Das Liebesgefühl ist „die Manneskraft, die das Leben weckt“ (829). Das Liebesgefühl des Mannes ist gerade das Gefühl Gottes. Ohne es ist das Leben des Mannes unwichtig. So ist die „Verpflichtung zum Gefühl“ (836) übertrieben betont. Das Ineins von Erotik und Selbstbewusstsein, Natur und Geist gilt für Peepkorn als „ein zur Weltbeglückung gesteigertes Sendungsbewusstsein Gottes“ (190). Peepkorns Überzeugung von der Steigerung der Naturerfahrung zum Bewusstsein repräsentiert Thomas Manns Goethe-Deutung. Das Spannungsverhältnis von Natur und Geist konkretisiert sich in der Romanfigur Peepkorn. Aber die Naturbegeisterung führt komischerweise Peepkorn zu einer „rauschhaften Steigerung und ungesitteten Überbetonung seiner Körperlichkeit“ (*Die Stellung Freuds*, 149). Seine Sexualneurose zeigt wiederum komische Züge.

In der Hinwendung zu Peepkorn findet Castorps „Steigerungsprozess von Körperbewusstsein und Sprachbewusstsein“ statt. ⁴²⁹ Castorp hatte sich bereits in den Streitgesprächen von Naphta und Settembrini geistig erschöpft. Castorp emanzipiert sich gegenüber Peepkorn nicht nur „sexuell“, sondern auch „sprachlich“. ⁴³⁰ Analog zu seinem Erlebnis des inneren Körpers, des „transparenten Bildes des Menschenleibes“ (540) macht Castorp nun die Erfahrung mit dem Wort „Liebe“ (831f.), dem „Ur- und Zauberwort des Zauberberges“. Das bestätigt sich durch Peepkorn erneut: „Die Neuerschaffung der Welt aus der Sprache ist letztlich unfruchtbar ohne die Spannkraft der Manneslust“ (784) und ohne die „religiöse Verpflichtung zum Gefühl“ (836).

Für die Sprache dieses Romans, für das Wort „Liebe“ ist der Schreibimpuls des Autors spürbar. Mit dem Charakter des Spätwerks sind die produktionsästhetischen Voraussetzungen des *Zauberbergs* bis ins Detail umrissen. Castorps „wissenschaftlicher Eros“, seine Erfahrung

⁴²⁸) Frederick Alfred Lubich, S.190

⁴²⁹) Ebd., S.153

⁴³⁰) Hans-Martin Gauger, *Der Zauberberg, ein linguistischer Roman*, in: *Sprachbewusstsein und Sprachwissenschaft*, München 1976, S. 203

der Einheit der Gegensätze, seine Erkenntnis des Körpers und der Sprache – sie sind genau die Entstehungsbedingungen für die Sprachwelt von Thomas Manns Spätwerk.⁴³¹ Thomas Mann schreibt über sein erotisches Weltverlangen:

(...) es ist, im schopenhauerschen Sinne, erotisches Weltverlangen, das auch die abgelegenste Einzelheit noch dem Sprachwerk einzuleiben trachtet. Erzählen wird zu einem Prozess unendlicher erotischer Berührungs- und Vermischungssehnsucht. Realisation ab infinitum ist nichts anderes als der sprachliche Aspekt der Allsympathie (VII, 548).

Man sieht, dass dieser Eros Thomas Mann schließlich dazu führt, den ganzen Kosmos abzuschreiten, den Reichtum der Welt dadurch zu erfassen, „dass er die ganze copia verborum in sein Werk hereinnimmt“.⁴³² Das Körperliche, das Erotische beeinflusst das ‚Geistige‘, die Erkenntnis des Menschen. Nicht nur unter dem pädagogischen Einfluss seines Umfeldes – Behrens‘, Naphtas, Settembrinis – sondern auch durch Peeperkorns erotische Erziehung nimmt diese sprachliche Weltschöpfung konkrete Formen an. Die ganze Welt soll „Sprache“ werden, das „Sprachwerk“ (XI, 680) soll die Erschaffung der Welt im Schein nachvollziehen (308). Es geht um die „Wiedergeburt der Welt aus der Sprache“ (309).

Das Schaffen des „Wortes“, das Aschenbach in seiner Liebe erlebt hat, zeigt sich also auch im *Zauberberg*. Castorps Geliebte Hippe, Chauchat und Peeperkorn sind für ihn Erlebnisse. Sie erregen sein unwiderstehliches Gefühl. Das Gefühl des Heimgesuchten, die Erregung des Liebenden äußert sich im Licht seines Wortes. Castorp ist zwar nicht ein Künstler, wie Aschenbach, aber ein Liebender. Der Autor des Romans lässt Castorp „eine Welt verbotener Liebe“ (896) erfahren. Das ist Goethes Schöpfungspoetik, die Thomas Mann oft in seinem Essay erwähnt: „Das Wort wird neu geschaffen, unabgenutzt, einmalig, als würde es zum ersten Mal aus dem Schoß der Sprache emporgehoben, neu erfunden“ (*Goethe als Repräsentant*, 20). Im Roman wird das Erotische, das Körperliche, zum „Mutterschoß der Sprache“ entwickelt, um sich schließlich zum Entwurf einer „erotischen Utopie“, der „Androgynie“ zu steigern.⁴³³ Die Versprachlichung der Liebe kennzeichnet Thomas Manns Verständnis von ‚Schönheit‘ und ‚Geistigem‘, das er auch in seiner Goethe-Deutung beschreibt. Mann erklärt: „Über das Durchschnittliche hinaus sind bei Goethe zwei Beziehungen verstärkt, diejenige zum Geschlecht und diejenige zum Geist, und mit innerer Notwendigkeit machen diese beiden Beziehungen ihn auf irgendeine heimliche oder offene Weise zum Kreativ“ (*Goethes Laufbahn*, 48).

Bei aller Ähnlichkeit von Peeperkorn und Goethe bleibt doch ein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen bestehen: Goethe stellt im Verständnis Thomas Manns das klassische Vorbild der Einheit von Eros und Logos dar,⁴³⁴ während sich Peeperkorn durch

⁴³¹) Ebd., S.204

⁴³²) Hans Wysling, Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen, in Paul Scherrer/ Hans Wysling, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern und München 1967, S.302

⁴³³) Ebd., S. 303

⁴³⁴) Siehe Thomas Manns Essay *Die Wahlverwandtschaften*

andauerndes Stottern auszeichnet und gerade an dem Konflikt von Libido und Ratio scheitert.⁴³⁵ Betrachtet man Peeperkorn in der „Gegensätzlichkeit“, wie sie sowohl in seiner Sprache, z.B. mit den Worten „Perfekt“ (782) und „erledigt“ (840), als auch in seinem Gebaren – „Vollendung und Zerstörung der Persönlichkeit“ – zum Ausdruck kommt, so offenbart sich sein Selbstmord als logische Konsequenz aus der Übertreibung der männlichen Vitalität. Die Unzufriedenheit gegenüber den sexuellen Forderungen, die Peeperkorn an sich selbst stellt, führt ihn in den Tod. Thomas Manns Darstellung des Goethe-Bildes ist ambivalent, einerseits gekennzeichnet von Huldigung, andererseits von Kritik.

⁴³⁵) Frederick Alfred Lubich, Die Dialektik von Eros und logos, a.a.O., S.170

D. Thomas Manns Todestrieb und Goethes Lebenslust

Es ist nicht verwunderlich, dass *Der Zauberberg* in Bezug auf Thomas Manns Goethe-Rezeption als Bildungsroman bezeichnet wird, obwohl er dem ersten Eindruck nach eher ein Liebesroman ist. Am 30. August 1925 schreibt Mann in einem Brief an Dr. Hugo Freund, es handle sich im Roman letzten Endes „um Kritik und Überwindung der als Todesfaszination verstandenen Romantik zugunsten des Lebensgedankens und eines neuen Humanitätsgefühls. Das aber hat mit Liebe mehr zu tun, als diejenigen sehen, die dem Roman Herzlosigkeit und Cynismus zum Vorwurf machen“. Thomas Manns Interesse für die Erziehung, seine pädagogische Grundabsicht tritt im *Zauberberg* „mit einer humoristischen Verschämtheit“ (Selbstkommentare, 113) hervor. Castorp sollte ursprünglich im Sanatorium eine Art Liebestod erleiden, aber stattdessen dominieren Ironie, Bildung und Entwicklung. Thomas Mann versucht, Castorp in die Nachfolge Wilhelm Meisters zu stellen. Seinen Begriff der „Steigerung“ (Selbstkommentare, 107) verbindet Thomas Mann mit dem Goetheschen Bildungsbegriff. Im *Wilhelm Meister* bedeutet Bildung soviel wie „Herausbildung des geheimnisvollen Kerns des Individuums“. ⁴³⁶

Der *Zauberberg*-Geschichte fehlen allerdings alle äußeren Merkmale des Bildungsromans: im Gegensatz zu Wilhelm Meister hat Castorp keinen Beruf, findet keine Natalie, gründet keine Familie. Es fehlt die Tat, das Kind, das Soziale. Der Gedanke der Lebens- und Zukunftsgläubigkeit ⁴³⁷ bleibt im Roman nicht unerwähnt, aber er bleibt abstrakt. Verwirklicht wird er erst im *Joseph*, im *Zauberberg* aber bleibt er unerfüllt. Thomas Mann schreibt in einem Brief vom 14. 12. 1921:

Dieser wunderliche Bildungsroman führt doch eigentlich auch wieder aus dem >Verfall< nicht heraus, er wird das, was den guten Hans Castorp vor der Bergverzauberung geschützt hätte, wenn es ihm eben nicht gefehlt hätte, kaum noch aufnehmen, und zwar, weil mein eigenes Leben es wahrscheinlich nicht mehr aufnimmt. ⁴³⁸

Aus diesem langen Satz lässt sich erkennen, dass die endgültige Überwindung des romantischen Todestrieb durch die Goethesche Lebensfreundlichkeit, durch die analytische Erhellung des Geistes nicht vollständig gelungen ist. Dennoch wird der Versuch, aus dem „Verfall“ herauszukommen, der beim jungen Thomas Mann das Hauptthema war, in der Form des Bildungsromans immerhin erkennbar.

Castorp ist ein junger Mann, der durch die Erfahrung der Liebe und deren wissenschaftlich-medizinische Analyse an Lebenseinsicht gewinnt. Schon in seinem Verhältnis zum kranken Körper und zum Tod tritt der Wille auf, alles bis ins Detail

⁴³⁶) Hans Wysling, Neues zum *Zauberberg*, a.a.o., S.114

⁴³⁷) Thomas Mann, Tagebuch, am 15. 6. 1921/ Dichter über ihre Dichtungen 14/ I – zum ganzen Komplex, 1986, S. 554

⁴³⁸) Ebd., S.465

durchzuexperimentieren. Er interessiert sich zuerst für die Enzyklopädie und fragt sich, was das Leben eigentlich sei. Er erkennt durch sein Experiment, dass alle Pädagogik erotischer Natur ist, und dass nur der aus Neugierde und Liebesverlangen lernt, der selbst glaubt, es nötig zu haben. Es ist immer das erste Eingeständnis „Mein Gott, ich sehe!“ (305), das über alle Analysen hinaus bis in die „Walpurgisnacht“ hinein tönt, wo es sich dann nicht mehr auf die Erkenntnis bezieht, dass wir sterben müssen, sondern auf ein plötzliches Erkennen der eigenen sexuellen Wünsche (453). Darauf folgt das „Ich liebe dich“ (476), begleitet von einem anatomischen Studium. Nach der „Walpurgisnacht“ beginnen die Studien der Pflanzen- und Sternkunde usw. Alle Studien werden von Castorps erotischer Erfahrung des *Zauberbergs* stets von Hippe, Chauchat, Settembrini, Naphta, Behrens oder Peeperkorn begleitet.⁴³⁹

Castorp will jedenfalls experimentieren, um sich zu disziplinieren. Er verliert seine anfängliche Naivität. Sein Weg ist der der „Desillusionierung“ (Selbstkommentare, 76). Dies scheint dem Autor des Romans eine „Zwischenstellung“⁴⁴⁰ zu sein (Selbstkommentare, 76), die er „Synthese“ und „Harmonie“ nennt. Die Synthese – z.B. von Tod und Leben, von Natur und Geist, von Eros und Logos, von Körperlichem und Geistigem – liegt, wie Thomas Mann meint, in der auf die Zukunft ausgerichteten „Humanität“ und „Lebensfreundlichkeit“ Goethes. Dafür muss man aus „intellektueller Verschlafenheit“ erwachen und zu „geistiger Selbstdisziplin, Selbstkritik und Selbstkorrektur“ gelangen (Selbstkommentare, 80). Gewiss, Castorps Weg wird ironisiert. Doch gerade diese Ironie, die wiederum eine intellektuelle, zugleich aber eine „lebensfreundliche“ ist, überwindet den Nihilismus. Sie ist „lebensoffen“ und „weltoffen“. Thomas Mann lässt Castorp im *Zauberberg* nicht bloß belebt werden, sondern ihn „zur intellektuellen Klarheit über das Leben“ kommen (Selbstkommentare, 81). Und so lautet denn das Ergebnis von Castorps Bildungsweg – auch wenn es eine Absichtserklärung bleibt:

Der Mensch soll um der Liebe und Güte willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken! Vernunft steht albern vor ihm da, denn sie ist nichts als Tugend, er aber Freiheit, Durchgängerei, Unform und Lust (...). Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, dass Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren (*Zauberberg*, Schnee, 679).

Aus dieser geistigen Haltung kann Thomas Mann 1925 nach der Veröffentlichung des Romans sagen:

⁴³⁹) Richard Exner, Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgebung oder Lösung eines Konfliktes. a.a.O., S.38

⁴⁴⁰) Helmut Koopmann, Thomas Mann, a.a.o., S.172. Man kennt den Begriff der „Zwischenstellung“ oder „Mitte“ aus dem *Zauberberg*: dort war das die Leitidee, auf die die Fäden des Romans allesamt zuliefen: „Zwar gibt es auch von Goethe Wohlwollendes über den Mittelstand und über den mittleren Zustand, der dem Talent bei weitem am zuträglichsten sei. Aber bedeutsamer ist, dass Thomas Mann sich selbst so verstanden hat, als Repräsentant der Mitte, die ihm gerade in den zwanziger Jahren mit Bürgerlichkeit identisch wurde.“

Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, dass es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß (XI, 368).

Das Wort „lebensfreundlich“ erlebt Thomas Mann in Goethe, wenn er sich an das Goethesche „Ich statuere keinen Tod“ erinnert.⁴⁴¹ Goethes „Lebensfreundlichkeit“ stellt Thomas Mann als „Keime und Elemente eines neuen Menschheitsgefühls, einer kommenden Humanität“ fest (*Freud und die Zukunft* IX, 500). Diese „Lebensfreundlichkeit“ ist ein Anhaltspunkt für den *Zauberberg*. Er ist ein Buch der „Sympathie mit dem Tode“. Wie die Faszination des Todes und der Erotik über ein der höchsten Ordnung geweihtes Leben im *Tod in Venedig* geschildert werden, soll auf eine „ironische Ebene“ übertragen werden.⁴⁴² Doch ist *der Zauberberg* der „Weg hinaus aus einer individuellen Schmerzenswelt in eine Welt neuer sozialer und menschlicher Moralität“.⁴⁴³ Dies bedeutet für Thomas Mann die wirkliche „Selbstbefreiung“ und „Selbstüberwindung“.⁴⁴⁴ Der Roman spricht „Lebensbejahung“ (Brief an Ernst Bertram, 21. September 1918, 76) aus. Die Goethe-Lektüre bestärkt Thomas Mann in der Überzeugung, dass die historisch-künstlerische Meditation menschen- und zukunftsfreundlich sein könne. Er vermerkt in seinem Tagebuch, dass ihm „die Berührung mit der reinen, produktiven Goetheschen Sphäre“ „Lust und Hoffnung“ zum *Zauberberg* gebe (Tagebücher, 27. Februar 1919). In dieser Hoffnung träumt er das „Neue“.⁴⁴⁵ Es bestehe in einer neuen Konzeption des Menschen als einer „Geist-Leiblichkeit, einer umfassenden Synthese von Seele und Körper, Tod und Leben“ (Tagebücher, 17. April 1919).

In dieser Hinsicht erreicht Thomas Mann im Grunde genommen sein Ziel noch nicht vollständig. Castorp soll Tod und Krankheit durchlaufen, um zur Gesundheit, zum Leben und zu dessen ethischer Bewältigung durchzustoßen. Dieses Postulat wird durch Verlauf und Ende des Romans in Frage gestellt. Der Traum von der Liebe bleibt offen, und Thomas Mann setzt ein Fragezeichen ans Ende seines Buches (994). Goethes Lebensfreundlichkeit und ideale Harmonie gelingen erst vollständig im *Joseph-Roman* und in *Lotte in Weimar*. Aber im *Zauberberg* kann man bereits ohne Zweifel eine „Hoffnung“ spüren. Thomas Mann träumt darin von „Selbstbefreiung“ und „Selbstüberwindung“ (IX, 341). Tritt Thomas Mann hier als Schriftsteller, als Erzieher auf, so gewiss als einer, „der selbst auf dem sonderbarsten Wege

⁴⁴¹) Hans Wysling, *Der Zauberberg – als Zauberberg*, in: *Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt am Main 1994, S. 57

⁴⁴²) Ebd., S. 57

⁴⁴³) Helmut Koopmann, *Thomas Mann*, Göttingen 1975, S. 116

⁴⁴⁴) Hermann Kurzke, *Thomas Mann, Epoche-Werk-Wirkung*, a.a.O., S.207

⁴⁴⁵) Vgl. Eva Wessell, *Der Zauberberg*, in: *Interpretationen, Thomas Mann – Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993, S.139/ Helmut Koopmann: *Thomas Mann*, a.a.O., S. 109. Settembrini benutzt das erste Mal den Begriff „Humanität“ (224) – „die deutsche Mitte“ – , mit dem Thomas Mann ab 1921 das „Neue“ bezeichnen wird. Eine Tagebucheintragung, schon von 1921, berichtet von Gesprächen mit dem konservativen Publizisten Paul Cossmann und schließt mit dem Fazit: „Der Humanismus nicht deutsch, aber unentbehrlich“ (Thomas Mann-Tagebücher, 31. Mai 1921). Im *Zauberberg* ist die Idee der „Humanität“ in aller Deutlichkeit vorgebildet, und hier ist auch schon die Identität zwischen den Ideen der „Mitte“, der „Humanität“ und der „Bürgerlichkeit“ hergestellt. Die Idee der „Mitte“ und der „Humanität“ ist auf den Menschen schlechthin bezogen, und wenn Hans Castorps Traum vom „Menschen“ handelt, so ist dies ein Bekenntnis Thomas Manns. Diese Ideen sind schließlich auf die politischen Ideen bezogen, die er als für Goethes ganzes Leben bestimmend erkennt: das Verbleiben in der „Mitte“, die Abneigung gegen alle Extremismen, die Neigung zur Neutralität und zur Abscheu vor allem Revolutionären.

erzogen worden“ und keineswegs „unter Voraussetzung der eigenen Perfektheit“. ⁴⁴⁶ Es ist der Weg, den er in Goethe gefunden hat. Man kann also sagen, dass der Roman eine „Übergangsphase“ ⁴⁴⁷ bezeichnet zwischen den Werken vor dem Ersten Weltkrieg, wie z.B. der *Venedig*-Novelle, und den späten Bildungsromanen, vor allem der *Lotte in Weimar*.

⁴⁴⁶) Eva Wessell, *Der Zauberberg*, a,a,O., S. 140

⁴⁴⁷) Thomas Mann, Brief an Josef Ponten, in: *Briefe*, 6. 6. 1919, S.163. „Ich schreibe nun wieder fort an dem *Zauberberg*-Roman, dessen Grundthema Romantik und Aufklärung, Tod und Tugend: das Thema des *Tod in Venedig* noch einmal und auch das der *Betrachtungen* mich aufs neue in Bann geschlagen hat.“

VI. Erotische Entsagung und künstlerisches Schaffen in *Lotte in Weimar*

A. Ausgestaltung des Goethe-Mythos

1. Die „lustspielhafte“ Darstellung des Romans

Wie im 3. Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt, ist eine Verbindung der Novelle *Der Tod in Venedig* mit der Goethe-Skizze *Goethe in Marienbad* klar erkennbar.⁴⁴⁸ Vom Juli 1911 bis Juli 1912 wird Goethes späte Liebe zur viel jüngeren Ulrike von Levetzow behandelt. Hier schwebt Thomas Mann vor, das „Problem der Künstlerwürde, etwas wie die Tragödie des Meistertums“, als „Goethes letzte Liebe“ zu erzählen: die „Leidenschaft des 70jährigen zu jenem kleinen Mädchen in Marienbad, das er durchaus heiraten wollte, was aber sie und seine Angehörigen nicht wollten“.⁴⁴⁹ „Das große Genie, ein Welteroberer“, so Thomas Mann, „lag da vor den kleinen Füßen eines Kindes“.⁴⁵⁰ Thomas Mann schreibt diese Novelle nicht, sondern verschiebt die Entwürdigung auf Aschenbach. Gleichwohl bleibt die Versuchung weiter „virulent“, eine Geschichte der Liebe des Greises Goethe zu jenem kleinen Mädchen in Marienbad „mit allen schauerlich-komischen, hoch-blamablen, zu ehrfürchtigem Gelächter stimmenden Situationen“ (Briefe 1889-1936, 177), eben diese „böse, rührende, groteske und große Geschichte“ (Briefe 1889-1936, 123) zu schreiben.

Erst 21 Jahre später, im Jahr 1936, wird Thomas Mann den 1911 im *Tod in Venedig* aufgegebenen Plan *Goethe in Marienbad* wieder aufnehmen. Das ist ein ganz starker Impuls für ihn. Er schafft sich Goethe-Werkausgaben an, und in seinen Notizen wird ein alternativer Erzählplan zu *Goethe in Marienbad* wiederum ernsthaft ins Auge gefasst. Es soll sich die *Marienbader Elegie* mit folgenden Versen wiederholen:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,
Von dieses Tages noch geschlossener Blüte?⁴⁵¹

Goethes Erlebnis in Marienbad soll ergänzt und variiert werden.⁴⁵² Durch die Verwendung dieses Stoffes möchte Thomas Mann künstlerische Meisterschaft und vor allem selbst ein reifes Leben erreichen. Er erfährt die „Größe mit all ihren menschlich-allzumenschlichen Schwächen am eigenen Leib“ und kann sie „aus kritisch-humorvoller

⁴⁴⁸) Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, a.a.O., S.423

⁴⁴⁹) Ebd., S. 423

⁴⁵⁰) Werner Frizen, Wiedersehen – ein kleines Kapitel, zu *Lotte in Weimar*, in: Thomas Mann Jahrbuch Bd. 11, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, Vittorio Klostermann Frankfurt am Main 1998, S. 200

⁴⁵¹) W. Goethe, Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 1, a.a.O., S.381

⁴⁵²) Das Erlebnis ist in einem Interview aus dem Jahr 1913 überliefert. Vgl. Frage und Antwort, Interviews mit Thomas Mann 1909-1955, hrsg. von Volkmar Hansen und Gert Heine, Hamburg 1983, S.37f. und 40

Distanz ohne jugendlich beschönigendes Pathos“ darstellen.⁴⁵³ Wie sehr Thomas Mann auch den „lustspielmäßigen“⁴⁵⁴ Charakter des Romans betonen mag – ein aufmerksamer Blick entdeckt dennoch die ernste Problematik von Goethes individueller Existenz:

Ich will Goethes Kühle nicht verteidigen, (...) aber ich weiß, dass Goethe wie alle unsere Großen (...) zwar eine ungeheure Zierde des Deutschtums, aber als prägende Macht doch auch ein Verhängnis dafür war. In *Lotte in Weimar* habe ich mich bemüht, das alles in seiner `apprehensiven Komik` zu fühlen zu geben (Brief II. S.507).

Mit tiefer Verehrung ruft Thomas Mann die Gestalt Goethes klar und deutlich ins Bewusstsein zurück. Dennoch enthält die Goethe-Gestalt nicht bloß selbst „Züge der Lieblosigkeit“, sondern ist auch mit einer „Härte“ und „Klarheit“ geformt, die ein „Quantum dieser Lieblosigkeit“ verrät.⁴⁵⁵ Gerade an diesen Stellen aber werden bei Thomas Mann eine „geheime Selbstdarstellung“ und „Selbstbespiegelung“ spürbar, wenn nicht sogar Selbstentblöbung.⁴⁵⁶ Erschreckend eindringlich klingt das „Selbstbewusstsein der starken und einzigartigen Vitalität“ von Goethe zu Thomas Mann herüber.⁴⁵⁷ Thomas Mann erkennt eine Ähnlichkeit mit dem Klassiker: die überbetonte Vitalität des alten Dichters verursacht eine „menschliche Verkümmerng“ wie Lieblosigkeit, Kälte und Bosheit. Der Roman ist eine Bekenntnisschrift des Autors, die die Mitwelt auf das Leiden aufmerksam macht, das hinter der scheinbaren Kälte steht und die das beiderseitige Leiden um des Werkes willen rechtfertigt.

