

## THOMAS MANNS GOETHE-BILD EINE STUDIE ÜBER *LOTTE IN WEIMAR*

Von Ernst Cassirer\*

Ein Siegelring ist schwer zu zeichnen,  
Den höchsten Sinn im engsten Raum;  
Doch weißt du hier ein Ächtes anzueignen,  
Gegraben steht das Wort, du denkst es kaum.  
Goethe, *West-östlicher Divan*.

### I

**E**S LIEGT im Wesen der dichterischen Darstellung, daß sie ihre Stoffe nicht nur der Wirklichkeit des äußeren Geschehens entnimmt, sondern daß ihr die Wirklichkeit der Kunst selbst immer wieder zum Thema und Problem wird. Der Dichter will nicht nur unmittelbar aus sich selbst schöpfen, und ebensowenig ist es ihm genug, sich in Natur und Geschichte zu versenken. Was ihn stets aufs Neue anzieht, ist das Leben der Geister, die ihm gleichen und die er daher, besser und tiefer als jeder andere, begreift. Goethe verdankt diesem Impuls einige seiner herrlichsten und tiefsten Schöpfungen. In jeder Epoche seines Lebens ist der Drang in ihm lebendig gewesen, sich andere künstlerische Welten zu erschließen und sich das Wesen ihrer Bildner und Schöpfer zu vergegenwärtigen. In der Jugend wird ihm ein Blick auf einen alten Holzschnitt zum Anlaß der wundervollen Deutung von „Hans Sachsens poetischer Sendung.“ Das Mannesalter bringt ihm den Tasso, und an der Schwelle des Greisenalters findet die Begegnung mit Hafis statt, die für ihn zum Jungbrunnen des Lebens und der Dichtung wird. Aber man braucht nicht an so große Beispiele wie diese zu denken, um sich über den Reichtum dieses Stoffkreises klar zu werden und seine Sonderstellung in der Geschichte der Literatur zu verstehen. Insbesondere für die Novelle lag hier seit jeher eine

\* Professor Cassirer ist am 13. April dieses Jahres in New York plötzlich gestorben. Diese Abhandlung ist in Gothenburg entstanden und dann zurückgelegt worden. Sie ist Thomas Mann zum 65. Geburtstag überreicht worden. In der letzten Zeit hat er sich damit weiter beschäftigt und bereitete sich vor, den Aufsatz in etwas verkürzter Form im „German Graduates Club“ der Columbia Universität vorzulesen, als der Tod ihn ereilte. Trotzdem der Artikel nicht die letzte Feile erhalten hat, ist er so charakteristisch für den Gedankengang und den Stil des berühmten Philosophen, daß er dem Druck nicht vorenthalten werden sollte. Die Redaktion verdankt Frau Toni Cassirer die gütige Erlaubnis zur Veröffentlichung.

immer wieder ergiebige, reich-fließende Quelle. Sie hat sich auch an die größten Gestalten und an die schwierigsten Aufgaben gewagt. Wir begegnen in Tiecks *Dichterleben* und in seinem *Fest zu Kenilworth* der Gestalt Shakespeares, wie wir in den Erzählungen Conrad Ferdinand Meyers Dante und Ariost begegnen. Das Bild Glucks ist durch E. T. A. Hoffmann, das Bild Mozarts in unvergeßlicher Weise durch Mörike festgehalten worden. Woran liegt es, daß bisher kein großer Künstler einen gleichen Versuch für Goethe gewagt hat? Zwar hat sich nicht nur die Erzählliteratur, sondern auch das Theater, ja zuletzt selbst die Operette Goethes bemächtigt. Aber alles, was in dieser Hinsicht geleistet worden ist, trägt den Stempel der Mittelmäßigkeit und hinterläßt den peinlichen Eindruck des Schalen und Trivialen. Dies ist sicherlich kein Zufall, und es ist nicht nur dem subjektiven poetischen Unvermögen zur Last zu legen. Was die dichterische Gestaltung von Goethes Leben erschwert, ja was sie fast unmöglich macht, ist die Art, in der bei Goethe selbst Leben und Dichtung einander entsprechen und sich wechselseitig durchdringen. Goethe sah in all seinen Dichtungen nur „Bruchstücke einer großen Konfession.“ Die Substanz des Lebens steht bei ihm nicht neben der Dichtung, sondern sie ist mit dieser unmittelbar verwoben; denn „poetischer Gehalt“ war für ihn „Gehalt des eigenen Lebens.“ Das Leben ist hier kein bloßer „Rohstoff“, dessen sich die Dichtung bemächtigt, sondern es ist ursprünglich und wesentlich von ihrer Form erfüllt. Wer daher den Versuch unternimmt, das Sein und Wesen Goethes künstlerisch zu gestalten, der hat hierbei den Kampf mit keinem Geringeren als mit Goethe selbst zu bestehen — und wer vermöchte sich in einem solchen Kampf zu behaupten?