Der Wechsel Thomas Manns von dem alten Thema, der „Entwürdigung des Dichters durch Eros-Dionysos“ in *Goethe in Marienbad* zum neuen Stoff, „Lotte Kestner in Weimar“, wird schon in seinem Tagebucheintrag vom 19. November 1933 deutlich. Der Plan zu *Lotte in Weimar* wird zum ersten Mal in den Tagebüchern im Kontext einer Erinnerung an Goethes „menschliche Unzuverlässigkeit“, seine „Züge der Lieblosigkeit“ erwähnt. Thomas Mann meint jenen Moment, da Goethe hört, wie der Leichenzug Charlottes von Stein sein Haus passiert:

Ich denke an ihr Begräbnis, das unter seinem Fenster vorüberzieht, und vor dem er sich gleichgültig abwendet (Tagebücher 1933-1934, 251).

Der „Novellen- oder Theaterstoff“ fällt Thomas Mann „wieder aufs Herz“ (Tagebücher 1933-1934, 251), er findet in der Verbindung mit der „Faust-Idee“, mit dem „Mephistophelischen“ in Goethes Natur den produktiven Anstoß zur Konzeption des Romans (Selbstkommentare, 55). Der Stoff bietet sich als „Drama“ an, weil sich die innere Spannung

⁴⁵³) Hermann Kurzke, Thomas Mann Epoche-Werk-Wirkung, a.a.O., S. 263

⁴⁵⁴) Thomas Mann, Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, a.a.O., S.10

⁴⁵⁵) Hans Mayer, Thomas Mann, a.a.O., S.251

⁴⁵⁶) Hermann Kurzke, Thomas Mann, a.a.O., S.262

⁴⁵⁷) Hans Mayer, Thomas Mann, a.a.O., S.251

zwischen Goethes Größe und Unzuverlässigkeit durch redende Personen ausdrücken lässt. Der szenische Aufbau bleibt auch im Roman erhalten. In der Absicht, den Stoff als „Novelle“ zu behandeln, steckt noch die Beziehung zum *Tod in Venedig* und zum Plan *Goethe in Marienbad*, den Thomas Mann, wie aus Briefen, Selbstkommentaren und Essays hervorgeht, auch noch nach dem *Tod in Venedig* eine Zeit lang beibehält.⁴⁵⁸ Damals, als die Lotte-Geschichte kurzfristig bedacht wird, steht nicht fest, welcher Dichtungsart Thomas Mann sich bedienen soll.

Am 11. 11. 1936 schreibt Thomas Mann die erste Seite des Buches *Lotte in Weimar*. In einem Brief, dem er am 13. 11. 1936 ein Widmungsexemplar von *Joseph in Ägypten* hinzufügt, heißt es:

Etwas ganz anderes: eine Erzählung, 1816 in Weimar spielend, worin ich mir die phantastische Freude mache, Goethen einmal persönlich auf die Beine zu stellen. Kühn, nicht wahr? Aber nachdem ich's mit 40 vermieden (beim *Tod in Venedig*, der aus der eigentlich erträumten Ulrike-Geschichte wurde) will ich mir's mit 60 lustspielmäßig gönnen (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 10).

Hieraus kann das „Gattungsproblem“ wiederum erkannt werden. Es steht fest, dass dem Plan etwas „Lustspielhaftes“ zu eigen sein soll. Am 21. 1. 1940, genau drei Monate nachdem die letzte Seite geschrieben wurde, erläutert es Thomas Mann ganz deutlich:

Die Bezeichnung Roman ist wirklich wenig haltbar; >eine intellektuelle Komödie< wäre vielleicht der richtige Gattungsname (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 45).

Lotte in Weimar ist ein Roman, zeigt aber den „Lustspiel-Charakter“ des Romans.⁴⁵⁹ Thomas Mann bevorzugt den Terminus „intellektuelle Komödie“, die bei ihm die Funktion der „Selbstzüchtigung“ und „Selbstverspottung“ beinhaltet (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 72), die meistens „in lächelnder Liebe“ zu Goethe steht. Thomas Mann versucht, über sich selbst zu lachen und sich immerhin mit den Schwächen Goethes zu identifizieren. Das „Element des Aufregenden“, das in dieser „Selbstverspottung“ erscheint, setzt sich gegen alle Langweiligkeit der Goethe-Biographie durch (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 45). Der Autor des Romans sieht die Schwächen und Pedanterien seines Vorbildes besonders deutlich, er stellt sie in einer dialogisierten Monographie dar. Hierin zerstört er dem Leser seine bisherige Illusion, der Leser erlebt ein neues Goethe-Bild. In der sechsten und siebten Zeile des Monologs des 7. Kapitels ist beispielsweise Goethes virtuose sexuelle Wendung, eine höchst männliche Vitalität, „komisch“ geschildert:

⁴⁵⁸) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität. a.a.O., S.39

⁴⁵⁹) Werner Fritzen, Wiedersehen – ein kleines Kapitel, zu *Lotte in Weimar*, a.a.O., vgl. Im Roman finden sich nicht wenige Lustspielemente, dramatische Strukturen, die aus dem Lustspiel insbesondere des 18. Jahrhunderts vertraut sind. S.181

Wie, in gewaltigem Zustande? In hohen Prachten? Brav, Alter! So sollst du, munterer Greis, dich nicht betrüben (...) (252).

Einerseits wird Goethes Dichtergröße unterstrichen, andererseits aber wird seine männliche Potenz komisch übertrieben gezeigt. Die Entwürdigung des Helden ist nichts anderes als die Rückführung eines künstlichen Trugbilds auf seine reale menschliche Ebene, um so das scheinbar Unbegreifliche sichtbar zu machen. Die Schilderung der schamlosen männlichen Potenz des alten Dichters ist nicht moralisch. Stattdessen wird eher seine „Menschlichkeit“, seine „menschliche Schwäche“ gezeigt. Goethes Erotik ist für ihn nicht nur „menschlich“, sondern wird auch als Ausdruck schöpferischer Kraft gewürdigt. Thomas Mann zitiert hierfür einen Satz Goethes:

In jedem Künstler ist ein Zug von Verwegenheit, ohne den kein Talent denkbar ist (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 137).

„Wenn man aber hier bejaht“, heißt es im Essay von 1932 weiter, „dass es sich um Goethe handelt, soll man das Verwegene dem Dichter grundsätzlich und immer vergeben“ (*Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, 137). Freilich weiß Thomas Mann die Goethe-Figur nicht nur durch die Vorurteile des Lesers bestimmt, die in den Roman hineinwirken. Erzähltechnik und Komposition lassen das Erotische und die Vitalität des alten Dichters nicht nur „menschlich“, sondern auch „unmoralisch“ erscheinen. Die unmoralische Wirkung wird in der neutralen Erzählsituation in der Tat als „subversiv“ und „anstößig“ empfunden.⁴⁶⁰ Im Roman gelingt jedoch ein „Balance-Kunststück“ auf dem „höchsten Gipfel männlich-menschlicher Erfahrung“, die „Entwürdigung des Helden durch Eros-Dionysos“.⁴⁶¹ Der Autor steht im Zwiespalt zwischen dem werkfremden Vorurteil des Lesers, dem von außen wirkenden Mythos Goethes, und der im Roman zu erreichenden Wirkung der dichterischen Gestaltung. Thomas Mann geht es eben nicht um die Gestaltung des Mythos, sondern um die Darstellung des großen Menschen und zwar „mit all seinen menschlichen Schwächen“.⁴⁶² Der Roman ist also eine „vertrauliche Huldigung in lustspielhafter Komik“ (*On Myself*, 90). Thomas Mann hat Goethe, seine Vater-Imago, „herabgewürdigt“ dargestellt. Thomas Mann wird denn auch – nach der Publikation des Romans – der böswillige Vorwurf der „Entwürdigung“ des Helden gemacht. Es ist dennoch nicht zu bezweifeln, dass Thomas Manns Kritik an Goethe „auf lächelnder Liebe“ (*Goethe als Repräsentant*, 7) beruht.

Hinsichtlich des Gattungsproblems des Romans wird eine Wendung deutlich: das im Zusammenhang mit dem *Tod in Venedig* geplante Goethe-Bild wird erneut entworfen. *Lotte in Weimar* endet nicht „tragisch“, im Gegensatz zum *Tod in Venedig*. Der Grund liegt nicht

⁴⁶⁰) Jürgen Seidel, Die Position des Helden im Roman, Zur Figuralstruktur in Thomas Manns *Lotte in Weimar*, S. 228

⁴⁶¹) Ebd., S. 228f.

⁴⁶²) Ebd., S. 230

nur in dem 25-jährigen Abstand der beiden Werke. Der 1816 anzusetzende Weimar-Besuch von Charlotte Kestner, Werthers Lotte, hätte sich schwerlich in die Tragödie des dionysisch heimgesuchten Aschenbach umwandeln lassen. Die Marienbader Ulrike-Episode mit der traurigen Brautwerbung wäre nun jedoch, so Mann, eher in ein „Lustspiel“ umzusetzen (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 54). Selbst die Tatsache, dass Goethe nach der schmerzhaften Liebeserfahrung die „Spur seiner Leidenschaft“ in die berühmte *Elegie* zu verwandeln vermag, ist nicht ausreichend, das „Problem der Künstlerwürde“ in die „Tragödie des Meistertums“ zu transferieren (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 54). Thomas Mann versucht Goethe „persönlich“ auftreten zu lassen. Mann wagt es, „mit Behutsamkeit“ in die Nähe seines Vorbildes zu kommen, um ihn dem Leser so intim wie möglich vorzustellen. Goethe ist schließlich schon seit 100 Jahren tot, aber er kann als lebendige Person in dem Roman auftreten. Die tatsächlich stattgefundenene Begegnung zwischen Goethe und Charlotte Kestner erscheint Thomas Mann dann offenbar als der geeignetste Hintergrund, vor dem er die „unio mystica“ „mit Würde“ geschehen lassen kann.⁴⁶³

Goethe ist für Thomas Mann ein großer und zugleich doch ein herzloser kalter Mensch. Denn der spätere Dichter findet ihn oft geradezu „mephistophelisch-nihilistisch“ (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 55). Thomas Manns Huldigung für ihn äußert sich in der Kritik an ihm. Für Mann ist Goethe der Vater, gegen den er sich verehrungsvoll empört. Dieses komplizierte Gefühl drückt Thomas Mann sehr gut in Anspielung auf Goethes *Selige Sehnsucht* und *Ergebung* aus:

Er ist die Flamme, aber die brennende Kerze doch auch, die ihren Leib opfert, damit das Licht leuchte (Selbstkommentare, 55/ *Lotte in Weimar*, 396).

Diese Rede erzeugt eine ganz wichtige Atmosphäre im Roman *Lotte in Weimar*, wie das Folgende noch einmal erklären soll: Der Goethe im Roman schöpft seine vollen Kräfte und Leidenschaften in der Phantasie aus. Er braucht dafür Opfer, aber er muss komischerweise selber Opfer sein. Er ist sich dessen schon bewusst und akzeptiert dieses Schicksal, „dass der große Mann ein öffentliches Unglück ist“ (367). Auf ein strenges Glück, sogar auf ein Unglück beschränkt, kann er seine Größe repräsentieren. Aber seine Größe zeigt sich in den Widersprüchen der Welt. Im Grunde genommen handelt der Roman nicht nur von Goethe persönlich, sondern vom Genius an sich, von den „menschlichen Schwächen“ des Großen Mannes – oft komisch gebrochen. Die „lustspielhafte“ Sphäre ist in dieser Hinsicht im Goethe-Roman notwendig.

⁴⁶³) Vgl. den Brief an F. Lion vom 15. Dezember 1938, in: Thomas Mann Briefe 1937-1947, S.72; sowie P. de Mendelssohn, Nachbemerkung zu *Lotte in Weimar*, a.a.O., S.415f. – Über die wirkliche Begegnung zwischen Goethe und Charlotte Kestner spricht B.Blume ausführlich.

2. Mischung von Dichtung und Wirklichkeit: Charlottes Besuch im September 1816 in Weimar

Als Thomas Mann *Lotte in Weimar* schreibt, hat er schon fast zwei Jahrzehnte lang mit ständig wachsendem Interesse das Goethe-Bild umkreist, das ihm zum Vorbild eigener Lebensführung geworden ist. Goethe kann für ihn Gegenstand seines Werkes werden, weil er seinem Lebensthema entgegenkommt, der „Antithese zwischen Liebe und Skepsis“. Goethe selbst gestaltet es in dem Besuch, den die 63jährige Hofrätin Charlotte Kestner, geborene Buff, im September / Oktober 1816 in Weimar macht. Der Titel des Romans setzt in Verbindung mit Weimar voraus, dass der Leser selbständig 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 schreiben wird⁴⁶⁴:

Die Kenntnis seiner Liebschaften ist bildungsobligatorisch, im bürgerlichen Deutschland musste man sie herzhähen können wie diejenigen des Zeus (*Phantasie über Goethe*, 274).

„Lotte“ erschließt daher zentrale stoffliche Zugänge zur Person Goethes im Roman.⁴⁶⁵ Festzuhalten ist, dass *Die Leiden des jungen Werther* in *Lotte in Weimar* biographisch nur auf Lotte bezogen eine Rolle spielen. Eine Verbindung zwischen dem „Sturm und Drang“ und den späteren Phasen der „Klassik“ besteht hier nicht, wie Thomas Mann in dem Essay *Goethes Werther* (1938) bekundet.⁴⁶⁶ Der Roman *Lotte in Weimar* ist in dieser Hinsicht Literatur über Literatur. Erstens wird hier, wie gerade erwähnt, auf eines der berühmten Werke der deutschen Literatur Bezug genommen, auf Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther*. Zweitens wird eine angestrebte „Unio mystica“ zweier deutscher Schriftsteller durch das Mittel der literarischen Vergegenwärtigung vollzogen. Drittens sind die Figuren des Romans ausschließlich historische Personen, über deren Leben man durch literarische Zeugnisse informiert ist. Diese drei Faktoren stehen Thomas Mann bei der Ausgestaltung des „Goethe-Mythos“ zur Verfügung. Doch eben da gibt Thomas Mann einen kurzen Hinweis. Er weiß auch, dass sein Goethe eine „subjektive Fiktion“ ist.⁴⁶⁷

Von Anfang an erhält Thomas Mann von Goethe nur äußerst spärliche Anhaltspunkte für den Romanstoff.⁴⁶⁸ In Goethes Tagebuch vom 23. September 1816 findet sich der

⁴⁶⁴) Walter A. Berendsohn, *Thomas Mann, Künstler und Kämpfer*, Lübeck 1965, 120

⁴⁶⁵) Volkmar Hansen, *Lotte in Weimar*, in: *Interpretationen, Thomas Mann, Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993, S. 245f.

⁴⁶⁶) Edith Braemer, *Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns*, a.a.O., S. 185

⁴⁶⁷) Elsbeth Wolffheim, *Das Abenteuer der Verwirklichung des Goethe-Mythos, Thomas Manns Roman Lotte in Weimar*, S. 104

⁴⁶⁸) Herbert Lehnert, *Dauer und Wechsel der Autorität, Lotte in Weimar als Werk des Exils*, a.a.O., S. 30-52. Herbert Lehnert interpretiert den Stoff des Besuchs einer im bürgerlichen Leben bewährten Frau und Mutter bei dem als Dichter groß gewordenen Freund ihrer Jugendtage. Der Stoff bietet die Möglichkeit, das soziale Dilemma des Dichters als Spannung zu seiner Mitwelt zu zeigen, mit der enttäuschten Erwartung der lebensbewährten Bürgerin als demonstrativem Zentralmotiv.

lakonische Hinweis: „Mittags Riedels und Mad. Kästner von Hannover“.⁴⁶⁹ Hier sind keine Details über Charlotte Kestners Besuch in Weimar berichtet. Doch auch aufs Ganze gesehen sind die überlieferten Quellen recht dürftig. Für sein Werk kann Thomas Mann auf weitaus mehr Material zurückgreifen, einmal auf den *Werther*-Roman selbst, dann auf die zahlreichen Briefe Goethes an das Ehepaar Kestner. Ganz gewiss zieht Thomas Mann die zweibändigen Mitteilungen über Goethe von Friedrich Wilhelm Riemer heran, sowie Goethes Gespräche mit Eckermann. Außerdem sind Einzelheiten des Romans aus zeitgenössischen Zeugnissen übernommen. Es sind Charlotte Schillers, der Witwe Friedrich Schillers, Brief an Ludwig von Knebel am 9. 10. 1816⁴⁷⁰ und Clara Kestners Brief an ihren Bruder August⁴⁷¹, der Bezug auf Charlottes Besuch genommen hat. Offenbar hat Clara von dem großen Mann ungefähr denselben etwas ernüchternden Eindruck gewonnen, den ihre Mutter erfahren hat. Das historische Umfeld ist Thomas Mann ebenso vertraut wie die Person Goethe, der er sich bei der Vorbereitung seiner verschiedenen Aufsätze über Goethe – *Goethe und Tolstoi*, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* und *Goethes Werther* – so weit wie irgend möglich angenähert hat. Was immer Thomas Mann aus Goethes Texten, Briefen, Gesprächen sowie aus der Sekundärliteratur an Brauchbarem finden kann, notiert er – bis hin zu spezifischen Ausdrücken des alten Goethe, die zu einer Wörterliste zusammengestellt werden. Mit den biographischen und historischen Fakten wird so getreu als möglich verfahren, d.h., soweit es die Intention des Romans zulässt. Übrigens kennt Thomas Mann Weimar aus eigener Erfahrung. Er ist bereits im Jahr 1910 dorthin gereist.⁴⁷²

Die im Roman ausgespinnene Geschichte von dem Besuch der Hofrätin Kestner in Weimar im Jahr 1816 hätte sich durchaus historisch so zutragen können. Thomas Mann hat jedoch einige Veränderungen vorgenommen. Zu dem Mittagessen sind in Wirklichkeit nur die Verwandten Charlottes, bei denen sie am 22. September eingetroffen ist, eingeladen (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 113). Sie wohnt bei diesen und nicht, wie Thomas Mann es darstellt, im Gasthaus 'Zum Elephanten'. Auch findet das Mittagessen nur im engsten Kreise statt und ist kein Dinner mit sechzehn Personen (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 113). Begleitet ist Charlotte Kestner nicht von ihrer älteren Tochter Charlotte, sondern von der jüngeren namens Clara (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 113). Das Billet, das Charlotte nach ihrer Ankunft aus dem 'Elephanten' an Goethe am Schluss des ersten Kapitels des Romans richtet, ist von Thomas Mann frei erfunden. Dies bekundet

⁴⁶⁹) W. Goethe, Gesammelte Werke, Weimarer Ausgabe I, 41, S.114f.

⁴⁷⁰) In den *Briefen von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund*, hrsg. von Heinrich Düntzer, Leipzig: Brockhaus 1856, S.311/312 – Vgl. ferner George Henry Lewes, *Goethes Leben und Schriften*, Übers. Julius Frese, Berlin: Duncker 1857, Bd. 2, S.341. Und vgl. Thomas Manns Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, a.a.O., S. 114. Darin verwertet Thomas Mann das Kopffzittern der alten Dame als Leitmotiv. Frau von Schiller hält sich in demselben Brief darüber auf, dass Lotte sich wie eine junge Frau weiß gekleidet habe; von den Schleifen aber ist nicht die Rede, Thomas Mann fügt sie hinzu.

⁴⁷¹) Vgl. 25. 9. 1816 *Artemis* XXII, S.863/864

⁴⁷²) Thomas Mann, *Thomas Mann-Heinrich Mann- Briefwechsel 1900-1949*, hrsg. Hans Wysling, Frankfurt am Main 1984, S.430

Thomas Mann selbst in seinem Brief an Charlotte Kestner, Ur-ur-Enkelin von Charlotte Kestner-Buff (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 114).

Auf den historischen Tatsachen basierend, schreibt Thomas Mann *Lotte in Weimar*. Zu Beginn des Romans reist Charlotte im September 1816 nach Weimar, um ihren ehemaligen Freund wiederzusehen. Diese kurze historische Begebenheit ist in Literatur umgesetzt. Seit dem Jahr 1771, seit der Abreise des Freundes aus Wetzlar, hat die inzwischen Dreiundsechzigjährige ihn nicht mehr gesehen. Als Mutter vieler Kinder, als würdige „Matrone“ (10), die seit sechzehn Jahren verwitwet ist, lässt Thomas Mann sie auftreten, begleitet von ihrer älteren Tochter Charlotte und der Zofe. Den wahren Reiseanlass verbirgt sie geflissentlich, gibt vielmehr vor, sie wolle ihre jüngste Schwester und deren Familie besuchen, die seit vielen Jahren in Weimar leben.

Thomas Mann nimmt von Anfang an Bezug auf den *Werther*-Roman. Er vermischt dabei Dichtung und Wirklichkeit, und er schafft einen neuen Roman. Werther, der junge Goethe am Wetzlarer Reichskammergericht, und Charlotte, die Lotte im *Werther*, sind handlungstragende Elemente. Lotte trägt demonstrativ bei ihrem Besuch eine Imitation des Kleides, in dem Goethe sie zuerst bemerkt hat. Das „Fehlen der Schleife“ am Kleid der jungen Lotte wird leitmotivisch im ganzen Roman dargestellt. Sie unternimmt in der Identität eines jungen Mädchens die „Reise ins Jugendland“ (34).⁴⁷³ In Weimar erinnert sie sich manchmal an das erste Treffen mit dem Dichter und ihre Leidenschaft für ihn, besonders im Wachtraum. In ihrem Traum hat sie sich die ganze Zeit hindurch innerlich nicht verändert. Ihre Gedanken an die Vergangenheit, die Jugendzeit lassen plötzlich ihr Herz wie bei einem Schulmädchen klopfen. Vor allem im 2. Kapitel des Romans schwankt sie zwischen Wirklichkeit und Vergangenheit, zwischen Wirklichkeit und Dichtung.

Charlotte erinnert sich an jenen „Kuss“, den ihr der „tolle Junge“ geraubt hatte, wovon im *Werther*-Roman erzählt wurde (30). Im Wachtraum errötet Charlotte unter dem Tüchlein, und der Schlag ihres Schulmädchenherzens verstärkt und beschleunigt sich wieder. Sie ist „in der Sinnigkeit so weit gegangen, an der Brust des vorbereiteten Kleides, der Nachahmung des Lottekleides, die fehlende Schleife auszusparen“ (31). Während sie im Wachtraum ist, vergisst sie die Wirklichkeit in Weimar vollkommen. Sie erwacht aus den erregenden Erinnerungen ihrer Jugendreise, bevor die erste Besucherin, Miss Cuzzle, sie weckt. Vor ihrem Besuch hält ein Schlummer Charlotte „an die zwei Stunden umfassen“ (34).

Dem gehen außerdem, die Hälfte des 2. Kapitels umfassend, die bilderreichen Erinnerungen der 63jährigen Charlotte voraus, eine „Reise ins Jugendland“ (34), auf der sich „Dichtung und Wahrheit“ ein weiteres Mal mischen. Denn was nun als die „große Wirklichkeit“⁴⁷⁴ (30), als die Bilder und Erinnerungen an die vergangene Liebesleidenschaft

⁴⁷³) Thomas Mann, Selbstkommentar, *Lotte in Weimar*, a.a.O., S. 51, Thomas Manns Brief an Agnes E. Meyer. Princeton. 3. 3. 1940

⁴⁷⁴) Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, a.a.O., S.33f. „Eine Menge Sommerbilder jener Tage zogen an ihrem Geist vorüber unter dem Tüchlein, sprangen auf in sprechender, hell besonnener Lebendigkeit und verloschen wieder, - Szenen zu dritt, wenn Kestner einmal vom Amte frei gewesen war und mit ihnen hatte sein können: Spaziergänge am Bergesrückten, wo sie auf den durch Wiesen sich schlängelnden Fluss, das Tal mit seinen Hügeln, auf heitere Dörfer, Schloß und Warte, Kloster- und Burgruine geschaut hatten und Jener, in offenbarem

erscheint, nimmt seine „außerordentliche Deutlichkeit und Leuchtkraft“ (34) eben nicht aus der Wirklichkeit der historischen Erlebnisse, sondern von daher, wo sie zum ersten Mal im *Werther*-Roman erscheint.⁴⁷⁵ Charlottes Erinnerung an die Vergangenheit, eine „Reise ins Jugendland“, wird schließlich zu „krausem Traumgefasel“ und geht unter im Wachtraum (34).

Kurz nach ihrer Ankunft lässt Charlotte Goethe ein Billett überbringen, in dem sie ihre Ankunft mitteilt und die Hoffnung ausdrückt, „wieder in ein Antlitz zu blicken, das (...) der Welt so bedeutend geworden ist“ (319). „Ein Billet zu bringen“ basiert auf keiner historischen Grundlage. Das Billet ist von Thomas Mann erfunden. Charlottes Erwartungshaltung teilt Goethe, wie sich später zeigt, absolut nicht. Die freundschaftliche Begegnung mit Goethe, die sich Charlotte gewünscht hat, erfüllt sich am Tag des Besuchs nicht. Klara, die selbst mit Herzklopfen der Begegnung entgegengesehen hat, fühlt die mangelnde Herzlichkeit und wird im Innersten beleidigt.⁴⁷⁶ Das Treffen enttäuscht Mutter wie Tochter. Der Brief vom 4. Oktober, in dem Charlotte einem anderen ihrer Söhne „von dem Wiedersehen des großen Mannes“ berichtet, 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. Du weißt, wie wenig ich mir von diesem Wiedersehen oder vielmehr dieser neuen Bekanntschaft versprach. War daher sehr unbefangen. Auch tat er nach seiner steifen Art alles mögliche, um verbindlich gegen mich zu sein (384).⁴⁷⁷

Dieser Bericht ist in den Text eingefügt (384). Dies ist eine skeptische und distanzierte Einschätzung des Besuches durch die historische Charlotte Kestner. Ein Vergleich zwischen der historischen Charlotte Kestner und Thomas Manns Lotte zeigt allerdings, wie stark die Lotte des Romans trotz aller Konkretheit eine Kunstfigur ist, ein kritisch-wohlwollendes Medium für Thomas Manns Auseinandersetzung mit Goethe.⁴⁷⁸ Sieben Kapitel lang hat der Autor Charlotte diesem Wiedersehen „wahrhaft“ entgegenfiebern lassen, und `unbefangen´ ist sie nun wirklich nicht, wenn sie Goethe entgentritt.

Der Roman *Lotte in Weimar* hat einen stark subjektiven Einschlag. In allen Gesprächen treiben die Menschen eine psychologische Selbstanalyse, die Goethe gewiss nicht an sich selbst übte. Eine Einzelheit mag noch anschaulich machen, dass Thomas Mann unwillkürlich manches aus seiner eigenen Erfahrung auf Goethe überträgt. Er untersucht große

Entzücken, mit traulichen Menschen die holde Fülle der Welt zu genießen, von hohen Dingen geredet und in einem damit tausend komödiantische Possen getrieben hatte, so dass die Brautleute vor Lachen kaum weiter hatten gehen können; Stunden des Buches in der Wohnstube oder im Grase, wenn er ihnen aus seinem geliebten Homer oder dem Fingal-Liede vorgelesen und plötzlich, in einer Art Begeisterungszorn, die Augen voll Tränen, das Buch hingeworfen und mit der Faust aufgeschlagen hatte, dann aber, da er ihre Betretenheit sah, in ein fröhlich gesundes Lachen ausgebrochen war...Scenen zu zweit, zwischen ihm und ihr, (...).“

⁴⁷⁵) Eckhard Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse*, a.a.O., S.432

⁴⁷⁶) Volkmar Hansen, *Lotte in Weimar*, S.230

⁴⁷⁷) Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, hrsg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff, 3 Bd., Berlin/Weimar 1979; hier Bd.2, S.659ff.

⁴⁷⁸) Volkmar Hansen, a.a.O., S.231

wissenschaftliche Gebiete gründlich, um seinen Dichtungen den geistigen Tiefgang zu geben. Er variiert das Wiedersehen zwischen den Exverliebten in einer „lustspielhaften“ Darstellung: Bei der Variation des Lotte-Stoffs kann Thomas Mann die „harmlos-humoristische Seite“ seines Stoffs nicht übersehen und spricht dies auch in öffentlichen Äußerungen vor Studenten in Princeton an.⁴⁷⁹ Vor allem in der Vorlesung *Goethes Werther* im November 1939 stellt er kurz vor der Veröffentlichung des Romans in aller Deutlichkeit fest, dass die „Anekdote“, auf die sich eine „nachdenkliche Erzählung, ja ein Roman gründen ließe“, ein „Wiedersehen persönlicher Art“ enthalte (*Goethes Werther*, 206f.):

Sie (Charlotte Kestner) und ihr Mann hatten damals unter der rücksichtlosen Bloßstellung, die ihre Verhältnisse durch die *Werther*-Dichtung erfuhren, recht sehr gelitten. Jetzt aber, wie die Dinge sich entwickelt hatten, war die gute Frau eher stolz auf ihre Eigenschaft als Modell der Heldin des Jugendwerks eines so groß gewordenen Mannes. Ihr Erscheinen in Weimar erregte ein Aufsehen, das dem alten Herrn keineswegs lieb war. Seine Exzellenz lud die Frau Hofrat zum Mittagessen ein und behandelte sie mit einer steifen Courtoisie, die sich in dem Briefe spiegelt, den sie über dies Wiedersehen an einen ihrer Söhne schrieb. Es ist ein tragikomisches, menschliches und literarhistorisches Dokument (*Goethes Werther*, 207).

Nach einem Zitat aus dem Brief, der auch im Roman erscheint, lässt Thomas Mann seine Betrachtung in Andeutungen „über Gefühl und Dichtung, über Würde und Verfall des Alters“ münden, „die ein eindringliches Charakterbild Goethes, ja des Genies überhaupt versteckt-spielerisch in Aussicht stellen“ (*Goethes Werther*, 207). Der Roman soll in dieser Hinsicht nicht nur ‚literarhistorisch‘, sondern auch ‚tragikomisch und menschlich‘ sein. In der Vorlesung *On Myself* wird Thomas Manns subjektive Ansicht deutlich ins Auge gefasst:

Das Modell ist nach so vielen Jahren immer noch nicht ganz mit dem Erlebnis fertig, und es erhofft sich aus einem Wiedersehen mit dem würdig und berühmt gewordenen Jugendfreund sozusagen ein happy end, eine Aussprache, die den befreienden Schlusspunkt unter die alte quälende Frage setzt (...) (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 54).

Lottes Besuch in Weimar, das Faktum des Goetheschen Briefs, ist, wie bereits gesagt, in die Fiktion von Thomas Manns Roman zurückverwandelt. Der Roman setzt mit diesem Wiedersehen seine Figuren ins Werk, die die ‚ungelöste alte quälende Frage‘ stellen und lösen wollen: Warum Goethe die „Liebe zu einer Braut“ erfahren will? (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 54). Lottes Wiedersehen umspannt also die Emphase von damals und die Ernüchterung nach vierundvierzig Jahren einerseits. Und es ist andererseits gespannt zwischen mythischer Projektion – Wiedersehen im Jenseits⁴⁸⁰ – und historischer Realität. Es

⁴⁷⁹) Ebd., S. 232

⁴⁸⁰) Vgl. Kestners Tagebuchaufzeichnungen, in: Eduard Berend (Hrsg.), Goethe, Kestner und Lotte, München: Steinicke und Lehmkuhl 1914, S.102. Hierin ist schon zwischen Goethe und Kestner in derselben Situation die

verwischt die Grenze zwischen historischer Faktizität – Goethe und Charlotte Buff – und literarischer Fiktion – Lotte und Werther. Es umklammert die beiden Texte *Die Leiden des jungen Werther* und *Lotte in Weimar*. Auf diese Art ist ein Wiedersehen zwischen zwei Texten eingeleitet. Bei der Darstellung „ursprünglich anekdotisch strukturierter historischer Ereignisse“ spielt die Spannung zwischen Fiktion und Wirklichkeit eine große Rolle.

Das zweite Wiedersehen zwischen Lotte Kestner und Goethe, das am Ende des Romans kurz dargestellt wird, hat in der historischen Wirklichkeit nicht stattgefunden. Die Begegnung nach dem Theater ist also – im Gegensatz zum gemeinsamen Mittagessen am Frauenplan – erfunden. Hinter dieser literarischen Fiktion steckt Thomas Manns Versuch, die beiden Exverliebten Goethe und Charlotte zur „Versöhnung“ zu führen (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 60). Thomas Mann kommentiert darüber, mehr als eine Wendung des Textes deute auf die „ausschließlich höhere Wirklichkeit des Gesprächs“ hin und darauf, dass der Mantelträger im Wagen nur eine Vision sei (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 59).⁴⁸¹ Thomas Mann lässt Charlotte die „versöhnende Aussprache“ aus sich selbst heraus hervorbringen: „Das will ich doch wenigstens davon haben, dass ich mitreden und ein wenig vertraulicher lobpreisen darf als die unzugehörige Menge! (395).“ Beim zweiten Wiedersehen wirkt Goethe von sich aus bei der Unterhaltung mit. Dabei versucht der Autor in der Maske Goethes den eigenen Gedanken von der Versöhnlichkeit des Endes durchzuführen (397).

Es kann kein Zweifel bestehen, dass Thomas Manns ursprüngliche Absicht ist, den Lotte-Besuch zum Anlass zu nehmen, sein Wissen über Goethe zu zentrieren und gleichzeitig den klassischen Künstler in seiner Selbstanalyse zu beschreiben. Thomas Manns Goethe reflektiert sich nicht nur in *Werther*, sondern auch in der „Geschichte außer der Geschichte“, die über sich als Einzelfall hinausweist.⁴⁸² Es gibt beispielsweise Theilhabers Perspektive einer Goethe-Psycho-Analyse, die in nächstem Kapitel der vorliegenden Arbeit erläutert wird. Der Roman sucht einen mittleren Weg zwischen Biographie und Psychoanalyse, zwischen Dichtung und Wahrheit. Vermutlich hätte Thomas Mann während der Arbeit an dem Roman gefragt, „was denn eigentlich an der Sache wahr sei,“ – nach Goethe in *Dichtung und Wahrheit* die drängendste Frage in der Rezeption des *Werther*.⁴⁸³ Beim „Genaumachen ursprünglich anekdotisch strukturierter historischer Ereignisse“ nutzt der Verfasser des Lotte-Romans die Freude an der Verwechslung von Fiktion und Wirklichkeit und spielt mit ihr.

Rede: „Er, Lottchen und ich hatten ein merkwürdiges Gespräch, von dem Zustande nach diesem Leben, vom Weggehen und Wiederkommen.“

⁴⁸¹) Vgl. Thomas Mann, Selbstkommentar, *Lotte in Weimar*, a.a.O., S.74. „Dass Goethe im Hause des Kanzlers Müller noch einmal mit Charlotte zusammengetroffen ist und sogar mehrmals noch im Theater, war mir tatsächlich unbekannt, und ich hatte bei meiner geisterhaften Schlußszene also ein reines Gewissen.“

⁴⁸²) Werner Frizen, *Wiedersehen – ein kleines Kapitel*, a.a.O., S. 190 Werner gibt die Beispiele von der „Geschichte außer der Geschichte“: Außer Goethes *Werther* sind Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag*, Hafis, Faust, Don Suan gemischt dargestellt.

⁴⁸³) Ebd., S.173. „Vorbereitet auf alles, was man gegen den *Werther* vorbringen würde, fand ich so viele Widerreden keineswegs verdrießlich; aber daran hatte ich nicht gedacht, dass mir durch teilnehmend wohlwollende Seelen eine unleidliche Qual bereitet sei, denn anstatt dass mir jemand über mein Büchlein, wie es lag, etwas Verbindliches gesagt hätte, so wollten sie sämtlich ein für allemal wissen, was denn eigentlich an der Sache wahr sei? Worüber ich denn sehr ärgerlich wurde, und mich meistens höchst unartig dagegen äußerte. (Goethe, Bd. 9, 592)“

Dazu mag er dem Leser diese Freude bringen: „Dass Freude darin gebunden ist, die frei wird beim Kontakt mit Lesern, die Sinn für seine Abenteuerlichkeit haben“ (Selbstkommentare, 46).

B. Goethe als Erotiker und seine Frauen als Nischen-Figuren

1. Frauen als Urbilder und Opfer

Die Frage, ob Wirklichkeit in Poesie verwandelt werden könne, wird im Roman *Lotte in Weimar* beantwortet. Der Autor Thomas Mann sucht die Lösung in dem Fall Goethes, in seinen Liebesgeschichten und Dichtungen. Dazu stellt er Goethes Frauen dar: sie zeigen sich einerseits als ‚Opfer‘, die von Goethe geliebt und gebraucht wurden, andererseits als die ‚Urbilder‘ der Werke. Noch interessanter ist, dass Thomas Mann die Nebenpersonen – Charlotte, Goethes Sekretär Riemer, Goethes Sohn August, dessen Verlobte Ottilie und die anderen Bekannten – von Goethes Partnerschaft und dessen Dichtung sprechen lässt.

Die Ankunft Charlottes wird am Anfang des Romans vom Kellner ein „buchenswertes Ereignis“ genannt (15). Mager spricht von der Ehre und der wahren wirklichen Auszeichnung (14). Er prägt auch das Wort „Urbild“ (17) der ewig lieblichen Gestalt, das deutlich erkennen lässt, warum ein Ereignis, dem in historischer Hinsicht eigentlich nur ein anekdotischer Charakter zukommt, eines Romans wert ist. Er spricht von der Spiegelung eines „Urbildes“ in dessen historischer Konkretion und Gestaltwerdung – „die unsterbliche Heldin“ (18) werde in einem Menschen wie Charlotte verkörpert. Lottes Besuch in Weimar, ihre Wiederkehr, enthält damit Thomas Manns Mythoskonzept in nuce. In dem Wort „Urbild“ steckt Thomas Manns Studie über Goethe, seine Thematik über das Verhältnis von Kunst und Leben, Dichtung und Wahrheit.⁴⁸⁴ In der Erscheinung des Wortes „Urbild“ lässt Thomas Mann den Menschen durchscheinen, der zwar als Heldin des *Lotte*-Romans, aber zugleich auch als „Opfer“ angesehen wird. Charlotte will nicht ein „Urbild“ der Werther-Lotte sein – jene „weltberühmte und unsterbliche Heldin (18)“ – sondern eine Person, die mittlerweile ein respektables Frauenleben hinter sich gebracht hat, wovon freilich die Mitwelt kaum Notiz nimmt: „Ich bin eine einfache alte Frau ohne Ansprüche, ein Mensch wie andere mehr“ (16). Ihre Meinung besteht darin, dass sie zum Teil zu Goethes „Opfern“ gehört, was aber erst später leitmotivisch abgehandelt wird. Sie sagt zu ihrer Tochter, „die Männer und die Poeten denken nun gar – nur an sich; denn er (Goethe) bedenkt nicht, dass wir die Neugiersnot auch noch auszustehen haben wie er, zu allem andern dazu, was er uns angetan, deinem guten seligen Vater und mir, mit seiner heillosen Vermischung von Dichtung und Wahrheit“ (23). Charlotte weiß schon, dass das „Urbild“ weitaus größere Attraktivität besitzt als das lebende, gealterte Modell, aus dem man vor allem die Intimitäten des Autors des *Werther* herauslocken will, wodurch ihre eigene Bedeutung abermals relativiert wird.⁴⁸⁵ Ihrer Tochter „Lottchen“ behagt es nicht, dass die Mutter den Schleier der Anonymität so schnell gelüftet hat.⁴⁸⁶ Denn ihre Mutter wird schon einbezogen in „Bewandnisse, die nun einmal der Welt gehören“ (23).

⁴⁸⁴) Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, a.a.O., S. 430

⁴⁸⁵) Elsbeth Wolffheim, Das Abenteuer der Verwirklichung des Goethe-Mythos, a.a.O., S.108f.

⁴⁸⁶) Ebd., S.109

Was Goethe „mit seiner heillosen Vermischung von Dichtung und Wahrheit“ der Hofrätin und ihrem verstorbenen Mann, an „Neugiersnot“ angetan habe (23), verweist nur auf das große Thema des Opfers. Zu den Opfern gehören beispielsweise auch Riemer,⁴⁸⁷ der Sohn August, dessen Verlobte Ottilie, die verkümmerten Paare aus Goethes Bekanntschaft im achten Kapitel und besonders die weiblichen Opfer, die in literarische Figuren verwandelt wurden.⁴⁸⁸ Allen Frauen ist gemeinsam, dass sie, von Charlotte abgesehen, einen Teil ihrer Lebenskraft geopfert haben, um Goethes Genie zu fördern.⁴⁸⁹ Sie werden zum Stoff seiner Dichtung, ob sie wollen oder nicht.

Das Thema des Opfers im Roman ist nicht einfach, sondern relativ kompliziert dargestellt. Es erscheint besonders deutlich in Charlottes Gesprächen mit Riemer im dritten Kapitel des Romans. Der sehr lange Dialog Riemers mit Charlotte ist bewundernswert: Es ist in der Tat ein Wunder an literarischem und psychologischem Scharfsinn, der den Charakter Goethes und das Funktionieren seiner genialen Eigenschaft beleuchtet. Goethes Lebensanschauung und Frauenbild, sowie sein Dichtertum sind unmittelbar spürbar. Riemer bewundert Goethe und sein Werk grenzenlos. Riemer macht jedoch am Beispiel von Goethes Frauen die bösen, harten, rücksichtslosen Seiten des großen Mannes anschaulich.⁴⁹⁰ Der Autor des Romans stellt die Ambivalenz des großen Mannes durch Riemers Augen dar: Goethe nimmt das Opfer von Riemers persönlichem Lebensweg gleichmütig hin, nutzt ihn oft zu gewöhnlichen Schreiberdiensten aus und kümmert sich um das Wohl des bewundernden Helfers nicht (52ff.). Riemer akzeptiert gerne und doch voller Ressentiments seine eigene Situation, sozusagen das „Übereinkommen zwischen bitterer und süßer Ehre, die man auch einfach die Mannesehre nennen könnte“ (56). Riemer spricht von Goethe wie von einem Gott und fragt, ob man sich ihn, „den Herrn“, begeistert vorstellen könne. Man könne nicht umhin, „ihm eine eigentümliche Kälte, einen vernichtenden Gleichmut zuzuschreiben“. Da Gott das Ganze sei, nehme er nicht Partei:

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 (77).

Eine „umfassende Ironie“ bedeutet in diesem Text die „Verwandtschaft des Alls mit dem Nichts (78), eine „unnennbare Zweideutigkeit“ (82). Riemer definiert eine „umfassende Ironie“ in der Kunst, in welcher sich die gegensätzlichen Begriffe, Liebe und Vernichtung, Göttliches und Teuflisches, Leben und Tod zeigen (78). Ein Mensch wie Goethe habe keinen Glauben an das Gute in der Welt und keine Parteinahme dafür. Das „Böse und das Gute“ haben ihr gleiches ironisches Recht, das Goethe beansprucht. Er könne sich zum Widerspruchsvollen nur widerspruchsvoll verhalten (82). Die Sache ist also ein „alles

⁴⁸⁷) Thomas Mann, Tagebücher 1951-1952, a.a.O., S.527. Thomas Mann sagt, „Ich habe ihn (Riemer) einfach als eines der Opfer stilisiert mit seinem lobpreisenden Aufmucken.“

⁴⁸⁸) Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, a.a.O., S. 430

⁴⁸⁹) Elsbeth Wolffheim, a.a.O., S.109

⁴⁹⁰) Ebd., S.200

umfassender Skepticism“ (84). Hier könne keine Rede vom Glück sein. Von da an ist es dann selbst für Riemer auch nur ein Schritt bis zur „Liebe“ und „Sympathie“ (83), mit der wiederum jenes „ganz außergewöhnliche Wohlsein“ und „Unbehagen“ (83), das man in Goethes Nähe empfindet, zusammenhängt:

Es ist das unmoralische, aber den Menschen ganz erfüllende Vertrauen zu einer Gutmütigkeit, die ihren Mann zu einem geborenen Beichtvater und Großpönitentiarius macht, welcher alles weiß und alles kennt, und dem man durchaus alles sagen möchte und sagen könnte, weil man spürt, dass er gar gern den Menschen etwas zuliebe tun, ihnen die Welt zugute machen und sie leben lehren möchte – nicht aus Achtung gerade, aber eben aus Liebe, oder sagen wir vielleicht lieber: aus Sympathie (82f.).

Riemer vergleicht schon Goethes „Annäherung ans Göttlich-Teuflische“ (78), seine „Identität von All und Nichts“ (83) mit dem „Jakobsseggen der Schrift am Ende der Genesis“ (79). Von Riemer wird Goethes „Doppelseggen des Geistes und der Natur“ deutlich geklärt (79): Goethe ist, so Riemer, „von dem Allmächtigen gesegnet mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt“ (79). Goethe wird also bezeichnet als eine „Vereinigung der mächtigsten Geistesgaben mit der stupendesten Naivität in einer menschlichen Verfassung“ (79). Da besteht eine „umfassende Ironie“: Goethes kreative Größe ist in Thomas Manns Augen zwar ein Vorbild für die „individuelle Selbstvervollkommung“, aber eben diese Größe ist auch fragwürdig.

Im Gegensatz zu Riemer mit seiner zwiespältigen Huldigung, der auch von Thomas Mann ironisiert wird, beginnt Lotte über Goethe als dem „quälenden Rätsel“ und als einer „lebenslangen Qual“ (94) zu sprechen. Eine „alte, unbeglichne, quälende Rechnung“ führe sie nun hierher nach Weimar (93). Sie drückt sich überraschend harmlos in dem Wort „Dichter-Genügsamkeit“ aus (89). Lotte legt diese Formel auseinander in „Genügsamkeit mit Schattenbildern“, „Genügsamkeit der Poesie“, schließlich gar „Genügsamkeit des Kusses, aus dem, wie Goethe sagt, keine Kinder werden“ (94). Das heißt: Die „Genügsamkeit des Kusses“ sei nicht mit dem pflichtbezogenen Leben des Dichters, sondern mit seiner schöpferischen Kraft verbunden. Die Erfahrung des „Kusses“ wird zum Material der Dichtung. Der Dichter wolle keine Verantwortung für seine Liebesbeziehungen übernehmen, keine Verpflichtung wie die Ehe. Er erfahre partnerschaftliche Liebe endlos, solange er sein Werk schaffe.

Die Synonyme, die Charlotte für diese Genügsamkeit benutzt, sind freilich abwertend genug: „Kuckucksei“ (102) und „Schmarotzertum“ (103). Es handele sich bei Goethe um die im *Werther* verewigte Rolle des Dritten, „der von außen kommt und in ein gemachtes Nest das Kuckucksei seines Gefühles legt“ (102), also um die „Liebe zu einer Braut, zur Braut eines andern“ (103).⁴⁹¹ Doch lässt Riemer Werthers Lotte auch mit einigem Stolz sagen: „(...) es wird ja das alles einmal eine Rolle spielen in der Geschichte, und wer auf Bildung Anspruch erhebt, wird es wissen müssen, wir wollen uns nur darüber nicht täuschen“ (94).

⁴⁹¹) Eckhard Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse*, a.a.O., S. 435

Komischerweise begründet Riemer jedoch Goethes Partnerschaft wiederum in einem „göttlichen Schmarotzertum“:⁴⁹²

Es gibt ein göttliches Schmarotzertum, ein Sich-Niederlassen der Gottheit auf menschlicher Lebensgründung, unserer Vorstellung wohlvertraut, ein göttlich schweifendes Particiipieren an irdischem Glück, die höhere Erwählung einer hier schon Erwählten, die Liebesleidenschaft des Götterfürsten für das Weib eines Menschenmannes, der fromm und erfürchtig genug ist, sich durch solche Teilhaberschaft nicht verkürzt und erniedrigt, sondern erhöht und geehrt zu fühlen (466).