Der Künstler, der dieses Problem angreift, weiß daher von Anfang an, daß er sich auf einem gefährlichen Boden bewegt. Er wird sich, von Seiten des Lesers und von Seiten der Kritik, gewichtigen Bedenken und Einwänden ausgesetzt sehen. Er kann und darf sich nicht damit begnügen, einen bloßen Umriss von Goethes Dasein zu zeichnen. Die Dichtung will ihre Gestalten nicht nur beschreiben oder andeuten; sie will sie unmittelbar verkörpern. Wir sollen nicht nur von Goethe hören, sondern wir sollen seine Gegenwart spüren. Und diese Vergegenwärtigung darf sich nicht darauf beschränken, daß wir ihn in seinem Tun und Treiben, in seinem Wirken und Handeln vor uns sehen. Der physischen Gegenwart soll die geistige zur Seite stehen: wir sollen glauben, seine Worte zu hören, ja seine Gedanken mit ihm zu denken. Ist eine solche Illusion erreichbar, und kann sie auch nur versucht werden? Ich zweifle nicht daran, daß sich Thomas Mann, ehe er uns einen Goethe hinstellte, all dieser Schwierigkeiten in vollem

Maße bewußt gewesen ist. Er wußte, daß sich eine Aufgabe wie diese nicht bewältigen ließ, wenn nicht zuvor zu ihrer Lösung ganz neue künstlerische Mittel geschaffen würden. In Sprache und Stil, in Komposition und Aufbau mußte etwas Neues gesucht werden. Das ist der erste Eindruck, der sich dem Leser von Thomas Manns Werk aufdrängt. Weder in anderen Künstler-Romanen noch in Thomas Manns eigener Produktion haben wir etwas, mit dem wir dieses Werk unmittelbar vergleichen könnten. Nur die *Joseph*-Dichtung Thomas Manns bietet bestimmte Vergleichspunkte; aber sie ist schon durch ihren Gegenstand und durch ihre Atmosphäre so weit von dem gegenwärtigen Werk getrennt, daß hier nur an eine künstlerische Entsprechung, nicht an eine unmittelbare Ähnlichkeit zu denken ist. Man muß sich diese Besonderheit der Aufgabe vor Augen halten, wenn man Thomas Manns Versuch gerecht werden will. Der Leser sowohl wie der Kritiker muß sich, wenn er in die wirklichen Absichten des Buches eindringen will, dazu entschließen, alle gewohnten ästhetischen Maßstäbe eine Zeit lang zu vergessen. Er muß sich in das Werk selbst versetzen und ihm die Normen zu entnehmen suchen, nach denen es beurteilt werden will.