Die „Poesie als das Mysterium der Menschwerdung des Göttlichen“ erklärend, spricht Riemer vom „Narziss-Mythos“ und schließlich vom „Reigen“ der Goetheschen Mädchengestalten (105). Schwesternschaft weckt beständig Lottes Eifersucht.⁴⁹³ Leicht ist *Egmonts* Klärchen zu erkennen, wenn Riemer vom „geblendeten kleinen Mädchen aus dem Volk“ spricht, das Goethe anbetet (105). Um „müheles den schlichten Liebhaber“ (106) auszustechen, brauche Goethe nur „den Mantel auseinanderzuschlagen und sich ihr in der Pracht des spanischen Hofkleides zu zeigen“ (106). Riemers Erklärungen, die, trotz aller Anspielungen auf das „Göttliche“ in Goethe, gleichwohl etwas Herabsetzendes haben, veranlassen Charlotte dazu, sich ihrer damaligen Rolle als „Nischenfigur im Dome der Menschheit“ (111) deutlich bewusst zu werden:

(...) denn nicht übel hatte er (Goethe) mir zugesetzt mit seiner ziellosen Werbung auf dem Fond meines Verlöbnisses und mir das Seelchen bis zum Zerspringen gespannt. (...) Da ging es erst an, denn es kam das Buch, und ich wurde die unsterbliche Geliebte, – nicht die einzige, Gott bewahre, es ist ja ein Reigen; aber die berühmteste, und nach der die Leute am meisten fragen. Und gehöre denn nun der Literargeschichte, ein Gegenstand der Forschung und Wahlfahrt und eine Madonnenfigur, vor deren Nische die Menge sich drängt im Dom der Humanität (110f.).

Vom „Reigen“ (110) der Unsterblichen, in den Charlotte sich fügt, nämlich als die „unsterbliche Geliebte“, redet Lotte gleich mehrmals unter Tränen (111) und lässt sich von Riemer mit der Bestimmtheit trösten, „dass ihr Name nun einmal allezeit unter den Frauennamen glänzen werde, welche die Kinder der Bildung werden zu memorieren haben wie die Amouren des Zeus“ (112).

Das Thema des Opfers erfährt im zweiten Teil des Romans eine subtile Ausweitung.⁴⁹⁴ Vor allem im letzten Kapitel des Romans wird das Opfertum in Goethes Gesprächen mit Charlotte erklärt. In der Traum-Begegnung mit Goethe im Wagen zeigt Charlotte ihre eifersüchtige Angst, dass das Volk Friederike als die eigentliche Geliebte anerkennen könnte. Ihre Angst besteht darin, dass Friederike sich zu den Opfern der Größe rechnen könne. Der Goethe im Roman beseitigt diese Ängste, indem er sich auf die Religion beruft: Dies Leben

⁴⁹²) Ebd., S.435f.

⁴⁹³) Ebd., S.436

⁴⁹⁴) Elsbeth Wolfheim, a.a.O., S.113

sei nach Gott nur Wandel der Gestalt, Einheit im Vielen, Dauer im Wandel (395). Thomas Mann verweist auf die monistische Religion,⁴⁹⁵ bevor er das Opfer-Thema in Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* erklingen lässt (396):

Du handelst vom Opfer, aber damit ist's ein Geheimnis und eine große Einheit wie mit Welt,
Leben, Person und Werk, und Wandlung ist alles. Den Göttern opferte man, und zuletzt war das Opfer
der Gott.

Hier zeigt sich Goethe einerseits als Gott und andererseits als der übermenschliche Dichter, der sein Menschen-Glück und seine Liebe opfern muss. Die märchenhafte Vision Lottes hat einen religiösen Sinn: Das Selbstopfer des Glücks ist der „Preis der lebensfördernden Kreativität“⁴⁹⁶. Goethe ist daher stets zur Liebesentsagung bereit. Die Liebe ist seine Erlösung, aber sie soll ihn nicht wirklich erlösen. Thomas Manns Goethe will um seines Dichtens willen unglücklich sein und muss sein Liebesglück opfern. Goethe folgt einem Entsagungszwang. Er ist in dieser Hinsicht für Thomas Mann eine „Kerze, in die der Falter hineinfliegt, die sich aber auch selbst verzehrt und darum wie der Falter geopfert wird“ – „Gleichnis alles Opfers von Leben und Leib zu geistiger Wandlung“ (396). Aufgabe des Dichters ist die Verwandlung der Wirklichkeit und der eigenen Erfahrung. Besonders die Erfahrung der Liebe weckt seine Genialität, die große Dichtung schafft. Aber der Konflikt zwischen der Phantasie des Dichters und der Wirklichkeit ist nicht gelöst. Seine Rechtfertigung ist nur die Dichtung selbst.⁴⁹⁷ Sein Narzissmus steckt in dem Streben zur Größe durch individuelle Kunstübung. Unter Anspielung auf das Ende der *Wahlverwandtschaften* bezeichnet Goethe in Thomas Manns Roman sein Schicksal als Dichter:

Tod, letzter Flug in die Flamme, – im All-Einen, wie sollte auch er denn nicht nur Wandlung sein?
In meinem ruhenden Herzen, teure Bilder, mögt ihr ruhen – und welch freundlicher Anblick wird es sein,
wenn wir dereinst wieder erwachen (397).

Seine Erfahrungen und Gestalten seien, so meint der Goethe in Lottes Phantasien, nur ein Teil seiner Liebe, in der alle Partner seiner Begegnungen „Eins“ seien, so wie alle Namen Gottes nur den „Einen“ meinen (395). Thomas Mann bezeichnet Lotte einerseits als Opfer, das von Goethe geliebt und gebraucht wurde. Andererseits gibt der Autor des Romans Goethe Gelegenheit, seine Schuld zu bekennen, die in seiner Beziehung zu Friederike, Lilly, Lotte und Marianne lag. So gehört Goethe zu jenem „Frommsein“, das in den eifersüchtigen Augen des Autors sowohl „einfältig“ und „entwürdigt“, als auch „groß“ heißt,⁴⁹⁸ weil über aller

⁴⁹⁵) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, a.a.O., S. 45

⁴⁹⁶) Herbert Lehnert, Goethe, das deutsche Wunder, Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze, in: Thomas Mann Jahrbuch Bd. 12, Vittorio Klostermann Frankfurt am Main 1999, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher unter Mitarbeit von Ruprecht Wimmer, S. 137

⁴⁹⁷) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, a.a.O., S. 46

⁴⁹⁸) Hermann Kunisch, Thomas Manns Goethe-Bild, a.a.O., S. 328

Vielfalt „Eines“ (389) erscheint. Im 9. Kapitel des Romans sagt Lotte zu dem alten Freund, sie wolle das doch wenigstens davon haben, dass sie mitreden und ein wenig vertraulicher lobpreisen dürfe als die ganz unzugehörige Menge (395). Der Satz hätte als Motto des Romans dienen können. Der Roman sei, so Thomas Mann, eine „Huldigung“, deren Vertraulichkeit Zweifel und Ärger andeuten (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 116). Thomas Manns Verhältnis zu Goethe liegt in der Ambivalenz, einerseits in der Kritik, andererseits in der Liebe zu seinem Vorbild – gespiegelt in der Ambivalenz der Äußerungen sowohl Lottes – Urbild und Opfer – als auch Riemers.

2. Liebesentsagung und Schöpferkraft

Trotz seiner von Lotte bereits im Gespräch mit Riemer erkannten „Verkümmern“ kommt Goethe zu einem sinnvollen Ergebnis: Dichten. Die Aufgabe des Dichters, sozusagen die Verwandlung der Wirklichkeit und der eigenen Erfahrung, ist beim Dichten gelungen. In der „Wiederholung“ des Liebesschmerzes und in der damit sich steigernden schöpferischen Kraft bestehen die Ergebnisse. Bei Hatems Liebe zu Marianne von Willemer handelt es sich um eine solche „Wiederholung“ des Lotte-Erlebnisses. Goethe macht in seinem Monolog oft auf die Parallelität zwischen seiner vergangenen Liebe zu Charlotte und der neuen zu Marianne aufmerksam, nennt seine Liebe zu Marianne gar „Nachahmung des Urgesetzten (283)“: „Lotte am Clavier (...), war das nicht Marianne schon, accurat, oder richtiger: war es diese nicht wieder (...)?“ (283). In diesem Moment wird Goethe die „Nachahmung des Urgesetzten“, sozusagen die Wiederholung des Lotte-Erlebnisses, bewusst. Im Bestreben, „Goethe auf die Beine zu stellen“, legt Thomas Mann ihm diese Überlegungen in den Mund. Goethe spricht im Roman von der „hochheiteren Feier der Wiederholung“ als einem Element der „Lebenserneuerung“ (358). Die „Wiederholung“ ist also eine seelische und künstlerische Notwendigkeit, ein Ausgangspunkt geistiger Erneuerung. In der Identifizierung Thomas Manns mit Goethe geht es ihm auch sichtlich um die eigene „schöpferische Erneuerung“. ⁴⁹⁹ Der Roman nimmt besonders im Gespräch oder Selbstgespräch Goethes den Charakter eines Bekenntnisses von Thomas Mann an.

Thomas Mann betrachtet Goethes *Werther*-Roman als Rettung aus jener eigenen Not. Der Dichter Goethe meisterte das ‚stürmische Element‘ der Liebe. Das heißt, in seinem Dichten werden nicht nur die Bedrängnis durch die unerfüllte Liebe zu Charlotte Buff, sondern Goethes Krise der Jahre 1772-1774, in denen Verlassenheit, Melancholie, unruhiges Suchen nach einer Bestimmung und Lebensüberdruß ihm trotz des Bewusstseins seiner schöpferischen Fähigkeiten schwer zu schaffen machen, überwunden. Das jedenfalls wird von Goethe in *Dichtung und Wahrheit* eingestanden: Goethe stelle freilich Reflexionen über den „Ekel vor dem Leben“, über den „Lebensüberdruß“ (*Dichtung und Wahrheit*, 13 B.; 9, 578) an. „Resignation und Entsagung“ seien ihm vertraute Lebensbegleiter geworden. Goethe ist von all dem zutiefst betroffen, was er Werther in Freude und Tod auf Briefblättern schreiben lässt. Er ist Werther. Er ist dennoch bereit, tätig und produktiv zu sein. Er könnte selbst anstelle Werthers Selbstmord begehen. Er holt jedoch den „lebensbejahenden Spott“ zu Hilfe (an Kestner, 28. 11. 1772), und er erträgt den „Lebensüberdruß“ – so sieht ihn Thomas Mann. Thomas Mann behauptet, dass das wichtigste Ziel des Dichters, „Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben“, Goethe gerettet habe. ⁵⁰⁰

⁴⁹⁹) Eckhard Heftrich, Vom Verfall zur Apokalypse, a.a.O., S.251

⁵⁰⁰) Karl Otto Conrady, Goethe, Bd. I. a.a.O., S.212

Das *Divan*-Gedicht des alten Goethe,⁵⁰¹ insbesondere *Das Buch Suleika*, steht in dieser Hinsicht in einer Linie mit dem *Werther*-Roman. Diese letzte große Lyriksammlung erscheint zuerst 1819 und soll 1827 erheblich angereichert werden. Goethe stellt eine erste Auswahl für ein *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* bei Cotta zusammen (674f.). Das private Briefgedicht von Goethe und Marianne und die Erfahrung ihrer schmerzenden Wunde werden für die dichterische Suleika-Gestalt seines *Divan* umstilisiert. Hatem ist im Gedicht der Alternde, Suleika zwar jung, aber die beiden verlieben sich. Beide kommen zu Wort; Suleika wird selbst zur Dichterin. Die Liebeslieder Mariannes fügen sich passgerecht dem Buche ein. Thomas Mann stellt diese Liebesgeschichte im Roman facettenhaft durch die Ahnung von Goethes Umkreis (580ff.) und durch Goethe selbst dar (630f.).⁵⁰² Vor allem am Ende des Gesprächs zwischen Charlotte und August wird Goethes Liebe zu Marianne deutlich erkennbar, mit einer gewissen Peinlichkeit für Charlotte. Marianne ist auch im zweiten Teil des Romans gleich von Anfang an präsent, allerdings in Goethes Wachtraum. Diese zweifache Vergegenwärtigung Mariannes resultiert nicht nur aus dem Zitieren der *Divan*-Gedichte. Mit ihr weist Thomas Mann auch auf Goethes Liebesleben hin, wie bereits Charlotte mit dem Terminus „Schmarotzertum“ anklingen lässt: Marianne von Willemer gehört zu den von Goethe geliebten Frauen, die entweder `ehelich´ oder durch ein `Verlöbniß´ bereits an einen anderen Mann gebunden sind. Diese ständig wiederholte Konstellation, Liebesaffäre und Liebesentsagung, durchzieht leitmotivisch den gesamten Roman. In dem Monolog des 7. Kapitels des Romans bekennt Goethe sich zu seiner neuen Liebe Marianne von Willemer:

Ist aber doch ein groß, wunderbar Ding um diesen Ruin und um das Alter und eine lächelnde Erfindung der ewigen Güte, dass der Mensch sich in seinen Zuständen behagt und sie selbst ihn sich zureichten, dass er einsinnig mit ihnen und so der Ihre wie sie die Seinen. Du wirst alt, so wirst du ein Alter und siehst allenfalls mit Wohlwollen, aber geringschätzig auf die Jugend herab, das Spatzenvolk. Möchtest du wieder jung und der Spatz sein von dazumal? Schrieb den *Werther*, der Spatz, mit lächerlicher Fixigkeit, und das war denn was, freilich, für seine Jahre. Aber leben und alt werden danach, das ist es erst, da liegt der Spielmann begraben. Aller Heroismus liegt in der Ausdauer, im Willen zu leben und nicht zu sterben, das ists, und Größe ist nur beim Alter. Ein Junger kann ein Genie sein, aber nicht groß. Größe ist erst bei der Macht, dem Dauergewicht und dem Geist des Alters. Macht und Geist, das ist das Alter und ist die Größe – und die Liebe ists auch erst! Was ist Jugendliebe gegen die geistige

⁵⁰¹) Vgl. Günther Bebon, Die Frauen im „Buch der Liebe“, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1984, S.234-243. Die überragende Rolle, die Marianne von Willemer im *West-östlichen Divan* spielt, ist wohl Ursache dafür, dass mit ihr auch manche Stücke verbunden werden, die ursprünglich einer anderen Frau gelten. Diese sind vor allem im *Buch der Liebe* vereinigt. Goethe selbst verrät in seiner Ankündigung des *Divan* im *Morgenblatt für gebildete Stände* von 1816: „Das Buch der Liebe heisst Leidenschaft zu einem verborgenen, unbekanntem Gegenstand ausdrückend (Hamburger Ausgabe, 12. Aufl., München 1981, Bd.2, S.268)“. Ganz verborgen freilich bleiben die Bezüge nicht: Hinter dem Gedicht sind die fünfzehnjährige Baroness Betty Strick van Linschoten, Minna Herzlieb, Gemahlin des österreichischen Kaisers Franz I, Maria Ludovica, und noch Marianne Willemer (III, 8 und 11) entdeckt worden. Hier in der vorliegenden Arbeit wird nur das Suleika-Gedicht behandelt.

⁵⁰²) Volkmar Hansen, Thomas Mann. *Der Zauberberg*, a.a.O., S.247

Liebesmacht des Alters? Was für ein Spatzenfest ist das, die Liebe der Jugend, gegen die schwindlichte Schmeichelei, die holde Jugend erfährt, wenn Altersgröße sie liebend erwählt und erhebt, mit gewaltigem Geistesgefühl ihre Zartheit ziert – gegen das rosige Glück, worin lebensversichert das große Alter prangt, wenn Jugend sie liebt? Sei bedankt, ewige Güte! Alles wird immer schöner, bedeutender, mächtiger und feierlicher. Und so fortan! (261)

Hierin befindet sich aber keine Erklärung der neuen Beziehung, sondern die Reflexion über die geistige und künstlerische Erneuerung: Goethe will sich erneuern und verjüngern. Er schafft die Erneuerung zwar nicht mehr durch den Traum von Willemer, wohl aber durch seinen Gedanken. Die Erneuerung ist besonders mit der schöpferischen Kraft des Dichters verknüpft: mit `Jugend`, `Liebesmacht`, `kräftiger Einbildungskraft`, `Dichten` und `Altersgröße`.⁵⁰³ Formale Wertungen wie „Lebensglanz“ (39) oder „Altersgröße“ haben hier eine Vertiefung, die aus dem Zusammenhang von „Steigerung“ und „Dekadenz“ stammen und zu den Grundeinsichten Thomas Manns zählen. In diesem Monolog zeigt sich die „physische Dekadenz des Alters“, aber auch die „Steigerung der schöpferischen und künstlerischen Kraft“.⁵⁰⁴ Thomas Manns Goethe verlangt, dass er, wie Faust, wieder jung wird (264). Der Mensch Goethe wünscht die Wiederholung seines Lebens, die Jugend im Alten, das Alte als Jugend. Das Leben sei „Steigerung“, das Gelebte sei schwach, geistverstärkt müsse er noch einmal leben (274). Sein Leben bezeichnet sich als die „erhöhte Verjüngung, die der Sieg über Jugendfurcht, Ohnmacht und Lieblosigkeit, den todverbannenden Kreisschluss ist“ (279). Sein höchstes Thema sei die Lebenserneuerung durch den Geist. Es geht hier doch – wie in der vorliegenden Arbeit – eigentlich nicht um Goethe, sondern um Goethe aus der Sicht von Thomas Mann. Es geht also letztlich um Thomas Mann. Das wird aber nicht immer deutlich genug. Goethes Gestalt entbindet, was Thomas Mann über sich selbst denkt. Es ist für Thomas Mann ein Katalysator seiner eigenen Persönlichkeit und seiner Selbstreflexion.

Aus Thomas Manns Sicht ist Goethes Liebe zu Willemer bzw. zu Charlotte Buff „wahrheitsgemäß beschreibende Selbstempfindung“, aber sein Umgang mit ihnen basiert ohne Zweifel auf einem „großartigen Narzissmus“, auf „Selbsterfülltheit“ und sozusagen auf „Selbstvervollkommnung“ (*Phantasie über Goethe*, 247). Goethes Liebe zu den Frauen erscheint – in Thomas Manns Augen – nie leidenschaftlich, vielmehr `wissenschaftlich`. Der Dichter, der in Wetzlar das Scheitern seiner Liebesbeziehung erlebt hat, begeht nicht Selbstmord, wie Werther. Im *Werther*-Roman und in den *Divan*-Gedichten arbeitet Goethe seine unfreiwillige Liebesentsagung ab. Der Autor des Romans stellt deshalb Goethes „Behagen als Gast“ (217), seine „Genügsamkeit der Poesie“ im Abarbeiten der Liebesfälle komisch dar. In der komischen Darstellung, beispielsweise in der überbetonten Vitalität des alten Dichters, steckt Thomas Manns Kritik an der „Treulosigkeit“ Goethes. Thomas Mann verdeutlicht dergestalt die Schuld, die in Goethes narzisstischer Erotik und seiner Ehescheu

⁵⁰³) Ebd., S.244

⁵⁰⁴) Ebd., S.244

lag (395). Die Schuld wird nicht gemildert durch das Bewusstsein seiner Rolle als „Dritter im Bunde“ wie bei Lotte und Kestner und bei Marianne und Willemer. Charlotte spricht davon:

Ein wackerer Jüngling sollte das Mädchen, dem er seine Liebe weiht, und dem er seine Huldigung darbringt – Huldigung, die doch auch Werbungen sind und selbstverständlich das Mädchen beeindruckt – desto mehr, versteht sich, je besonderer und glänzender der fragliche Jüngling sich darstellt und je belebender seine Gesellschaft ist, und die manches natürliche Entgegenkommen in ihrem Busen aufrufen: – der Jüngling, meine ich, sollte das Mädchen seiner Wahl auch wirklich auf eigene Hand erwählen, es selber entdecken auf seiner Lebensfahrt, selbständig ihren Wert erkennen und sie hervorziehen aus dem Dunkel des Unerkannseins, um sie zu lieben (103).

Seine „Treulosigkeit“ geschieht im Bewusstsein, Liebe wachzurufen, schließlich geliebt zu werden und lässt sich als erlebte Schuld nur in der Kompensation durch das Werk, im *Werther*-Roman und in den *Divan*-Gedichten, als Werther oder als Hatem abbüßen. Goethes Poesie stellt sich noch „in der leidendsten Leidenschaft“ dar und ist „menschlich im Leiden“ (105). Die Poesie mag sich „in sonderbaren Formen und Charakteren der Liebe gefallen, zum Exempel in der Liebe zu einer Braut, also zum Versagten und Verbotenen“ (105). Die Poesie schmückt sich mit der verführerischen verbotenen Liebe, sie tritt in ein menschliches Verhältnis ein. Sie erzählt von der Schuld, in die die „Liebe zu einer Braut“ stürzt und die sie auf sich lädt. In der Poesie spiegelt der Dichter sein Gefühl, seinen Gedanken, seine Leidenschaft und Entsagung wider:

Die Erinnerung spielt gewiss eine wichtige Rolle im Werk und Leben des Dichters, welche so weitgehend eins sind, dass man, genau genommen, nur eins zu nennen brauchte und von dem Werke als seinem Leben, von dem Leben als seinem Werk sprechen könnte. Nicht nur das Werk ist von der Erinnerung bestimmt und gestempelt, und nicht nur im >Faust<, in den Marien des >Götz< und des >Clavigo< und in den schlechten Figuren, die ihre beiden Liebhaber machen, tut sie sich wiederholentlich als fixe Idee hervor. Sie wird, wenn ich recht sehe, zur fixen Idee, die immer sich wiederholen will, auch des Lebens; ihr Gegenstand, als zum Exempel die Resignation, die schmerzliche Entsagung oder das, was der beichtende Dichter selbst als verlassende Untreue, ja Verrat im Bilde geißelt, ist das Anfängliche, Entscheidende und Schicksalbestimmende, es wird, wenn ich mich so ausdrücken darf zum Generalmotiv und Prägemuster des Lebens, und alles weitere Verzichten, Entsagen und Resignieren ist nur Folge davon, wiederholende Erinnerung daran (222).

Es handelt sich um eine „Selbstbespiegelung“ (105), laut Thomas Mann: Das Schuldgefühl des Verführers, der nicht zu heiraten gedenkt, der immer liebt und sich nie binden mag, zeigt sich in der Poesie.

Als „Strafgericht für Liebesverrat“(IX, 591) behandeln Goethes Werke zugleich das Leiden zwischen einem „Nicht-Besessen-Haben der geliebten Frauen“ (IX, 123) und den Werken, wie in den *Römischen Elegien* und im *Tagebuch*. Thomas Manns Meinung über

Goethes Leben und dessen Werk besteht in dem Unterschied von Kunst und Leben, Genialität und Unmoralität. Goethes Liebesleben ist, so Thomas Mann, ein „seltsames Kapitel“ (*Phantasie über Goethe*, 274) und nur Stoff für sein Dichten. Das heißt, die Wiederholung der Liebesentsagung führe Goethe zu der schöpferischen Tätigkeit. Goethes treulose Partnerschaften sind ein „Mittel zum Zweck“ und ein „Mittel zum Werk“. Riemer spricht im Roman davon:

Man weiß, dass Sie gelitten haben unter der Indiskretion des Genius, unter seiner bürgerlich schwer zu rechtfertigenden Art, mit Ihren Personen, Ihren Verhältnissen dichterisch umzuspringen, sie vor der Welt, buchstäblich vor dem Erdkreise unbedenklich 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 eingeebnet erscheint, – gelitten, um es kurz zu sagen, unter der Rücksichtslosigkeit, dem Verstoß gegen Treu und Glauben, deren er sich zweifellos schuldig machte, indem er hinter dem Rücken der Freunde, in heimlicher Tätigkeit, das Zarteste, was sich unter drei Menschen begeben kann, zugleich zu verherrlichen und zu entweihen unternahm (58).

Diese Verwertung des Lebens zu Literatur kritisiert Thomas Mann. Er gibt jedoch zu bedenken, dass ohne sie Goethes Kunst unberechtigt sei (111). Der Autor vermag nicht weniger gut über sich zu reden, wenn er von Goethe spricht. Manns Liebesbeziehungen mit den Knaben und Männern sind nicht leidenschaftlich, vielmehr ´wissenschaftlich´, weil er die Distanz zu dem Gegenstand hat, ihn beobachtet, studiert und in Literatur umsetzt. Eine zutreffende Äußerung über Goethes Liebesbeziehung findet er bei Goethes Geliebter, Frau von Stein:

Du trinkst und schöpfst uns alle aus, und dann bedeuten wir Dir nichts mehr (Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, 112).

Thomas Mann sieht Goethe als den „Ausgießenden und Zeugenden“ und sogar als den „Mann und Hengst“ an.⁵⁰⁵ Thomas Mann hat dennoch keinen Zweifel an jenem Talent: Goethe ist der Mensch mit starken erotischen Neigungen, insbesondere der Dichter von erotischen Werken, in denen die eigenen Liebeserfahrungen eine bedeutende Rolle spielen. Goethe soll – in Thomas Manns Augen – als ein großer Dichter auf die volle Ausübung des menschlichen Glückes verzichten. Auf ein strenges Glück beschränkt, kann Goethe seine Größe als Dichter nur noch in den Widersprüchen der Welt repräsentieren. Goethes kreative Größe ist ein Vorbild für individuelle Selbstvervollkommnung, jedoch ist sie ebenso

⁵⁰⁵) Thomas Mann, Selbstkommentare, *Lotte in Weimar*, a.a.O., S.112. Georg Brandes in einem Brief vom 23. 5. 1888 an Nietzsche: „*Gotisch* hat mit *gut* und *Gott* gewiß nichts zu tun. Es hängt mit *gießen* zusammen, der den Samen ausgießt, bedeutet *Hengst, Mann*.“ Nietzsches Antwort vom 27. 5. 1888: „Für die Etymologie von Gote bin ich sehr dankbar; dieselbe ist einfach göttlich.“

mahnendes Beispiel für egoistisches, asoziales Verhalten gegenüber den nächsten weiblichen Mitmenschen. Auf diese Art und Weise ist Goethe im Lotte-Roman dargestellt.

C. Genie und Sexualität

1. Die Verjüngung des alten Dichters: *Das Tagebuch*

Nach Abschluss von *Joseph in Ägypten* am 23. August 1936 macht sich Thomas Mann nur zwei Tage später „vorbereitende Notizen zur Goethe-Novelle“ (Tagebücher 1935-1936, 359). Dabei spielt das Buch von Felix A. Theilhaber *Goethe. Sexus und Eros*⁵⁰⁶ eine wichtige Rolle. Bei Theilhaber findet er viele psychologische Beobachtungen zu Goethes Verständnis von Genie und Sexualität sowie eine ganze Reihe von Einzelheiten über den Besuch Charlotte Kestners in Weimar im Jahre 1816.⁵⁰⁷ Thomas Mann schreibt über seine Beeinflussung durch Theilhaber ins Tagebuch:

Ging abends wieder dem Arbeitsplan Goethe – Lotte Kestner nach und fand nach anderer einschlägiger Lektüre die Geschichte des leicht grotesken späten Weimarer Wiedersehens in dem Buch von Theilhaber auf (Tagebücher 1935-1936. 23. 3. 1935, 64).

Durch das Buch gewinnt Thomas Mann die Erkenntnis, dass sich in Goethe ein ihm ähnliches prekäres Verhältnis zum Bürgerlich-Patriarchalischen befinde, das sich „in narzisstischer Egozentrik und sexueller Anomalie“ äußere.⁵⁰⁸ Thomas Mann ist von Theilhabers These überzeugt, dass Goethe die Flucht vor der sexuellen Bindung mehrmals wiederholt habe. Vor der italienischen Reise hätten sich fast sämtliche Leidenschaften Goethes in der Phantasie ungezügelt verausgabt. Die Wörter „narzisstisch“ und „egozentrisch“ verwendet Theilhaber oft genug. Er bezeichnet Goethe „nicht nur negativ“, „sondern als Vorläufer Sigmund Freuds“, „weil die Sublimation des Sexuellen im Werk zur Verkündigung der Suprematie des erotischen Gedankens geführt habe“.⁵⁰⁹ Einerseits öffnet Theilhaber seinen Blick für eine erotische Grundkonstellation in Goethes Partnerschaften, andererseits kritisiert er daran, dass Goethe die eigenen Liebeserfahrungen als Material der Dichtung ausnutzt. „Sein Gefühl – als Kunst! Heilig.“, so sagt Theilhaber.⁵¹⁰ Theilhaber macht sich über *Die Marienbader Elegie* lustig und verspottet insbesondere diesen „Verewigungsdrang zur Umsetzung des intimen Gefühls in die Literatur“.⁵¹¹ Theilhabers eigenes Verständnis für Goethes Sexualität und dessen Dichtung regt Thomas Mann

⁵⁰⁶) Thomas Mann, *Goethe – Ideal der Deutschheit*, München 1981, besonders S. 148, 182f., 230-233. „Dass Theilhaber die Quelle für den Stoff des Lotte-Besuchs ist, ergibt sich daraus, dass Thomas Mann von Theilhaber anfänglich eine falsche Datierung von Lottes Besuch im Jahr 1816 übernimmt, wie in den Notizen und sogar im Vorabdruck des ersten Kapitels zu erkennen ist.“ Siehe Hinrich Siefken, *Thomas Mann, Goethe Ideal der Deutschheit, Wiederholte Spiegelungen 1893-1949*, München 1981, S.183 und S.274, – Vgl. auch Hans Rudolf Veget, *Goethe. Der Mann von 60 Jahren*, a.a.O., S. 164-173

⁵⁰⁷) Rudolf Veget, *Goethe*, a.a.O., S.164

⁵⁰⁸) Herbert Lehnert, *Dauer und Wechsel der Autorität*, in: *Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck*, hrsg. von *Thomas-Mann-Archiv*. Bd. 7, Bern 1987, S.42

⁵⁰⁹) Herbert Lehnert, *Dauer und Wechsel der Autorität*, a.a.O., S.42

⁵¹⁰) Werner Frizen: *Wiedersehen – ein kleines Kapitel*, zu *Lotte in Weimar*, a.a.O., S.201

⁵¹¹) Ebd., S.201

zweifelfrei zur Entstehung des *Lotte*-Romans an. Thomas Mann hat jedoch gegen Theilhaber Vorbehalte, die er selbst auf die ironische Formulierung von Goethes „unio mystica“ bringt. Schon während der Lektüre beginnt dieser „Distanzierungsprozess“.

Thomas Manns Interesse für Theilhabers Buch *Goethe. Sexus und Eros* ist dennoch groß. Thomas Mann wird davon angeregt, dass Theilhaber den Unterschied zwischen der Erotik in Goethes Werk und in dessen Leben in aller Deutlichkeit darlegt. Das heißt, dass Theilhabers Deutung nicht, wie all die andere Goethe-Literatur, die Thomas Mann zur Verfügung steht, von dem damals vorherrschenden Glauben an die Einheit von Leben und Werk ausgeht.⁵¹² Einige der Randbemerkungen in Thomas Manns Exemplar demonstrieren, wie er die von Theilhaber ausgebreitete Goethe-Pathologie auf seinen eigenen Roman *Lotte in Weimar* bezieht.⁵¹³ Thomas Manns Arbeitsplan dieses Romans ist in die „pathologische Liebesgeschichte“ bzw. in *Goethe in Marienbad* verstrickt: diese mag es gewesen sein, die ihn auf den Goethe-Lotte-Plan gelenkt hat. Thomas Mann hat schon in seinem *Goethe-Tolstoi*-Essay jene Liebeserfahrung als „pathologisch“ bezeichnet, und er hat somit nie die Verbindung zu Theilhaber verloren. Der Narzissmus Goethes, seine Triebsublimation, sein Liebesverzicht, seine Verkümmern auf Kosten seiner Geliebten, alle diese Züge sind unter Bezugnahme auf Theilhabers *Goethe. Sexus und Eros* dargestellt, aus denen Thomas Mann sich die Anregung für seinen Roman geholt hat.

Thomas Manns Interesse an Theilhabers Theorie über Goethes Sexualität und Genie – in Bezug auf Goethes *Tagebuch*-Gedicht – wird in *Lotte in Weimar* gezeigt. Noch interessanter ist Thomas Manns Hypothese, dass Goethes Ausnahmestellung als Erotiker „nicht auf einem Übermaß, sondern eher auf einem Mangel an aktivem Geschlechtsleben“ basiert. Thomas Manns Meinung gründet sich wiederum auf Theilhabers Buch. Anknüpfend an die damals noch neuen Theorien von Sigmund Freud über die „ursprüngliche Bisexualität des Menschen“ stellt Theilhaber bei Goethe ein „relatives Defizit an männlicher und ein relativ hohes Maß an weiblicher Sexualität“ fest.⁵¹⁴ Dazu verweist Theilhaber auf „androgynen Züge“ Goethes sowie auf seine „konstitutionelle Neigung zum Verzicht auf Triebbefriedigung“.⁵¹⁵ Theilhabers Theorie, die Thomas Mann überzeugt, besteht darin, dass hinter dem Bild des nationalen weltberühmten Dichters ein von sexuellen Hemmungen erschütterter Mensch steht.

Theilhabers Meinungen über Goethes Sexualität sind manchmal übertrieben, sie sind teilweise nicht nachvollziehbar. Dennoch kann man sie als wichtigen Einfluss auf Thomas Manns Goetherezeption verstehen, weil sie Thomas Mann, der sich für *Lotte in Weimar* entscheidende Anregungen daraus holte, begeisterten und überzeugten. Thomas Manns Interesse für Theilhaber basiert auf seinen eigenen Lebenserfahrungen. Es geht um seine homoerotische Neigung. Thomas Mann hat sich eine Fassade bürgerlicher Existenz aufgebaut, hinter der er verbirgt, was der bürgerlichen Gesellschaft widerstrebt, mit dem Ergebnis, es

⁵¹²) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, a.a.O., S.43

⁵¹³) Ebd., 43

⁵¹⁴) Hans Rudolf Vaget, Goethe. Der Mann von 60 Jahren, a.a.O., S.24

⁵¹⁵) Ebd., S.24f.

kompensatorisch um so freier in Dichtung umsetzen zu können.⁵¹⁶ So findet er ähnliche Konflikte mit gesellschaftlichen Konventionen in Goethes *Geschlechtlichkeit*. Er findet in Theilhabers Buch die Interpretation einer Goetheschen Parallele zu seinem eigenen Geheimnis, dem homoerotischen Begehren: Goethe habe es nötig, seine Erotik in Dichtung umzusetzen. Denn die Kunst biete im Freudschen Sinn Ersatzbefriedigungen.⁵¹⁷ Die ungewöhnliche Geschlechtlichkeit des Dichters, die auf der kreativen Tätigkeit beruht, impliziert die Verwertung der Erotik zu Literatur. Die Verbindung des Mannschen Romans *Lotte in Weimar* mit Goethes *Tagebuch* basiert auf der Voraussetzung, die Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln. Indem die Geschlechtlichkeit aus dem „Souterrain der privaten Liebesgeschichte“ bis in die „Höchste Geistigkeit“ hineinwirkt, durchläuft sie selbst „Transformationen“.⁵¹⁸ Die Analyse dieser „produktiven Transformation“ gehört zur Analyse der Entstehungsumstände der Texte.⁵¹⁹

In Thomas Manns Roman ist es in erster Linie Goethes Sohn August, der die Aufmerksamkeit auf das *Tagebuch*-Gedicht lenkt. August Goethe, dem ein Teil des Literaturarchivs am Frauenplan in Weimar anvertraut ist, berichtet der Hofrätin Kestner von der Existenz eines „Walpurgisbeutels“, in dem sich u.a. das *Tagebuch*-Gedicht, die Anfänge des *Faust* mit *Hanswurstens Hochzeit* und der *Ewige Jude* befinden, und in dem er „manches Verwegene und Anstößige“ aus Goethes Werken aufbewahre, „wie zum Exempel ein gewisses *Tagebuch*-Gedicht, das August behütet, nach italienischem Muster geschrieben und hübsch gewagt in seiner Mischung aus erotischer Moral und, mit Verlaub gesagt, Obszönität“ (236). Das *Tagebuch*-Gedicht ist, so schreibt der Autor des Romans weiter, nicht nur eine „pikante oder obszöne“ (236) Produktion, sondern auch „Kühnheit“ (236) der Dichtung. Thomas Mann findet diese feste Überzeugung in Goethes außerordentlichem Talent: Goethes Talent bestehe „in der „Liebe und Kraft zum Verwegenen, die auch das Neue und Ungeahnte riskiert“ (236).

In Thomas Manns Goethe-Essays werden für die Entstehung des *Tagebuch*-Gedichts unterschiedliche Motive genannt. In der Rede *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* von 1932 dominiert das „persönliche Geheimnis der Konzeption“, der „psychologische Reiz des Persönlichen und Intimen“ als Inspirationsquelle für Goethe. In der Vorlesung *Über Goethes Faust*, 1939 in der Zeitschrift *Maß und Wert* erschienen und zusammen mit Partien des Romans abgedruckt, wird die „vorsichtige Verschwiegenheit über sein dichterisches Tun“ auf eine „generelle Neigung zur Geheimniskrämerei“ zurückgeführt und an eine „im Grunde esoterische Auffassung der Kunst“ gebunden, die aus dem Bewusstsein der Verantwortlichkeit für eine „sehr gemischte Menschheit“ kommt.⁵²⁰ Diese Doppelperspektive des „Erotisch-moralischen“ wird in einem Beitrag zum Goethe-Jubiläum 1949 zum Thema. Es geht hier um Thomas Manns eigenes „allzumenschliches“ Goethe-Bild:

⁵¹⁶) Heinrich Detering, *Das Ewig-Weibliche*, a.a.O., S.116

⁵¹⁷) Sigmund Freud, *GW.*, hrsg. von Anna Freud, *F/M* 1951 ff., Bd XIV, S.335

⁵¹⁸) Heinrich Detering, *Das Ewig-Weibliche*, a.a.O., S.116

⁵¹⁹) Ebd., S.116

⁵²⁰) Volkmar Hansen, Thomas Mann. *Der Zauberberg*, S.250f.

Zu diesen Allzumenschlichkeiten, die auf viele Leser peinlich wirken, gehört auch das Verweilen bei erotischen Intimitäten. Wenn Goethe selbst in seinen Dichtungen diese Dinge in klassischer Freiheit und in der Sphäre reiner Kunst gestaltet, so stehen sie außerhalb beklemmend, wenn sie hier im Roman tiefenpsychologisch betastet werden. Welche Takt- und Geschmacklosigkeit von August, im Gespräch mit der Frau Hofrätin das Tagebuchgedicht nicht nur zu erwähnen, sondern als „gewagt in seiner Mischung von erotischer Moral und, mit Verlaub gesagt, Obszönität“ zu charakterisieren! Goethe hat das Gedicht nicht in seiner Gedichtsammlung aufgenommen, und wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, auch nicht zur Veröffentlichung, nicht einmal zur posthumen, bestimmt. Wäre es nicht möglich gewesen, auf diese Sensation zu verzichten, dass der Sohn vor dieser feinen alten Dame, die er eben kennengelernt hat, innerste Geheimnisse beider Eltern preisgibt?⁵²¹

Der Anfang des 7. Kapitels von *Lotte in Weimar* zeigt Thomas Manns eigene Interpretation von Goethes *Tagebuch* (252f.). Goethe tritt nun selbst auf und erhält das Wort. Der Autor findet die „Allzumenschlichkeit“ des Klassikers, die auf viele Leser peinlich wirkt, in dessen Sexualität heraus. Seine Darstellung basiert ohne Zweifel auf Theilhabers Buch.⁵²² Die Idee Thomas Manns, Goethes erster persönlicher `Auftritt´ im Bett, ist – auch als Einstimmung in das Thema der „Liebesvereinigung“ – als genial zu bezeichnen. Goethe liegt im Bett, ist dabei aufzuwachen. Noch schlaftrunken versucht er sich zurechtzufinden und stellt fest, dass er eine „Erektion“ hat.⁵²³ Zum ersten Mal ist ein gegenwärtiges sexuelles Element in die Handlung einbezogen. Doch wird die Erektion nicht durch eine leibhaftige, im Traum vergegenwärtigte Person hervorgerufen. Goethe träumt – statt von der neuen Geliebten Marianne von Willemer – von dem Bild *Venus und Adonis* des von ihm bewunderten Malers l’Orbetto, das in der Dresdner Galerie hängt. Er träumt von dieser urbildlichen Szene zwischen der Göttin der Liebe und dem schönen Jäger, er nimmt gleichsam teil daran. An diesen schöpferischen Träumen ist sowohl die Psyche als auch die Physis beteiligt, zwischen ihnen waltet „Kreativität“.⁵²⁴ Goethes Traum erscheint „in einer von der Libido getriebenen Kraft, die sich als unersättliche Begierde nach schöner, anschaulicher Körperlichkeit, nach herrlichen Gliedern äußert“.⁵²⁵ Der Busen der Göttin ist „elastisch eingedrückt“, die Wange „schlummererwärmt“, das „Händchen“ ist „ambrosisch“, und der Partner wird gar als „Amorbübchen“ bezeichnet (252). Der Traum als das Produkt eines Bildungstriebes zeigt sich gleichzeitig als künstlerische und geschlechtliche Potenz. „Oho!“ und „Halt ein!“ (253) sollen zwar Spontaneitäten vortäuschen, wirken aber gekünstelt.⁵²⁶ Dies offenbart sich mit dem Schöpfungsvorgang selbst, der nicht mehr beschrieben wird, sondern sich tatsächlich ereignet. In seinem inneren Monolog, der das allmähliche Erwachen kommentiert, heißt es wörtlich:

⁵²¹) Richard Haage, Thomas Manns *Lotte in Weimar* eine Bereicherung unseres Goethe-Bilds? Kiel 1949, S.24

⁵²²) Hans Rudolf Vietz, Goethe, a.a.O., S.170

⁵²³) Das letzte ist ein Zitat aus dem *Divan*, und zwar der Anfang der letzten Strophe von *Phänomen*, WAI, 6, S.17

⁵²⁴) Hans Rudolf Vietz, Goethe, a.a.O., S.170

⁵²⁵) Ebd., S.170

⁵²⁶) Elsbeth Wolffheim, Das Abenteuer der Verwirklichung des Goethe-Mythos, a.a.O., S.114

Wie, in gewaltigem Zustande? In hohen Prachten? Brav Alter! So sollst du, muntrer Greis, dich nicht betrüben (252).

Dieser Wachtraum weist auf Goethes *Tagebuch*-Gedicht hin, wo durch die halb träumerische Erinnerung an die „Jugendlust“ (*Das Tagebuch*, XXI, 167) die sexuelle Potenz erneuert wird⁵²⁷ und das eben noch versagende Körperteil sich „zu allen seinen Prachten“ (*Das Tagebuch*, XX, 167) erhoben hat: „So steht es nun dem Wanderer ganz zu Willen“ (*Das Tagebuch*, XX, 167). Mit der Erinnerung an das vergangene Liebesglück, mit der Wiedergewinnung der „Jugendlust“, wird zugleich das künstlerische Versagen des Dichters überwunden: Er „sitzt“ und „schreibt“ (*Das Tagebuch*, XXII, 167). Ebenso passend wird auf die sexuell-künstlerische Erneuerung aus dem „Buch des Sängers“ im *Divan* angespielt. Im Gestalt eines „munteren Greises“ wird dort die Liebesfähigkeit bis ins hohe Alter gefeiert: „Sind gleich die Haare weiß, / Doch wirst du lieben.“⁵²⁸ Thomas Mann kommentiert eine bewundernde Bemerkung in seinem *Tagebuch*: „Goethes erotisches Aushalten bis über 70 – immer Mädchen“ (*Tagebücher 1935-1936*, 174). Im Roman wird Goethes „erotisches Aushalten“, mit innerer Zustimmung, als der Kern der künstlerisch-schöpferischen Erneuerung des Lebens begriffen.⁵²⁹ Das 7. Kapitel des Romans, das mit Goethes *Tagebuch*-Gedicht in Verbindung steht, ist ein subjektiver Einschlag des Autors. Sein Goethe-Bild orientiert sich nicht am historischen Goethe, vielmehr an seinem Überzeugtsein von Theilhaber und an der eigenen Sexualität. Goethes Traum von der eigenen Erektion ist Thomas Manns Erfindung und ist nicht historisch begründet. Man bekommt den Eindruck, dass sich Thomas Mann hier in dieser Szene zu seiner eigenen Homosexualität bekennt, die eine Reserve seiner schöpferischen Kraft ist. Der alte Thomas Mann, der den Roman *Lotte in Weimar* schreibt, empfindet Goethes psychische, künstlerische Regeneration als eine Voraussetzung des Dichtens. Sie ist dem *Lotte*-Verfasser eine Orientierungshilfe für sein Werk.

⁵²⁷) Hans Rudolf Vietgen, Goethe, a.a.O., S.169

⁵²⁸) J. W. Goethe, GW. Band 2, a.a.O., S.13

⁵²⁹) Hans Rudolf Vietgen, Goethe, a.a.O., S.170

2. Androgynie: Mannweib, Ganzmensch, Goethe

Goethes Liebesleben ist ein Rätsel. Im Sinne des bürgerlichen Lebens ist seine Liebe ziellos – sofern das Ziel nicht eben das wunderbare Werk war –, sie endet meistens mit Entsagung. Thomas Mann ist davon überzeugt, dass Goethe zwar ein großer Erotiker ist, aber seine Ausnahmestellung als Erotiker auf einem „Defizit an männlicher und einem hohen Maß an weiblicher Sexualität“ basiert.⁵³⁰ Seine Überzeugung wird durch Theilhabers Buch *Goethe, Sexus und Eros* bestärkt. Goethes Sexualität bezeichnet Thomas Mann mit dem Terminus „Bisexualität“. Goethe ist für Thomas Mann „nicht hochmutig männlich“, im Gegensatz zu der „emanzipatorischen Übermännlichkeit Schillers“.⁵³¹ Das wird in *Lotte in Weimar* indirekt angedeutet. Beispielsweise wird Goethes bisexuelle Neigung in seinem fiktiven Gespräch mit Schiller reflektiert.⁵³² Der gesamte Kontext des Monologs stellt den Versuch dar, auf Goethes „zweigeschlechtliche Neigung“ hinzudeuten, die Theilhaber aufgedeckt zu haben glaubt (258). Goethe wird vom Autor des Romans als ein „Mann mit weiblichem Akzent“ dargestellt. Goethe ist „zweigeschlechtlich“⁵³³. Wirklich „homosexuell“ wäre doch nur die Liebe eines Mannes zum anderen, während die Knaben- und Jünglingsverehrung des Mannes – nach der Mannschen Meinung – nur eine leichte Abwandlung des Heterosexuellen ist. Wie kompliziert es psychologisch um das „Homo“ und „Hetero“ steht, zeigt im oben genannten Gespräch zwischen Goethe und Schiller das Verhältnis des „Geistes“ zum Leben und zur „Schönheit“: Es bestehe in einer erotischen Spannung, die nach ihrer bipolaren Natur heterosexuell sei, aber zugleich ins Homosexuelle übergehe. Wenn Thomas Mann Goethe als „zweigeschlechtlich“ bezeichnet, geht es jedenfalls um die „androgyne Kunst“.

Goethe interessiert das Verständnis von ‚Schönheit und Geistigem‘, das ‚zweideutig‘ erscheint. Etwas wie eine ‚mann-weibliche Beziehung‘ scheint hier vorzuliegen, wie sie in der ‚erotischen Ironie‘ definiert wird. Zart klingt sie in den Worten an, die Thomas Mann zum Beispiel dem Gespräch Goethes mit Schiller gibt: Thomas Manns Goethe behauptet, dass die Schönheit das Verlangen nach dem Geistigen repräsentiere (258). In dieser Bindung erscheint die ‚Totalität der Materie‘ (258). Die Hypothese ist ästhetisch-psychologisch begründet. Goethes Reihe der Frauengestalten von Adelheid oder Lotte über Stella, Gretchen und Klärchen bis zu den großen Frauengestalten der Romane deutet darauf hin, dass die ‚mann-weiblichen Elemente‘ in seinen Figuren gemischt dargestellt werden; eben darauf,

⁵³⁰) Ebd., S.25

⁵³¹) Thomas Mann, Tagebücher 1953-1955, S.558

⁵³²) Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, a.a.O., S. 258: „Und dann wandte er ein und tadelte, es sei nicht recht gesagt, dass Scham und Schönheit nie zusammen, Hand in Hand, den Weg verfolgen: Schönheit sei schamhaft. Sagt ich: Warum sollte sie? Sagt er: Im Bewusstsein, dass sie, dem Geistigen entgegen, das sie repräsentiert, Begierde erregt. Sag ich: Soll die Begierde sich schämen; aber die tuts auch nicht, im Bewusstsein vermutlich, dass sie das Verlangen nach dem Geistigen repräsentiert. Hat er mitgelacht. Es lacht sich mit niemandem mehr. Hat mich dahier gelassen in dem Vertrauen, dass ich den Weg ins Holz schon wissen, den bindenden Reif schon finden würde für die Totalität der Materie, die das Unternehmen erfordert.(258)“

⁵³³) Ebd., S.558

dass ihm gerade in einer solchen Mischung die wesentlichen weiblichen Gestalten gelingen.⁵³⁴ Thomas Mann fügt seine Überzeugung von Goethes Zweigeschlechtlichkeit in *Lotte in Weimar* ein. Sind doch der Thematik der „Zweigeschlechtlichkeit“ alle Aspekte von Sexualität im Mannschen Spätwerk zugeordnet.⁵³⁵ Zuerst erläutert Riemer der Hofrätin Charlotte das besondere Verhältnis des großen Menschen zu Geist und Natur. Goethes Genie geht mit beiden eine „geschwisterliche Verbindung“ ein, die im höchsten Sinne ‚produktiv‘ wird:

(...) denn das Schöpferische ist das traulich geschwisterliche Element, das Geist und Natur verbindet und worin sie eins sind (80).

Im Schöpferischen, in dem Goethe seine Bestimmung verwirklicht, herrscht eine „ausgeglichene Zweigeschlechtlichkeit“, in der der Geschlechterantagonismus versöhnt ist.⁵³⁶ In Goethes Dichtung kulminiere der „Geist“, der die Natur sowie die Erotik darstellen kann, so Thomas Mann. Er sieht die Goetheschen Begriffe, wie Natur und Geist, Erotik und Poetik, Natur und Kunst, Leben und Geist in der ‚Wechselwirkung‘ – als Bedingung von Goethes „erotischer Ironie“:

Hier ist Eros im Spiel. Man hat ihn bestimmt als die „Bejahung eines Menschen, abgesehen von seinem Wert“. Nun, das ist keine sehr geistige, keine sehr moralische Bejahung, und auch die Bejahung des Lebens durch den Geist ist das nicht. Sie ist ironisch. Immer war Eros ein Ironiker. Und Ironie ist Erotik. (...) Sehnsucht nämlich geht zwischen Geist und Leben hin und wieder. Auch das Leben verlangt nach dem Geiste. Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist, ohne dass die eine das männliche, die andere das weibliche Prinzip darstellte: das sind Leben und Geist. Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern nur die kurze, berauschende Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung. *Es ist das Problem der Schönheit*, dass der Geist das Leben, das Leben aber den Geist als Schönheit empfindet. Der Geist, welcher liebt, ist nicht fanatisch, er ist geistreich, er ist politisch, er wirbt, und sein Werben ist erotische Ironie (*Ironie und Radikalismus*, 650f.).

So sieht Thomas Mann Leben und Geist, Geist und Natur in dem spannenden Verhältnis zwischen Mann und Weib. Mann und Weib bedingen einander als Gegensätze. Ihre ‚Vereinigung‘ ist für Thomas Mann ‚eine kurze, berauschende Illusion‘, ebenso ideal wie nötig. Entsprechend beruhe die Kunst, so Thomas Mann, in ihrer Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben (*Ironie und Radikalismus*, 563). Ein prominentes Beispiel hierfür sei Goethes androgyne Kunst: Sie stelle die gegensätzlichen männlich-weiblichen Pole dar und habe als Ziel die Aufhebung eines der Grundkonflikte der Menschheit.⁵³⁷ Das bedeutet für Thomas Mann den Weg zur „vollkommenen Menschheit“. Bei Goethe findet sich die

⁵³⁴) Hans Mayer: Thomas Manns Mädchen und Frauen, in: Thomas Mann, Frankfurt am Main 1980, S.259

⁵³⁵) Hans Rudolf Vietgen, Goethe, a.a.O., S.170

⁵³⁶) Ebd., S. 171

⁵³⁷) Ebd., S.171

Erläuterung der Androgynie der Kunst lediglich ein einziges Mal und zwar im Kontext seiner botanischen Studien. Goethe formuliert in seinem Aufsatz *Über die Spiraltendenz der Vegetation* von 1831 theoretisch-wissenschaftlich einen Wesensunterschied zwischen Männern und Frauen:

Vergegenwärtigen wir uns die Rebe, die sich um den Ulmbaum schlingt, so sehen wir hier das Weibliche und das Männliche, das Bedürftige, das Gewährende nebeneinander in vertikaler und spiraler Richtung von der Natur unsern Betrachtungen empfohlen. (...) Keins kann von dem andern abgesondert gedacht werden, weil eins durch das andere nur lebendig wirkt.⁵³⁸

Daraus gewinnt man den Eindruck, dass seine Gedanken über die Geschlechterrolle eigentlich auf dem traditionellen Geschlechterbild basieren, dem auch Goethes Gefährtin Vulpius als Hausfrau entspricht; das Weibliche wird als das Bedürftige, Empfangende, Aneignende und Abhängige verstanden, im Gegensatz dazu das Männliche als das Reiche, Gebende, Schöpferische und Selbständige. Aber Goethe versucht die Spannung zwischen Mann und Frau in der „Liebe“ zu überwinden. Das große Bild, das Goethe für die Form der „Liebe“ im *West-östlichen Divan* findet, ist das in sich gespaltene Blatt des Gingko-biloba-Baumes:

Ist es ein lebendiges Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Dass man sie als eines kennt? (3,348)

Es handelt sich um ein botanisches Gleichnis für die Einheit in der Zweierheit, die Liebende verwirklichen können. Hier aber gibt es zwischen den beiden getrennt-verbundenen Hälften des Gingko-biloba-Blattes weder einen Unterschied noch gar eine Rangordnung. Sie sind in der „Gestalt der Symmetrie“ einander gleich, so wie die Liebenden einander ebenbürtig sind bis zu dem Grade, dass nicht nur der liebende Mann spricht, sondern auch die liebende Frau eine Stimme gewinnt.⁵³⁹ Ebendies ereignet sich durch den lyrischen Dialog von Hatem und Suleika im *West-östlichen Divan* zwischen Goethe und Marianne von Willemer. Indem Thomas Mann das Liebesgedicht in *Lotte in Weimar* zitiert, kann er unmittelbar an Goethes androgynes Kunstverständnis, die „Mischung der mann-weiblichen Elemente“ anschließen.

Im *Divan* zeige sich Goethes „Abneigung gegen alle Kunst, die sich original dünkt und ihre Existenz einem rein männlichen Schaffensakt verdankt“ (*Lotte in Weimar*, 297). Thomas Mann spürt in Goethes Gedicht die Neigung zur männlich-weiblichen Kunst und zu der „Zweigeschlechtlichkeit“. Im 7. Kapitel des Romans erkennt Thomas Manns Goethe im

⁵³⁸) Goethe, G.W. Bd. 13, S.147

⁵³⁹) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, a.a.O., S.50

männlichen Schaffen eine „sterile Narrheit“ und eine „Selbstüberschätzung des geistig-männlichen Elements“ (Lotte in Weimar, 297). Ein solches Originalitätsstreben versage sich den höchsten Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens, die ihrer Natur nach „zweigeschlechtlich“ sind. Thomas Mann spricht sich durch das Zitat des *Divan*-Gedichtes in der Maske Goethes völlig unverhüllt für die zweigeschlechtliche Schaffensweise und Lebensweise aus⁵⁴⁰:

Ist ja Originalität das Grauenhafte, die Verrücktheit, Künstlertum ohne Werk, empfängnisloser Dünkel, Altjungfern- und Hagestolzzentrum des Geistes, sterile Narrheit. Ich verachte sie unsäglich, weil ich das Produktive will, das Weibheit und Mannheit auf einmal, ein empfangend Zeugen, persönliche Hochbestimmbarkeit. Nicht umsonst seh ich dem wackren Weibe ähnlich. Ich bin die braune Lindheymerin in Mannesgestalt, bin Schoß und Samen, die androgyne Kunst, bestimmbar durch alles, aber, bestimmt durch mich, bereichert das Empfangene die Welt (298f.).

Goethe ist für Thomas Mann der Dichter, der weibliche Anziehungskräfte wirksam macht. Goethe ist für ihn ein „harmonischer Zukunftsmensch“⁵⁴¹, der Natur und Geist, Neigung und Vernunft, vereinigen kann. Dieser Mensch ist der „mann-weibliche“, den Thomas Mann als einen „idealen Vermittler“ bezeichnet. In Goethe, in seiner Gestalt, verwirklicht sich der Menschheitstraum vom „Ganzmensch“⁵⁴², von der Androgynie, so sieht ihn Thomas Mann.

Oft sagt Thomas Mann mit Nachdruck, dass er sich selbst mit der androgynen Kunst beschäftige. Er lässt die zweigeschlechtliche Natur Goethes und dessen Künstlertum zum Bewusstsein ihrer selbst kommen. Dass darin auch die bisexuellen Neigungen Thomas Manns sowie die Geschlechterpolarität in seinem Werk einen Zielpunkt erreichen, ist nach der oben beschriebenen Entwicklung wohl nicht zu übersehen. Thomas Manns Goethe bekennt sich zu einem „artigen blonden Kellnerburschen“, der mit den Schenkenliedern des *Divan* in Beziehung gesetzt wird (315). Die Geschichte von dem „artigen blonden Kellnerburschen“ zeigt Ähnlichkeit mit der Geschichte Thomas Manns von dem jungen Kellner am Tegernsee, von dessen Schönheit der alte Thomas Mann begeistert ist und der erneut die Leidenschaft in ihm weckt. Goethes „Verführung durchs eigene Geschlecht“ im Roman weist auf Thomas Manns eigene Sexualität hin. Die Kunst führt Thomas Mann zu einer Verklärung der „ursprünglichen und natürlichen Bisexualität des Menschen“. Sie führt ihn zum Streben nach „Vollkommenheit“ und zum „Ideal des Ganzmenschens“. Durch diese Idee der Androgynie und der Bisexualität erreicht die Reflexion auf das Wesen des Schöpferischen im Werk Thomas Manns ihren Höhepunkt.⁵⁴³

⁵⁴⁰) Hans Rudolf Vietgen, Goethe, a.a.O., S.171

⁵⁴¹) Heinrich Detering, Das Ewig-Weibliche, a.a.O., S.167

⁵⁴²) Ebd., S.166

⁵⁴³) Hans Rudolf Vietgen, Goethe, a.a.O., S.172

D. Thomas Manns Weg zu Goethe

1. Erotische Entsagung

Nicht grundlos beendet Goethe alle Liebesbeziehungen mit Entsagung, so sieht ihn Thomas Mann. Seine Goethe-Deutung ist nicht der Stand der Goethe-Forschung. Goethes Entsagung, die Mann für eine Voraussetzung des Dichtens hält, hat mehrere Ursachen, psychische, psychologische und nationale. Das jedenfalls ergibt sich aus den vier Thesen, die Thomas Manns konzeptionelle Gedanken des *Lotte*-Plans beeinflussten⁵⁴⁴:

1. Die Natur habe Goethe Liebesfähigkeit versagt und somit auch verhindert, dass das Herz des Volks durch seinen Genius erwärmt wurde.

2. Goethe habe einen gewissermaßen unzurechnungsfähigen Egoismus, was Thomas Mann exzerpierte. Thomas Mann exzerpierte diesen Gedanken unter dem Einfluss des Buches von Felix Aaron Theilhaber: *Goethe. Sexus und Eros*, das 1929 erschienen war, und fasste die behauptete erotische Ineffizienz Goethes freudianisch als Verdrängung auf: Grund der Trennung von Friederike sei das nicht eingestehende Bewusstsein, nicht das Leben lieben zu können.

3. Friederike sei die wahre Liebe Goethes gewesen, deswegen sei Lotte, so schließt Thomas Mann, eifersüchtig auf Friederike.

4. Die Untreue gegenüber Friederike bedeutete auch Untreue Goethes gegenüber sich selbst.

Für Thomas Mann ist, entsprechend den Anregungen von Theilhabers Goethe-Studien zu *Lotte in Weimar*, Goethes Talent mit seiner „Entsagung“ und „Untreue“ verbunden. Goethes Liebesentsagung ist für Thomas Mann eine „sittigende, nationale Sendung“ (*Goethes Laufbahn*, 46). Denn jene Liebesentsagung beruhe, so Thomas Mann, auf dem Ringen mit dem Ich, auf einer Selbstkorrektur und Selbstbezwungung, auf pädagogischer Solidarität mit dem Volk, die sich als Distanzierung, kritische Kälte und Strenge äußere (*Goethes Laufbahn*, 46). Die privaten Erlebnisse des Dichters, sowie seine Liebesentsagungen können eine ‚nationale Bedeutung‘ gewinnen, insofern als sie den Leser tief erschüttert beeinflussen und „die Bildung der Nation bestimmen“. Der Autor des *Lotte*-Romans legt die Wirkung solcher Liebesentsagung auf den Leser in Goethes Mund:

Die Erinnerung spielt gewiß eine wichtige Rolle im Werk und Leben des Dichters (...). Sie wird, wenn ich recht sehe, zur fixen Idee, die immer sich wiederholen will, auch des Lebens; ihr Gegenstand, als zum Exempel die Resignation, die schmerzliche Entsagung oder das, was der beichtende Dichter selbst als verlassene Untreue, ja Verrat im Bilde geißelt, ist das Anfängliche, Entscheidende und Schicksalbestimmende, es wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, zum Generalmotiv und Prägemuster des Lebens, und alles weitere Verzichten, Entsagen und Resignieren ist nur Folge davon, wiederholende

⁵⁴⁴) Herbert Lehnert, Dauer und Wechsel der Autorität, a.a.O., S.40

Erinnerung daran. (...), wenn ich bedachte, dass der große Dichter ein Herrscher ist, dessen Schicksal, dessen Werk und Lebensentscheidungen weit übers Persönliche hinauswirken und die Bildung, den Charakter, die Zukunft der Nation bestimmen (223).

Goethes Entsagung – wie sein Abschied von Friederike (223) – ist für Thomas Mann eine „prägende Bedeutung von Werk und Leben für alles Leben und alle Zukunft“. ⁵⁴⁵ Thomas Manns Goethe sagt zum Abschied von Friederike:

Da wurde mir ängstlich-groß zu Sinn bei dem Bilde, was wir alle immer vergessen, ob wir schon nicht dabei gewesen, sondern zwei Menschen allein es verhängnisvoll darstellen, – wie der Arbeitende dem Mädchen, das ihn von ganzer Seele liebt, und von dem sein Dämon ihm die grausame Trennung gebietet, – wie er der Tochter des Volks noch vom Pferde herab die Hand reicht und ihre Augen voll Tränen stehen (223f.).

Thomas Manns Darstellung von Goethes Liebesentsagung basiert auf der eigenen festen Überzeugung, „dass es nur die Persönlichkeit und der Charakter des Autors seien, durch die ein Werk eigentlich wirke und die in die Kultur eingehen“ (*Goethes Laufbahn*, 42). Thomas Mann bedenkt, dass Goethes „Idee des Verzichtes“ für Deutschland – nach dem Weltkrieg – notwendig sei. ⁵⁴⁶ Denn Thomas Manns Verständnis der Goetheschen Entsagung ist „Einschränkung, „Bezwingung der Leidenschaft“, „Verzicht auf vielfältige, angebotene und erworbene Vorteile, Rechte, Besitztümer“. Goethes Liebesentsagung wandle, nach der Meinung Thomas Manns, den Triebmenschen zum Vernunftmenschen, den Ichmenschen zum Gemeinmenschen, den Egoisten zum Altruisten um. ⁵⁴⁷ Sie greife in des Menschen Sein und Werden, das für Goethe neben der Arbeit das wichtigste Prinzip gewesen sei. ⁵⁴⁸ Thomas Mann sieht in der Liebesentsagung eine hohe sittliche Erscheinung Goethes. Er glaubt, die Entsagung sei wesentlich mit Goethes Schicksal, mit dessen Lebensform verbunden:

Goethes Entsagungspathos – oder, da es sich um Dauerndes, die Existenz Durchwaltendes handelt – sein Entsagungsethos ist persönlicher Art, ist Schicksal, ist Instinktbefehl seiner besonderen nationalen Sendung, die eine wesentlich *sittigende* Sendung war. Wie, oder sollte dies Schicksal und diese Sendung, diese Bindung, Bedingung und Beschränkung, diese erzieherische Entsagungspflicht dennoch etwas weniger Goethisch-Persönliches sein, als es uns eben schien? (*Goethe und Tolstoi*, 124).

Hierin reflektiert Thomas Mann Goethes außergewöhnliche ambivalente Tendenz wieder, einerseits seine „natürliche gefährliche erotische“, andererseits seine „sittigend-antibarbarische“ Haltung (*Goethe und Tolstoi*, 125). Er betont insbesondere Goethes „Selbstbändigkeitsinstinkt“ in der erotischen Dichtung. Von Liebesverzicht und Entsagung,

⁵⁴⁵) Ebd., 40

⁵⁴⁶) Ebd., S.41

⁵⁴⁷) Hinrich Siefken, Thomas Mann, a.a.O., S.116

⁵⁴⁸) Ebd., S.116

die Thomas Mann für Goethes Lebensgesetz und Schicksal hält, ist auch der Komplex der Erotik in dem Roman *Lotte in Weimar* geprägt: Lotte Buff verzichtet auf Goethe, die Werther-Lotte auf Werther, Riemer heiratet eine ihm zugeschanzte Braut, Amalie und Otilie verzichten auf Heinke, August auf die Liebe zu Arnim (244ff.). Und Goethe verzichtet auch auf all seine Liebesbeziehungen. Er `entsagt` ihnen.

Für das Verständnis der erotischen Entsagung in *Lotte in Weimar* sind vor allem zwei Faktoren wichtig, wie bereits in der vorliegenden Arbeit erwähnt. Zum einen wählt Thomas Mann eine historische Figur als Protagonisten seines Romans, deren Disposition zur Entsagung biographisch belegt oder wenigstens psychologisch erschlossen werden kann.⁵⁴⁹ Dazu gibt Thomas Mann dem Liebesversagen Goethes eine nationale Bedeutung: Er schreibt, „dass der große Dichter ein Herrscher ist, dessen Schicksal, dessen Werk und Lebensentscheidungen weit übers Persönliche hinauswirken und die Bildung, den Charakter, die Zukunft der Nation bestimmen“ (222). Zum andern kann Thomas Mann an dieser historischen Figur seine eigene Überzeugung, „dass erotische Entsagung zur Motivation des künstlerischen Schaffens wird“, entwickeln.⁵⁵⁰ Als er *Lotte in Weimar* schreibt, kennt er sich sehr genau im Werk Freuds aus. In *Die Zukunft einer Illusion* äußert er, dass die Kunst „Ersatzbefriedigungen“ biete und „darum wie nichts anderes aussöhnend mit den für sie gebrachten Opfern“ wirke.⁵⁵¹ Dass er für seinen Versuch, „Goethen einmal persönlich auf die Beine zu stellen“, die Lotte-Episode mit den dazugehörigen Ingredienzien aus der *Divan*-Schöpfung auswählt, rührt sicherlich daher, dass er so die kompensatorische Wirkung von Kunst, über die Goethe im 7. Kapitel sinniert, besonders augenfällig machen kann. *Divan* und *Werther* stellen „dasselbe auf ungleichen Stufen, Steigerung, geläuterte Lebenswiederholung“ dar (283). Bei den Werken wird die „Liebesentsagung“ begründet. *Divan* erscheint in der „Nachahmung des Urgesetzten“ (283), also des *Werther*. Der Erzähler sagt, „Die Geliebte kehrt wieder zum Kuss zurück, immer jung“. Goethes neue Liebespartnerschaft mit Willemer und seine Liebesentsagung spiegelt sich im Zusammenhang mit der Entstehung des *Divan*-Gedichts wider. In *Lotte in Weimar* lässt der Autor Mann Goethe eine intellektuelle Freiheit erreichen, die er im Rückblick dann auch im *Werther* zu entdecken glaubt:

Gut gemacht, talentvoller Grasaff, der schon von Kunst so viel wußte wie von Liebe und heimlich jene meint, wenn er diese betrieb, – spatzenjung und schon ganz bereit, Liebe, Leben und Menschheit an die Kunst zu verraten (II, 647 f.).

Die höchste und stärkste Form seelischer Expansion ist die `Liebe`. Thomas Manns Goethe sieht seine dichterische Aufgabe darin, `Liebe`, `Leben` und `Menschheit` in Literatur umzusetzen. Er bringt alles zur Sprache, was er erfahren, gedacht und empfunden hat. Er verwandelt die Wirklichkeit in Poesie. Die „höchst erotisierte“, aber zugleich „höchst

⁵⁴⁹) Ebd., S.122

⁵⁵⁰) Ebd., S.122

⁵⁵¹) Sigmund Freud, GW., Bd.XIV, a.a.O., S. 335

moralisierte“ Darstellung auf sinnlichem Gebiet entdeckt Thomas Mann in Goethes *Werther*-Roman, im *Divan*- und *Tagebuch*-Gedicht. Thomas Mann findet jenes Talent einerseits in einer „Verwegenheit“ und einer „Untreue“, andererseits in einer „entsagenden Strenge“. So wird Goethe als Thomas Manns „Vater-Imago“ dargestellt. Damit gewinnt man den Eindruck, dass sich Thomas Manns Huldigung an Goethe nachdrücklicher äußert als seine Kritik an ihm.

2. Goethe bei Thomas Mann: eine Symbolgestalt der Versöhnung

Thomas Mann beschäftigt sich in einem Brief an Bermann Fischer mit dem 9. Kapitel seines *Lotte*-Romans:

Das Bedürfnis nach etwas Versöhnlichem war dringend, und auf diese halb oder ganz geisterhafte Weise ging es am besten.⁵⁵²

Dies betrifft die Romanfiguren Goethe und Charlotte. „Das Bedürfnis nach etwas Versöhnlichem“ wird doch die von ihr im Gespräch mit Riemer beklagte „alte, unbeglichene, quälende Rechnung“ sein, die nun in einen neuen versöhnlichen Zusammenhang gerückt wird. Die offene Rechnung Charlottes besteht darin, dass sie sich durch die Veröffentlichung des *Werther* gekränkt gefühlt habe, weil ihr Name nun in aller Munde und ihr Privatleben somit gestört sei. Damals fühlte sie sich also missbraucht, hatte sie doch ihre Anonymität zum höheren Ruhme von Goethes Roman opfern müssen. Darüber hinaus sieht sie sich noch immer in ihrer Frauen-Ehre gekränkt, weil ihr das publizierte Werk offenbart, dass sie gar nicht so sehr als Person gemeint ist, sondern dass es die besondere Konstellation ihres Verhältnisses ist, die Goethes Leidenschaft hervorgerufen hat:

Er war verliebt in unsere Verlobtheit und in unser wartendes Glück (150).

Über diese Bestätigung stellt Thomas Mann in seinem Essay *Phantasie über Goethe* das Folgende fest:

Wo Werk und Leben eins sind wie bei ihm, da haben diejenigen das Nachsehen, die es nur mit dem Leben, dem Menschlichen ernst zu nehmen verstehen. Aber er verweist es ihnen. >Werther muss – muss sein!, ihr fühlt nur *mich* und *Euch* (...) könntet Ihr den tausendsten Teil fühlen, was Werther tausend Herzen ist, ihr würdet die Unkosten nicht berechnen, die Ihr dazu hergebt!< – Sie haben alle diese Unkosten getragen, gern oder ungern (*Phantasie über Goethe*, 275).

Die Kosten zu tragen haben, wie Charlotte Kestner erfährt, auch Maximiliane von Brentano, Marianne von Willemer, Charlotte von Stein und die anderen Geliebten, die im Roman am Rande erwähnt werden. All diese Beziehungen lassen erkennen, dass Goethe mit der festen Bindung der Geliebten seine eigene Bindungsangst entfaltet: „Goethe ließ lieben“. Diese Einsicht macht Charlotte mutiger. Sie hält Goethe all die Opfer vor, angefangen mit der Reihe der „Menschenopfer“, die auch Riemer und den Sohn August einbezieht. Indem sie

⁵⁵²) Thomas Mann, Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer, hrsg. von Peter de Mendelssohn, F/M 1973, S. 247

dabei Goethes Lieblingsbild von der in der Flamme versengten Mücke ins Spiel bringt, gibt sie ihm Gelegenheit zu einer umfassenden Rechtfertigung:

Willst du denn, dass ich diese sei, worein sich der Falter begierig stürzt, bin ich im Wandel und Austausch der Dinge die brennende Kerze doch auch, die ihren Leib opfert, damit das Licht leuchte, bin ich auch wieder der trunkene Schmetterling, der der Flamme verfällt (396).

Damit wird das Thema des Selbstopfers leitmotivisch angedeutet und in eine andere Dimension gerückt. Die einzelnen Figuren, Charlotte eingeschlossen, haben immer nur ihr eigenes Opfer im Sinn, während Goethe beide Aspekte für sich beansprucht. Zugunsten des Kunstprodukts, so muss Charlotte erfahren, werden nicht nur die in eine „höhere Wirklichkeit“ transportierten Urgestalten geopfert, sondern auch deren Schöpfer.⁵⁵³ Das ist Thomas Manns subjektiver Einschlag: Goethe ist Teil seiner eigenen Person. Darauf zielt Thomas Manns Bedürfnis nach „etwas Versöhnlichem“, nach einem „leidlich versöhnlichem Abschluss der Geschichte“ (389) ab, was nicht nur auf Charlotte gemünzt ist, der hier teilweise Genugtuung widerfährt:

Nein, Versöhnung meint die Aufhebung des scheinbaren Gegensatzes von Subjekt und Objekt.⁵⁵⁴

Der Roman schildert die Kälte des großen Mannes und das asoziale Verhältnis zu seinen Mitmenschen, er erzählt die Versöhnung von Liebe und Verachtung, Huldigung und Heuchelei. Die Erscheinung der Versöhnung wird in der androgynen Kunst aus dem *Divan* noch deutlicher erkennbar. Die Gestalt Goethes soll verbinden und vermitteln, denn nach der androgynen Kunst-Idee in *Lotte in Weimar* gilt: „Geist ist Mittler“ (299). Der Künstler ist freilich ein „ironischer Mittler“. Er ist für den Autor des Romans der Mensch, der den Gegensatz von Leben und Kunst aufheben kann. Man pflegt diese Auffassung weniger als Goethe-Charakteristik denn als Selbstbespiegelung Thomas Manns zu verstehen. Durchaus mit Recht, denn trotz Verwendung des authentischen Goethe-Materials gelingt es Thomas Mann, ständig von sich selbst zu sprechen. Der Roman ist keine Apologie im unkritischen Sinne. Vielmehr ist er auf seine Weise geschrieben, in der ein „menschlich-allzumenschlicher Held“ „mit Skepsis, mit Gehässigkeit, mit psychologischem Radikalismus und dennoch positiv, lyrisch, aus eigenem Erleben“ projiziert ist (Brief an Heinrich Mann, 5. 12. 1905). Nicht im Eigenlob, sondern in der „durchschauenden Selbstkritik des Künstlers“ besteht die Apologie.⁵⁵⁵ Es wird gezeigt, auf welchen psychologischen Grundlagen das Genie beruht. Es ist auch erkennbar, aus welchen psychologischen Gründen eine Künstlerapologie aufgebaut ist, die die Mitwelt auf das Leiden aufmerksam macht, das hinter der scheinbaren Kälte eines großen Dichters steht, und die das beiderseitige Leiden – sowohl das eigene Leiden des Dichters als auch das der Mitmenschen – um des Werkes willen rechtfertigt. Anders als im

⁵⁵³) Elsbeth Wolffheim, *Das Abenteuer der Verwirklichung des Goethe-Mythos*, a.a.O., S.121

⁵⁵⁴) Ebd.

⁵⁵⁵) Hermann Kurzke, *Thomas Mann*, a.a.O., S.263

ursprünglichen Plan zum *Tod in Venedig* gestaltet *Lotte in Weimar* nicht den Goethe, der die Würde verliert, sondern den, der sie behauptet. Der Roman beschreibt aber auch das Opfer, das solche Behauptung fordert.

VII. Schluss

Goethes Bild ist in Thomas Manns Werken ambivalent entworfen. Thomas Mann billigt dem Autor menschliche, mythische, ja religiöse Größe und Bedeutung zu, obwohl die Außerordentlichkeit Goethes auch die Unzuverlässigkeit des kreativen Menschen impliziert. Thomas Manns Goethe ist deshalb widersprüchlich und problematisch. Sein Goethe-Bild besteht in „lächelnder Liebe“ (*Goethe als Repräsentant*, 7): Liebe und Kritik sind immer miteinander vorhanden.

Thomas Mann hat viel von und über Goethe gelesen, insbesondere über Goethes zügellose Liebesleidenschaft. Goethes Werke, Briefe und Gespräche mit Eckermann liefern ihm besonders viele, zu viele Züge seines Bildes, denn Thomas Mann nimmt Material auf, ohne viel Rücksicht auf den Wert dieser Quellen. Thomas Manns Goethe-Rezeption basiert auf der eigenen Erfahrung, auf der eigenen Sexualität und auf der eigenen Vorstellung der Kunst. Beispielsweise orientiert sich seine Romanfigur Goethe im Roman *Lotte in Weimar* deshalb oft nicht am historischen Goethe, sondern auch an ihm, an Thomas Mann selbst. Mann erstrebt freilich die menschliche, künstlerische Ähnlichkeit mit dem großen Klassiker und sucht sich mit ihm zu identifizieren. Seine Annäherung an Goethe wird von den großen Prosawerken, *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Lotte in Weimar*, bekräftigt, in denen eine existentielle Übereinstimmung beider Dichter herausgestellt wird. In diesen Texten wird unsere Ansicht bestätigt, dass Thomas Manns Goethe-Bild sich mit Manns eigenem künstlerischem Interesse verbindet.⁵⁵⁶

Goethe bedeutet für Thomas Mann den „Weg zur wahrhaften Überwindung des Nihilismus“, die der Dichter für sein eigenes zentrales Problem hält. Der junge Thomas Mann versucht, den Abschied von seinem früheren Vorbild Richard Wagner zu nehmen und als neues Vorbild Goethe und sein Werk zu wählen. Damals wollte Thomas Mann sich von seinem eigenen Nihilismus befreien, den nicht weniger Wagner und Schopenhauer beeinflusst haben. In Manns Goethe-Essays, seinen Romanen *Zauberberg* und *Lotte in Weimar* findet sich der Versuch zur „Überwindung des Nihilismus“. Thomas Mann interessiert sich daher für Goethes „Lebensfreundlichkeit“, die aus den Erfahrungen der nihilistischen Zustände entstehen könnte:

Ich erinnere mich des eigentümlichen Eindrucks von Paradoxie und gebietender Kühnheit, den ich empfang, da ich als junger Mensch, der von Schopenhauer die große Erlaubnis zum Pessimismus erhalten hatte, im *Epilog zur Glocke* zum ersten Mal mit Verständnis auf dies Wort `lebenswürdig': >>Den Lebenswürdigen soll der Tod erbeuten<<, stieß, diese Verbindung, die es meines Wissens bis dahin nicht gegeben hatte und die eine persönliche Wortschöpfung Goethes darstellt. Das Leben als höchstes Kriterium genommen und seiner würdig zu sein, als der höchste Adel angesprochen, der, wenn es mit

⁵⁵⁶) Bernhard Blume, *Thomas Mann und Goethe*, Bern 1949, S.23

rechten Dingen zuginge, vor der Vernichtung schützen sollte: das verwirrte meinen jugendlichen Begriff von Vornehmheit, der recht eigentlich auf eine sublimen Untauglichkeit und Unberufenheit zum irdischen Leben hinauslief; und wirklich ist die eigentümliche Wortbildung erfüllt von einem trotzigen Lebenspositivismus, von einer überpessimistischen Lebensbejahung, die in meinen Augen eine höchste und allgemeinste Form der Bürgerlichkeit ausmacht (*Goethe als Repräsentant*, 28).

Thomas Mann behauptet, dass Goethes `Erfahrungen der nihilistischen Zustände´ – ebenso wie die Krankheit, der Tod, die Liebesleidenschaft und das Versagen der Liebe – mit dessen Kunstverständnis fest verbunden seien, das sich an der `Natur´ orientiere (*Goethe als Repräsentant*, 25). Das Verstehen der Natur sei bei Goethe eine Metapher für das Verstehen eines Kunstwerkes: Ein echtes Kunstwerk bleibe wie ein Naturwerk, für unseren Verstand immer unendlich; es werde angeschaut, empfunden, es wirke, es könne aber nicht eigentlich erkannt, sein Wesen, sein Sinn könne nicht mit Worten ausgesprochen werden (HA XII, 56). Goethes Naturvorstellung wird im Fragment *Problematik* in Thomas Manns Essay *Goethe und Tolstoi* behandelt. In diesem Essay stellt Mann Goethes „Vorstellung von einer Welt dar, die von Endursachen und Endzwecken frei ist und in der das Böse wie das Gute sein Recht hat“ (IX, 87). Thomas Mann führt das auf den Einfluss zurück, den Spinoza vermutlich auf Goethe hatte, wahrscheinlich seinem Gewährsmann Bielschowsky⁵⁵⁷ folgend, hat dabei aber wohl auch Schopenhauers Willenslehre und Nietzsches Moralkritik mit im Auge. Schon dieses Fragment steuert auf Goethes „nihilistisch-neutrale“ Eigenschaften zu, die auch in *Lotte in Weimar* dargestellt werden:

Behältlich und dem armen Menschegeist dienlich ist nur das Moralische. Was aber nicht moralisch ist, sondern elementarisch, neutral und boshaft-verwirrend, kurzum elbisch – lassen Sie uns an diesem Worte festhalten: >elbisch< habe ich gesagt –, was aus einer Welt des allgemeinen Geltenlassens und der vernichtenden Toleranz kommt, einer Welt ohne Zweck und Ursach´, in der das Böse und das Gute ihr gleiches ironisches Recht haben, das kann der Mensch nicht behalten, weil er kein Vertrauen dazu haben kann, ausgenommen allerdings das ungeheure Vertrauen, das er nun dennoch auch wieder dazu hat, und welches beweist, dass der Mensch zum Widerspruchsvollen nur widerspruchsvoll sich verhalten kann (*Lotte in Weimar*, 82).

Thomas Mann glaubt Goethes Größe in der „Widersprüchlichkeit“ von Kunst und Leben zu entdecken. Das spielt die führende Rolle in Thomas Manns Goethe-Rezeption und steht in Verbindung mit der schöpferischen Tätigkeit des Dichters. Thomas Mann bezeichnet somit Goethes „Züge eines tiefen Grames und Missmuts“, dessen „Unfreude“, „Kälte“, „Neutralität“ als die „Kehrseite der Freiheit des Kreativen“: Goethe diszipliniere seine kreative Individualität und die in ihr liegende Gefahr des Chaotischen, des Erotischen und des Dämonischen. Aber Thomas Mann behauptet, dass Goethe zweifelsfrei die beiden gegensätzlichen Seiten – Natur und Geist, Erotik und Bildung, Genie und Moral, Leben und

⁵⁵⁷) Albert Bielschowsky: Goethe, Sein Leben und seine Werk, München 1905, Bd. 2, S.77

Kunst – vereinigt und damit eine höhere Stufe der Bildung, eine „unendliche Harmonie“ des eigenen Selbst zu gewinnen versucht (*Goethe und Tolstoi*, 94). Darüber hinaus wirke ein Dichter wie Goethe auf den Leser durch seine „Persönlichkeit“.⁵⁵⁸ Goethe habe auch gesagt, „dass es nur die Persönlichkeit und der Charakter des Autors seien, durch die ein Werk eigentlich wirke und die in die Kultur eingehen“ (*Goethes Laufbahn*, 42). Thomas Mann führt Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* und seine erotischen Gedichte *Das Tagebuch* und *Erotica Romana* als Beispiele dafür auf. Um die Gegensätzlichkeit seines Wesens auszubalancieren, zeige sich Goethe „außergewöhnlich neutral, nihilistisch, dunkel, boshaft und sogar teuflisch“: „Die bitter-humoristischen Stimmungen, der sophistische Widerspruchsgeist ist hundertfach vermerkt worden.“ (*Goethe als Repräsentant*, 25) Auf diese Weise dichte er auch. Thomas Mann bedenkt daher, dass eine Autorität, die auf der kreativen Tätigkeit beruhe, souverän und als Vorbild ebenso ‚menschlich‘, wie unmoralisch sei. Man gewinnt also den Eindruck, dass Thomas Mann einerseits sein Vorbild in kritischer Ansicht zu betrachten versucht, ihm andererseits aber pathetisch huldigt. Wegen des übertrieben betonten Pathos wird Thomas Manns Kritik an seinem Vater-Bild gemildert, bleibt seine Identifizierung mit Goethes *Unio Mystica* ungetrübt.

Thomas Manns besonderes Interesse liegt in Goethes Sexualität. Thomas Mann erkennt die geschlechtlichen Konflikte in Goethes Biographie. Er erkennt in ihnen auch die Parallele zu seinem eigenen homoerotischen Begehren. Er liest darüber in Felix Aaron Theilhabers Buch *Goethe. Sexus und Eros*, das schon zwischen den Zeilen des zweiten großen Goethevortrags von 1932, *Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, eine Rolle spielt. Theilhaber ist, wie Thomas Mann, ein Verehrer Goethes, der, im Gegensatz zum damals üblichen Goethebild, das Erotische nicht „aus einem vitalen Überschuss“, sondern „aus einem Defizit der männlichen Sexualität“ erklärt.⁵⁵⁹ Thomas Mann steht in einer Linie mit Theilhabers Theorie: Goethe habe es nötig gehabt, seine Erotik in Dichtung umzusetzen. Theilhabers Meinung über Goethes Sexualität liefert Thomas Mann viele Züge seines eigenen Bildes, manchmal in einem kreativen Missverständnis. Thomas Mann gibt seiner Goethe-Verehrung Gegengewichte, indem er seine Goethe-Figur mit negativen Zügen ausstattet, die er aus seinen eigenen Lebenserfahrungen speist. Hat er doch selbst sexuelle Probleme, die seiner bürgerlichen Umwelt widerstreben und kann sie deshalb um so freier in Dichtung umsetzen.

Thomas Manns Drang, sich selbst und seine Sexualität darzustellen, ist in seinen Werken und autobiographischen Äußerungen deutlich erkennbar, genauso wie bei Goethe. Goethes Werke werden von Thomas Mann als „Bruchstücke einer großen Konfession“ (*Goethe und Tolstoi*, 74) bezeichnet. Goethes zahlreich erhaltene Briefe, von denen weit über ein Zehntel an die geliebten Frauen gerichtet waren, sind in der Tat autobiographische Zeugnisse. Hinzu kommen die Tagebücher und die autobiographischen Fragmente. Thomas Mann ist davon überzeugt, dass diese „Liebe zu sich selbst“ bei Goethe

⁵⁵⁸) Thomas Mann, *Goethe als Repräsentant*, S.8 „(...)“, dass die Erziehungsidee Brücke und Übergang bildet aus der Welt des persönlich Innermenschlichen in die Welt des Sozialen.“

⁵⁵⁹) Hans Rudolf Valet, *Goethe*, a.a.O., S.25

der Anfang eines Schöpferischeren als die gemeine Selbstverliebtheit sei (*Goethe und Tolstoi*, 75). Dies trifft genauso auf Thomas Mann zu. In Goethe und dessen Werk findet Thomas Mann die Möglichkeiten dichterischer Motivation. Beide sind Schlüssel zum Verständnis von Thomas Manns Werken. Thomas Mann wird in seiner künstlerischen Entwicklung beeinflusst von Goethe und dessen Werken, nicht im Politischen, sondern im Geistigen, Menschlichen und Erotischen (*Goethe als Repräsentant*, 23). In seiner Annäherung an Goethe findet Thomas Mann eine Möglichkeit des Mitredens über Leben und Kunst, Erotik und Poetik, Erotik und Bildung.

Thomas Manns Hang zur „Selbsterkenntnis“ und „Selbstdarstellung“ wird durch die Goethe-Rezeption, insbesondere durch den Eindruck des *Tagebuchs* und der *Wahlverwandtschaften* immer stärker entwickelt. Mit *Lotte in Weimar* verwirklicht Thomas Mann den „alten Traum“, „Goethe einmal persönlich wandeln zu lassen“ (Selbstkommentar: *Lotte in Weimar*, 54). Im Roman sind Goethes persönliches Privatleben, die intimsten Seiten dargestellt, und sie sind auch sonst ein Thema in Manns Werk. Schon *Der Tod in Venedig* ist ursprünglich als Novelle über Goethes letzte Liebe in Marienbad geplant gewesen. Die Novelle entsteht nicht nur aus der Verbindung mit Goethes letzter Liebesgeschichte, sondern auch aus der eigenen sexuellen Vorstellung des Autors, der Homoerotik. Die Novelle ist daher mehrdeutig. *Der Zauberberg* steht im Gefolge der Bildungsidee des *Wilhelm Meisters*, die auch die Entdeckung des Körpers und der Sexualität miteinschließt. Goethes „Idee der individualistischen Selbstformung“ (*Goethe und Tolstoi*, 74) soll in der Entwicklung der Romanfigur Castorp vorherrschen. Castorp erfährt jedoch nicht die gleichen Bildungsprozesse, wie Wilhelm: Im Gegensatz zu Wilhelm hat Castorp keinen Beruf, findet keine Natalie, gründet keine Familie. Castorp erkennt durch die Liebe, die naturwissenschaftliche Untersuchung des Körpers, was das Leben und der Tod sei. Thomas Mann lässt ihn zur „geistigen Klarheit über das Leben erziehen“ (Selbstkommentar: *Der Zauberberg*, 81) und damit Goethes „Lebenswürdigkeit“ erfahren.

In diesen Werken lässt sich erkennen, dass Goethe für Thomas Mann – in Bezug auf das Thema „Erotik und Poetik“ – eine „lebenslängliche und unbezwingliche Verlegenheit und Befangenheit gehabt hat, „die sich hinter zeremonieller Steifheit verbarg, ohne ihre eigentliche Natur verleugnen zu können“. Thomas Mann ist überzeugt, dass diese „Verlegenheit“ die Grundlage für Goethes dichterische Produktivität gewesen sei. Bei Thomas Mann fällt ähnliches auf, eben das, was bei Goethe als „Verlegenheit“ nicht nur in den persönlichen Liebesbeziehungen, sondern auch in der erotischen Dichtung erscheint. In jedem Künstler liege, so zitiert Thomas Mann Goethes Aussage, ein Keim von Verlegenheit, ohne den kein Talent denkbar sei (*Goethes Laufbahn*, 48). Diese Auffassung teilt Thomas Mann mit Goethe: Eros sei für den Künstler der Führer zum Dichten.⁵⁶⁰ Bei Goethe und Thomas Mann findet sich eine nicht enden wollende, das ganze Leben durchziehende Liebesbereitschaft und Liebeskraft. Diese erotische Vitalität gilt weit über die Altersgrenze hinaus. Beide Männer unterscheiden sich nur darin, dass der eine die Frau liebt, der andere

⁵⁶⁰) Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer*, a.a.O., S.1438

den Jüngling. Diese Liebeserfahrungen werden zum Material der Dichtung. Der „gelebte Eros“ ist für die beiden Dichter Voraussetzung des Dichtens.

Das Resümee der vorliegenden Arbeit unterstreicht die Bedeutung der Persönlichkeit des Autors für die Begründung seines Werks. Der Autor bringt seine eigene sinnliche Wahrnehmung in die literarische Produktion ein. Noch bei Goethe (*Das Tagebuch*) gibt es keine erotischen Tabus. Thomas Manns Erotik ist dagegen zurückhaltend, symbolisch und asketisch dargestellt. Die Erotik seiner Werke – *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg* und *Lotte in Weimar* – ist symbolisiert erst in den Träumen, den Erinnerungen und Bekenntnissen. Trotz dieser unterschiedlichen Darstellung der Erotik sind sich beide Dichter ähnlich: Das Liebsthema erscheint auch als „Dämonie“, die manchmal gegen alle gesellschaftlichen Gesetze und Ordnungen verstößt. Im *Michelangelo*-Essay Thomas Manns wird dies zum Ausdruck gebracht:

Hoffst Du aufs neu, Du schöner Zauberfalter,
Mich zu verführen in Verstrickungsängste,
Deren der Weise schlechter sich erwehrt? (*Michelangelo in seinen Dichtungen*, 200)

Wo es um die Liebe, den „schönen Zauberfalter“ geht, ist die Moral leer. Der Künstler leidet deshalb an dem Zwiespalt von Leben und Kunst. Dies trifft auf Goethe und ebenso auf Thomas Mann zu.

Das moralische Defizit und die eigentliche Kälte des Dichters, die nicht nur aus dessen Schöpferum, sondern auch aus dessen Persönlichkeit stammen, sind in Thomas Manns Werken, *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Lotte in Weimar*, thematisiert: Mann problematisiert Goethes Eigentümlichkeit, die Untreue, das Element des Zweifels, der Verneinung, der fatalen Neutralität, des Dunklen, Erotischen, Boshaften und Verwirrenden. Als Resultat der vorliegenden Arbeit wird festgestellt, dass Thomas Mann in ironischer Distanz die „Lebensbürgerlichkeit“ des Klassikers, dessen Fähigkeit, den Nihilismus zu überstehen, dessen „Lebensbejahung“ und „trotzigen Lebenspositivismus“ erkannt hat. Dieses wichtige Resümee gilt in Bezug auf die dichterische Erotik und besonders auf die obszönen erotischen Gedichte Goethes. Für sie gilt, dass das eigentliche Studium der Menschheit für Goethe nur der `Mensch` und dessen `Geschlechtlichkeit` sein kann. Thomas Mann glaubt, dass Goethe den Menschen, dessen Kreatürlichkeit, d.h. Geschlechtlichkeit, Körperlichkeit, Krankheit, Leben und Tod als wichtigen Gegenstand seiner Dichtung empfunden hat. Zwar verlangt die Goethesche „Lebensbürgerlichkeit“, so Thomas Mann, in ihrer moralischen Tugendstrenge ein unbedingtes Bejahen des Sittlichen, weil Vernunft und Sittlichkeit die Stützen des Lebens sind. Aber für Thomas Mann ist noch auffälliger, dass Goethe trotzdem Leidenschaft, Krankheit, Liebe und die Äußerungen der Natur verteidigt. Gerade in dieser Kühnheit, die auch Obszönität miteinschließt, erkennt Thomas Mann Goethes Größe. Sie beruht freilich auch im humanen Thema der „Entsagung“.

Es wird hier klar, dass Goethe für Thomas Mann die Liebesentsagung als eine poetisch-ethische und erzieherische Haltung begründet: „Goethes Liebesleben – es ist ein seltsam Kapitel. Die Kenntnis seiner Leidenschaft ist bildungsobligatorisch“ (*Phantasie über Goethe*, 274). Goethe stellt den Versuch der „Selbstausbildung“ und der „Menschenbildung“ in seinen erotischen Werken dar, so sieht ihn Thomas Mann. Goethes moralisches Leben wird jedoch ausgeklammert:

Sie sind, diese Friederiken, Lotten, Minnas und Mariannen, zu Nischen-Figuren geworden im Dom der Humanität, und das mag sie schadlos halten dafür, dass das fahrende Genie, das zeitweise zu ihren Füßen lag, so wenig bereit war, ernste Konsequenzen für sein Leben, seine Freiheit aus diesen holden Abenteuern zu ziehen, schadlos für seine immer wiederkehrende Flüchtigkeit und dafür, dass sein Werben ziellos, seine Treuherzigkeit treuloser Art und sein Lieben ein Mittel zum Zweck, ein Mittel zum Werk war (*Phantasie über Goethe*, 274f.).

Goethe wird von Thomas Mann bezeichnet zwar als Erzieher, aber auch als Erotiker. In dieser Ambivalenz hat Goethe für den späteren Dichter einen besonderen Platz: Goethes *Tagebuch* und die *Erotica Romana* sind zwar auf das Kühnste erotisiert, aber ihre Erotik steht in Verbindung mit einer Motivation für das Dichten, mit einer künstlerischen Erneuerung des Dichters. Goethe dient Thomas Mann dazu, seine besondere Art des Dichtertums, seinen „erotischen Ästhetizismus“ (*Die Ehe im Übergang*) zu legitimieren. In Goethes erotischer Dichtung reflektiert Thomas Mann nicht nur jene „natürliche gefährliche erotische“, sondern auch „sittigend-antibarbarische Haltung“ (*Goethe und Tolstoi*, 125). Thomas Mann betont dazu übertrieben Goethes „Selbstbändigung“ und das Zügeln der Sinnlichkeit, des Erotisch-Dämonischen Kraft des Geistes des Dichters. Diese neue Orientierung, die Thomas Mann von Goethe erwartet, ist als Erneuerung der alten bürgerlichen Welt ein Plädoyer für die „androgyn Kunst“. Thomas Mann konkretisiert in seinen Werken – *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Lotte in Weimar* – die Homoerotik, die „ursprüngliche natürliche Bisexualität des Menschen“, die „Androgynität“. Wesentlichster Zug des Androgynen sei, Konflikte zu lösen und den Gegensatz von Innerem und Äußerem, Männlichem und Weiblichem aufzuheben. Thomas Mann findet in Goethes Dichtung das ideale Modell für die Aufhebung der gegensätzlichen Pole, wie Ehe und Liebe, Pflicht und Neigung, Leben und Kunst, Geist und Natur. Mann glaubt in Goethe Zukunftsmöglichkeiten für sein eigenes, für das 20. Jahrhundert entdeckt zu haben, Möglichkeiten unbeschränkter „Selbstbefreiung“ und „Selbstüberwindung“. Diese Möglichkeiten ist Thomas Mann im Spiegel der Goetheschen Existenz zu suchen bemüht, allerdings auf seine Art und Weise.

VIII. Zusammenfassung

Die fünf Kapitel dieses Buches über Thomas Mann nehmen das Thema „Erotik und Poetik“ hinsichtlich Genie, Bildung und Humanität unter der Aspekt der Goethe-Rezeption. Wenn von Thomas Manns Erotik die Rede ist, ist selbstverständlich seine Goethe-Rezeption zu erwähnen.

In *Goethe und Tolstoi, Fragmente zum Problem der Humanität* von 1920 kann man eine deutliche Auseinandersetzung Thomas Manns mit Goethe erkennen. 1) Die eigenen Erfahrungen des Dichters und sein ganz persönliches Privatleben müssen als Aspekte seiner dichterischen Arbeit verstanden werden. 2) Die Erotik wird als die Voraussetzung künstlerischer Potenz aufgefasst. 3) Die Erotik zeigt sich als die Gesamtheit der in der „Menschlichkeit“ begründeten Lebensäußerungen, Empfindungen und als den Ausdruck der hemmungslosen inneren Freiheit. Goethes Erotik wird von Thomas Mann als Ausdruck der Humanität begriffen.

Auch außerhalb des Essays *Goethe und Tolstoi* finden sich bei Thomas Mann essayistische Reflexionen über Goethe und zugleich eigener „Reifungsprozess“. In diesem Reifungsprozess erlebt Thomas Mann die beispiellose, schamlose und kühne Erotik Goethes. Thomas Mann liest Theilhabers Buch „Goethe. Sexus und Eros“, das ihm viele Züge seines eigenen Bildes, manchmal in einem kreativen Missverständnis liefert. Theilhabers Theorie liegt darin, dass Goethes Erotik nicht aus einem vitalen Überschuss, sondern aus einem Defizit der männlichen Sexualität erklärt. Thomas Mann steht in einer Linie damit: Goethe habe es nötig gehabt, seine Erotik in Dichtung umzusetzen. In der Verwertung der Erotik in die Literatur findet Thomas Mann einerseits die schöpferische Kraft, andererseits das moralische Defizit und die Kälte des Dichters

In diesem Ansicht ist Goethes Bild in Thomas Manns Werken – *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Lotte in Weimar* – ambivalent entworfen. Thomas Mann billigt dem Autor menschliche, mythische, religiöse Größe und Bedeutung zu, obwohl die Außerordentlichkeit Goethes auch die Unzuverlässigkeit des kreativen Menschen impliziert. Thomas Manns Goethe ist deshalb widersprüchlich und problematisch. Thomas Mann glaubt Goethes Größe in der Zwiespältigkeit von Kunst und Leben zu entdecken. Goethe diszipliniere seine kreative Individualität und die in ihr liegende Gefahr des Chaotischen, des Erotischen und des Dämonischen. Thomas Mann behauptet, dass Goethe die beiden gegensätzlichen Seiten – Natur und Geist, Erotik und Bildung, Genie und Moral – vereinigt und damit eine höhere Stufe der Bildung, „eine unendliche Harmonie des eigenen Selbst“ zu gewinnen versucht. Mann gewinnt also den Eindruck, dass Thomas Mann einerseits sein Vorbild in kritischer Ansicht zu betrachten versucht, ihm andererseits aber pathetisch huldigt.

Thomas Mann betont übertrieben Goethes „Selbstbändigung“ und das Zügeln der Sinnlichkeit, des Erotisch-Dämonischen kraft des Geistes Dichters. Diese Neue Orientierung,

die Thomas Mann von Goethe erwartet, ist als Erneuerung der alten bürgerlichen Welt ein Plädoyer für die „androgynen Kunst“. Wesentlicher Zug des Androgynen sei, Konflikte zu lösen und den Gegensatz von Innerem und Äußerem, Männlichem und Weiblichem aufzuheben. Thomas Mann findet in Goethes *Eroik* das ideale Modell für die Aufhebung der gegensätzlichen Pole, wie Ehe und Liebe, Pflicht und Neigung, Leben und Kunst, Geist und Natur. Die Frage, ob sein Versuch in der Tat gelungen ist, ist offengelassen.

Thomas Mann gewinnt seine Goethe-Rezeption nicht auf theoretisch-wissenschaftlichem Wege, sondern in einem unaufhörlichen Prozess der künstlerischen, geistigen und moralischen Selbstforschung. Sein Goethe-Bild ist Selbstbekenntnis. Thomas Mann hat den Blick für die Problematik des künstlerischen Schaffens. Das gibt seinem Goethe-Bild die intime, aus eigener Erfahrung gewonnene Eigenschaft.

IX. Literaturverzeichnis

1. Thomas Mann

1-1. Werke

Frankfurter Ausgabe – Gesammelte Werke in Einzelbänden:

Der Tod in Venedig und andere Erzählungen, Frankfurt 1993

Der Zauberberg, 1996

Lotte in Weimar, 1996

Über mich selbst. Autobiographische Schriften, 1994

1-2. Tagebücher

Thomas Mann, 10 Bände, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1979

1-3. Essays

Thomas Mann, Goethes Laufbahn als Schriftsteller, Zwölf Essays und Reden zu Goethe, Frankfurt am Main 1982, Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters/ Goethes Laufbahn als Schriftsteller/ Goethe und Tolstoi/ Goethes *Wahlverwandtschaften*/ Eine Goethe-Studie (An die japanische Jugend)/ Goethes *Werther*/ Phantasie über Goethe/ Der Allgeliebte/ Ansprache im Goethejahr 1949

Band 1. Frühlingsturm 1893-1918, hrsg. von Hermann Kurzke u. Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 1993 (Das Ewig-Weibliche (1903), S. 25-30, S. 318/ Auseinandersetzung mit Wagner (1911), S. 150-153, S. 361-364)

Band 2. Für das neue Deutschland 1919-1925, 1993. (Goethe und Tolstoi (1921), S. 45-84, 313-327/ Die Ehe im Übergang (1925) S. 267-282, S. 399-407)

Band 3. Ein Appell an die Vernunft 1926-1933, 1994. (Meine erste Liebe (1931), S. 295, 470/ Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters (1932), S. 307-342, S. 479-494)

Band 6. Meine Zeit 1945-1955, 1997 (Goethe und die Demokratie (1949), S. 104-130, S. 439-457/ Der Künstler und die Gesellschaft (1952), S. 222-235, S. 522-528)

1-4. Briefe und Selbstkommentare

Carlsson, Anni (Hg.): Hermann Hesse – Thomas Mann – Briefwechsel, Frankfurt am Main 1993

Mann, Erika (Hg.): Thomas Mann Briefe I, 1889-1936, Frankfurt am Main 1995

Ders.: Thomas Mann Briefe II, 1937-1947, Frankfurt am Main 1992

Ders.: Thomas Mann Briefe III, 1948-1955, Frankfurt am Main 1979

Wysling, Hans (Hg.): Thomas Mann-Heinrich Mann-Briefwechsel 1900-1949, Frankfurt am Main 1995

Ders.: Thomas Mann Selbstkommentare: *Lotte in Weimar*, Frankfurt am Main 1996

Ders.: Thomas Mann Selbstkommentare: *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main 1993

1-5. Biographien

Harprecht, Klaus: Thomas Mann. Eine Biographie in zwei Bänden, Hamburg 1966

Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann in drei Bänden, Frankfurt am Main 1975, 1996

1-6. Sekundärliteratur

Bab, Julius: *Der Zauberberg*. Die Hilfe, Berlin 1925

Baumgart, Reinhard: Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk. Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht, Frankfurt am Main 1993 (Thomas Mann als der erotische Erzähler, S. 15-68, Thomas Manns Widersprichsharmonie, S. 244-249, Ein Entsagungsprogramm: Behagen im Unglück – *Joseph und seine Brüder*, *Lotte in Weimar*, S. 257-271)

Ders.: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns, München 1964

Berendsohn A. Walter: Thomas Mann. Künstler und Kämpfer in bewegter Zeit, Lübeck 1965

Böhm, Karl Werner: Die homosexuellen Elemente in Thomas Manns *Der Zauberberg*, in: Stationen der Thomas Mann-Forschung, Aufsätze seit 1970, hrsg. von Hermann Kurzke, Würzburg 1985, S. 145-165

Böschstein, Bernhard: *Der Tod in Venedig*, in: Interpretationen. Thomas Mann, Romane und Erzählungen, hrsg. von Volkmar Hansen, Stuttgart 1993, S. 89-120

Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann, Göttingen (Der Literat als Abenteurer, Thomas Mann zwischen *Tonio Kröger* und *Der Tod in Venedig*, S.285-334)

Exner, Richard: Die Heldin als Held und der Held als Heldin. Androgynie als Umgebung oder Lösung eines Konfliktes, in: Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur, hrsg. von Wolfgang Paulsen, Bern und München 1979, S. 17-54 (Über die Androgynie-Charaktere in den Werken Thomas Manns)

Feuerlicht, Ignace: Thomas Mann und die Grenzen des Ich, Heidelberg 1966

Frey, John R.: Die stumme Begegnung, Beobachtungen zur Funktion des Blicks im *Tod in Venedig*, German Quarterly XLI, 1968

Frizen, Werner: Wiedersehen – ein kleines Kapitel, zu *Lotte in Weimar*, in: Thomas-Mann-Jahrbuch Bd. 11, Frankfurt am Main 1998, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher, S. 171-202

Gauger, Hans-Martin: *Der Zauberberg*. Ein linguistischer Roman, in: Sprachbewusstsein und Sprachwissenschaft, München 1976

Hansen, Volkmar: Thomas Mann. *Der Zauberberg*, in: Interpretationen, Romane des 20. Jahrhunderts Bd. I, Stuttgart 1993, S. 55-100

Ders. (Hg.): *Lotte in Weimar*, in: Interpretationen. Thomas Mann, Romane und Erzählungen, Stuttgart 1993, S. 228-269

- Härle, Gerhard: Simulation der Wahrheit, Körpersache und sexuelle Identität im *Zauberberg* und *Felix Krull*, in: Heimsuchung und süßes Gift, Erotik und Poetik bei Thomas Mann, hrsg. von Gerhard Härle, Frankfurt am Main 1992, S. 63-86
- Ders.: Männer – Weiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann, Frankfurt am Main 1988
- Heftrich, Eckhard: Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann, Frankfurt am Main 1982
- Koopmann, Helmut: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983 (Thomas Manns *Der Zauberberg*, S. 26-76.)
- Ders.: Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks, Göttingen 1975
- Ders. (Hg.): Thomas Mann – Handbuch, Regensburg 1995
- Ders.: *Der Tod in Venedig*. Interpretation, Stuttgart 1995
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung, München 1985
- Ders.: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk, München 1999
- Lehnert, Herbert: Der Dichter der freischwebenden Ästhetik: Thomas Mann, in: Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. von Gunter E. Grimm, S. 197-213
- Ders.: Thomas Mann. Fiktion-Mythos-Religion, Stuttgart 1968
- Lubich, Frederick Alfred: Die Dialektik von Logos und Eros im Werk von Thomas Mann, hrsg. von Wolfgang Drost, Helmut Kreuzer, Wolfgang Raible, Karl Riha u. Christian W. Thomsen, Heidelberg 1986
- Mann, Golo: Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland, Frankfurt 1986
- Mayer, Hans: Thomas Mann, Frankfurt am Main 1984 (Der Weg zu Goethe, S. 225-258; Thomas Manns Mädchen und Frauen, S. 259-269)
- Pütz, Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne, Bonn 1963 (Über das Apollinische und das Dionysische, und über Kunst und Leben, S.10-45)
- Reed, T. J.: Thomas Mann. *Der Tod in Venedig*. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns, München/ Wien 1984
- Renner, Rolf Günter: Das Ich als ästhetische Konstruktion, *Der Tod in Venedig* und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns, hrsg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1987
- Schröter, Klaus: Thomas Mann, hrsg. von Kurt Kusenberg, Hamburg 1995
- Schütz, Erhard: Romane der Weimar Republik, hrsg. von Gert Sautermeister u. Jochen Vogt, München 1986. (Thomas Manns *Der Zauberberg* – Beredsamkeit und Sinnlichkeit: Phallus impudicus, S. 52-69)
- Vaget, Hans Rudolf: Thomas Mann und die Neuklassik. *Der Tod in Venedig* und Samuel Lublinskis Literaturauffassung, in: Stationen der Thomas-Mann-Forschung. Aufsätze seit 1970, hrsg. von Hermann Kurzke, Würzburg 1985, S. 41-60
- Virchow, Christian: Medizin und Biologie in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, in: Thomas-Mann-Studien Bd. 11, Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, Frankfurt am Main 1994

- Wisskirchen, Hans: Republikanischer Eros. Zu Walt Whitmans und Hans Blühers Rolle in der politischen Publizistik Thomas Manns, in: Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann, hrsg. von Gerhard Härle, Frankfurt am Main 1992, S. 17-40
- Weinzierl, Ulrich: Die besorgniserregende Frau, in: Thomas Mann-Jahrbuch Bd. 4, 1991
- Wessell, Eva: Der Zauberberg, in: Interpretationen. Thomas Mann. Romane und Erzählungen, hrsg. von Volkmar Hansen, Stuttgart 1993, S. 121-150
- Wysling, Hans: Thomas Mann. Notiz, Heidelberg 1973
- Ders.(Hg.): Dichter über ihre Dichtung, Thomas Mann Teil I 1889-1917, Passau 1975
- Ders.: *Geist und Kunst*. Thomas Manns Notizen zu einem Literatur-Essay, in: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, hrsg. von Paul Scherrer, Bern und München 1967
- Ders: Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am Erwählten, in: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, hrsg. von Paul Scherrer, Bern und München 1967
- Ders.: Neues zum *Zauberberg*, in Thomas Mann und München
- Ders.: *Der Zauberberg*, in Thomas Mann Handbuch, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1995
- Ders.: *Der Zauberberg* – als Zauberberg, in: Das Zauberberg-Symposium 1994 in Davos, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt am Main 1994

2. Goethe

2-1. Werke

Gesammelte Werke in 14 Bänden, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, München 1988

Ammer, Andreas (Hg.): Goethe. Erotische Gedichte. Gedichte, Skizzen und Fragmente, Frankfurt am Main u. Leipzig 1991

2-2. Briefe und andere Quellen

Hamburger Ausgabe in 6 Bänden:

Goethes Briefe Bd. 1-4, hrsg. von Karl Robert Mandelkow u. Bodo Morawe, München 1988

Briefe an Goethe Bd. 1-2, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, München 1988

Nachträge zur Weimarer Ausgabe: Briefe in 3 Bänden, hrsg. von Paul Raabe, München 1990

Baumann, Gerhart (Hg.): Goethe-Lektüre für Augenblicke. Gedanken aus seinen Werken, Briefen und Gesprächen, Frankfurt am Main 1997

Maas Angelika (Hg.): Lieber Engel, ich bin ganz dein! Goethes schönste Briefe an Frauen, Stuttgart 199

2-3. Biographien

Bode, Wilhelm: Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen. Auch eine Lebensgeschichte. 3Bd, hrsg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff, Berlin/Weimar 1979

Conrady, Karl Otto: Goethe. Leben und Werk, Bd. I. u. II, Frankfurt am Main 1995

Dirrigl, Michael: Johann Wolfgang von Goethe. Persönlichkeit und Werk, Regensburg 1982

Friedenthal, Richard: Goethe. Sein Leben und seine Zeit, Stuttgart und Hamburg 1963

Hermann, Helmut G.: Goethe-Bibliographie. Literatur zum dichterischen Werk, Stuttgart 1991

Schulz Karlheinz: Goethe. Eine Biographie in 16 Kapiteln, Stuttgart 1999

2-4. Sekundärliteratur

Bielschowsky Albert: Goethe. Sein Leben und seine Werk, München 1905

Bebon, Günther: Die Frauen im *Buch der Liebe*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1984

Borchmeyer, Dieter: Die geheimgehaltenen Dichtungen des Geheimrats Goethe. Kritische Anmerkungen zu ihrer Wiederentdeckung. *Der Walpurgissack* und *Das Tagebuch*, in: Verlorene Klassik? Ein Symposium, hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1986, S. 99-111

Detering, Heinrich: „Das Ewig-Weibliche“, Thomas Mann über Toni Schwabe, Gabriele Reuter, Richard Huch, S.149-170, in: Thomas-Mann-Jahr-Buch Bd. 12, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher unter Mitarbeit von Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2000

Dobel, Richard (Hg.): Lexikon der Goethe-Zitate, München 1995

- Elm, Theo: Johann Wolfgang Goethe. *Die Wahlverwandtschaften*, Frankfurt am Main 1991
- Fuhrmann, Helmut: Der schwankende Paris – Bild und Gestalt der Frau im Werk Goethes, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1989, hrsg. von Christoph Perels, Tübingen 1989, S. 37-126
- Gundolf, Friedrich: Goethe. Bonn und Berlin 1922.
- Hahn, Karl-Heinz: Der Augenblick ist Ewigkeit. Goethes *Römische Elegien*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1988, S. 165-180
- Hass, Hans-Egon: Goethes *West-östlicher Divan*: Im Gegenwärtigen Vergangnes, in: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1970, S. 290-317
- Heine, Sigrid: Zur Gestalt des Dichters in Goethes *West-östlichem Divan*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1984, S. 205-217
- Hoffmann, Volker: Elisa und Robert oder das Weib und der Mann, wie sie sein sollten. Anmerkungen zur Geschlechtercharakteristik der Goethezeit, in: Klassik und Moderne. Die Weimar Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess, hrsg. von Karl Richter und Jörg Schöner, Stuttgart 1983, S. 80-97
- Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Halle 1923
- Kolbe Jürgen: Goethes *Wahlverwandtschaften* und der Roman des 19. Jahrhunderts, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968
- Loeb, Ernst: Lieb und Ehe in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1970), in: Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*, hrsg. von Ewald Rösch, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S.416-437
- Lohss, Otti: Goethe und Charlotte von Stein, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1986, S. 262-283
- Mayer, Gerhart: Eros und Agape im Spätwerk Goethes, in: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, hrsg. von Andreas B. Wachsmuth, Weimar 1966, S. 122-153
- Mommsen, Katharina: Goethes Gedicht *Nähe des Geliebten*. Ausdruck der Liebe für Schiller, Auftakt der Freundschaft mit Zelter, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Werner Keller, Weimar 1992, S.31-45
- Müller, Joachim: Liebe, Umwelt und Landschaft in Goethes Briefen an Charlotte von Stein, in: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, hrsg. von Andreas B. Wachsmuth, Weimar 1963, S. 70-98
- Niggel, Günter: 1800 und wir. Dichterfiguren einer Zeitwende in der deutschen Gegenwartsliteratur, in: Verlorene Klassik? Ein Symposium, hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1986, S. 409-420
- Rüdiger, Horst: Goethes *Römische Elegien* und die antike Tradition, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1978, S. 174-198

- Sachse, Hans: Textkritisches zu den Drucken von Goethes Gedicht *Das Tagebuch*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1979, S. 291-298
- Schönberger, Otto: Dichtung und Liebe. Zu Goethes Gedicht *Das Tagebuch*, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, hrsg. von Christoph Perels, Tübingen 1988, S. 60-78
- Schwieder, Gabriele: Liebespaar und Reimpaar. Der Dichter und sein geliebtes Echo im *Buch Suleika* des *West-östlichen Divan* von Goethe, in: Das Geschlecht der Künste, hrsg. von Corina Caduff u. Sigrid Weigel, Köln/ Weimar/ Wien 1996, S. 31-49
- Steiger, Robert: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik. Bd. 3. Zürich/München 1984
- Susman, Margarethe: Deutung einer großen Liebe. Goethe und Charlotte von Stein, Zürich/Stuttgart 1951
- Seele, Astrid: Frauen um Goethe, Reinbek bei Hamburg 1997/ 2000
- Thomé, Horst: Goethe-Stilisierung bei Sigmund Freud. Zur Funktion der enigmatischen Persönlichkeit in der psychoanalytischen Bewegung, in: Klassik und Moderne. Die Weimar Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess, hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert, Stuttgart 1983, S. 340-355
- Trunz, Erich: Ein Tag aus Goethes Leben, in: Weimarer Goethe-Studien, Weimar 1980
- Vaget, Hans Rudolf: Goethe als erotischer Dichter. Diskussion Borchmeyer und Vaget, in: Verlorene Klassik? Ein Symposium, hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1986, S. 112-133
- Muschg, Walter: Tragische Literaturgeschichte, Bern 1953
- 3. Aufsätze über Goethe-Rezeption bei Thomas Mann**
- Aurnhammer, Achim: Androgynie-Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur, Köln/ Wien 1986
- Blume, Bernhard: Thomas Mann und Goethe, Bern 1949
- Braemer, Edith: Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns, in: Vollendung und Größe Thomas Manns, Beiträge zu Werk und Persönlichkeit des Dichters, hrsg. von Georg Wenzel im Auftrage des Vorstands des Thomas-Mann-Kreises im Deutschen Kulturbund, Halle 1962
- Fritz, Horst: Instrumentelle Vernunft als Gegenstand von Literatur, hrsg. von Franz Norbert Männemeier u. Erwin Rotermund, München 1982 (Studien zu Goethes Novelle und Thomas Manns *Zauberberg*, S. 79-168)
- Haage, Richard: Thomas Manns *Lotte in Weimar* eine Bereicherung unseres Goethe-Bildes? Kiel 1949
- Herbst, Hildburg: Goethe, überlebensklein. Die Zerstörung eines Mythos durch das Massenmedium Film. Der Fall *Lotte in Weimar*, in: Verlorene Klassik? Ein Symposium, hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1986, S. 388-408

- Jürgen, Jakobs: Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, hrsg. von Wilfried Barner u. Gunter E. Grimm, München 1989 (Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 73-101, Thomas Manns *Der Zauberberg*, S. 207-222)
- Kunisch, Hermann: Thomas Manns Goethe-Bild, in: Thomas Mann 1875-1975, Vorträge in München-Zürich-Lübeck, hrsg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankfurt am Main 1977, S. 307-330
- Lehnert, Herbert: Nihilismus der Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns Wandlung und sein Essay *Goethe und Tolstoi*, hrsg. von Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich, Thomas-Mann-Studien Bd. 9, Frankfurt am Main 1991
- Lehnert, Herbert: Goethe, das deutsche Wunder, Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 12, Frankfurt am Main 1999, S.133-148
- Ders.: Dauer und Wechsel der Autorität. *Lotte in Weimar* als Werk des Exils, in: Internationales Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck, hrsg. von Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich, Bern 1987
- Ders.: „Goethe, das deutsche Wunder“, Thomas Manns Verhältnis zu Deutschland im Spiegel seiner Goethe-Aufsätze, S.133-148, in: Thomas-Mann-Jahrbuch, Bd. 12, hrsg. von Eckhard Heftrich und Thomas Sprecher unter Mitarbeit von Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 2000
- Northcote-Bade: Noch einmal also dies: Zur Bedeutung von Thomas Manns letzter Liebe im Spätwerk, in: Thomas-Mann-Jahrbuch Bd. 3, hrsg. v. Eckhard Heftrich u. Hans Wysling, S. 139-148
- Schultz, H. Stefan: Thomas Mann und Goethe, in: Thomas Mann und die Tradition, hrsg. von Peter Pütz, Frankfurt/Main 1971, S. 151-179
- Seidel, Jürgen: Die Position des Helden im Roman. Zur Figuralstruktur in Thomas Manns *Lotte in Weimar*, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1986, S. 207-234
- Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman, Stuttgart u. Weimar 1994
- Vaget, Hans Rudolf: Goethe. Der Mann von 60 Jahren. Mit einem Anhang über Th. Mann, Königstein 1982.(Thomas Mann und *Das Tagebuch*: Aspekte der Sexualität in *Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder* und *Lotte in Weimar*)
- Ders.: Goethe oder Wagner. Studien zu Thomas Manns Goethe-Rezeption 1905-1912, in: Thomas Mann. Studien zu Fragen der Rezeption, hrsg. von Volkmar Sander, Bern u. Frankfurt am Main 1975, S. 3-86
- Wertheim, Ursula: Goethe-Motiv im Wandel oder ein Goethe-Motiv bei Thomas Mann, in: Goethe-Jahrbuch. Im Auftrage des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1989
- Wolffheim, Elsbeth: Das Abenteuer der Verwirklichung des Goethe-Mythos. Thomas Manns Roman *Lotte in Weimar*, in: Heimsuchung und süßes Gift. Erotik und Poetik bei Thomas Mann, hrsg. von Gerhard Härle, Frankfurt am Main 1992, S. 103-125
- Wysling, Hans: Thomas Manns Goethe-Nachfolge (1978), in: Ausgewählte Aufsätze 1963-1995, hrsg. von Thomas Sprecher u. Cornelia Bernini, Frankfurt am Main 1996, S. 17-65
- Žmegač, Viktor: Zu einem Thema Goethes und Thomas Manns: Wege der Erotik in der bürgerlichen Gesellschaft, in: Goethe-Jahrbuch, hrsg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1986, S. 152-167