Das Werk nennt sich *Lotte in Weimar* — ein bescheidener Titel, der aber eben in seiner Bescheidenheit von einem ironischen Nebensinn nicht frei ist. Denn was hier von dem Besuch der 63jährigen Charlotte Kestner in Weimar und von ihrer Wiederbegegnung mit Goethe erzählt wird, — das bildet keineswegs das Thema, sondern nur den Ausgangspunkt und, fast muß man sagen, nur den Vorwand des Buches. Thomas Mann hat es nicht eilig gehabt, uns in das wirkliche Thema seiner Dichtung einen Einblick zu gewähren. Er nähert sich ihm auf Umwegen, die bei der ersten Lektüre als seltsame Abwege erscheinen könnten. Aber alles in diesen Abwegen, in diesen „Digressionen,“ an denen das Buch so reich ist, ist gewollt; alles dient dem Zweck der Vorbereitung. Goethe selbst tritt erst im siebenten Kapitel auf. Was vorangeht, gibt uns nichts als weit-ausgesponnene, nicht enden wollende B e r i c h t e über Goethe.

Man muß weit in der Geschichte der Dichtung zurückgehen, um etwas Ähnliches zu finden: denn was Thomas Mann hier benutzt, ist nichts anderes als die antike Form des „Botenberichtes,“ wie wir sie aus dem griechischen Drama kennen. Aber der Botenbericht soll — entgegen seiner eigentlichen und ursprünglichen Aufgabe — nicht der Darstellung eines äußeren Geschehens, sondern der Darstellung eines Charakters dienen. Daraus ergeben sich alsbald neue Schwierigkeiten. In den Gesprächen, die den ganzen ersten Teil des Buches ausfüllen,

scheint uns Goethes Gestalt immer näher zu kommen, um uns alsbald wieder zu entgleiten. Dieses Kommen und Gehen, dieses Sich-Nähern und Sich-Entfernen ist gewollt; es gehört zu den eigenartigen Stil- und Kunstmitteln des Romans. Der Reigen der Gespräche wird von Riemer eingeleitet — dem Sekretär Goethes seit dreizehn Jahren. Er ist der nächste literarische Vertraute; er ist der Mann, mit dem Goethe fast jedes Werk, bevor er es der Öffentlichkeit übergab, vorbereitet und durchgesprochen hat. Und er kann sich rühmen, in Goethes Sprech- und Schreibweise so eingedrungen zu sein, daß seine eigenen Briefe von den echten Goethe-Briefen kaum zu unterscheiden seien. Auf Riemer folgt Adele Schopenhauer. Aus ihrem Bericht sollen wir heraushören, was die Weimarer „Gesellschaft,“ in Jahren des Umgangs, von Goethe gesehen und erfahren hat. Und schließlich spricht August von Goethe, sein Sohn und sein täglicher Helfer. Hier spüren wir Goethe in Haus und Familie, in Geschäften und in der Wirtschaft, im Kreis seiner amtlichen und seiner höfischen Tätigkeit, in Universitäts- und Theaterverwaltung. All das gibt ein zwar buntes und vielfältiges, aber ein bloß-mittelbares und in dieser Mittelbarkeit quälendes Bild. Goethe erscheint nirgends als er selbst; er erscheint nur als aufgefangen in einem fremden Medium. Und auch sein menschlich-sittliches Bild beginnt, sich unter dem Einfluß ständiger Brechung mehr und mehr zu verwirren und zu trüben. Der einzelne Erzähler kann nur aussprechen, was Goethe ihm gewesen und wozu er für ihn geworden ist. Hier aber stehen Erfüllung und Mangel sich nahe zur Seite. Die Bewunderung und Verehrung für Goethe, ja die Liebe zu ihm, wird zum Quell immer neuer Enttäuschung. Jeder, der sich in seinen Kreis aufgenommen sieht, fühlt zugleich, daß er diesen Kreis zwar berühren, aber niemals erfassen oder durchdringen kann. So wird die Anziehung selbst zur Abstoßung; die Hingabe wird zur Entsagung; und in diese Entsagung mischte sich eine tiefe Bitterkeit.

Anders als diese Menschen seiner nächsten Umgebung steht Lotte Kestner, in Thomas Manns Darstellung, zu Goethe. Die anderen fühlen, täglich und stündlich, die Gegenwart Goethes. Sie stehen im Bannkreis dieser Gegenwart, die sie erfüllt, die sie aber auch immer wieder mit ihrer Übermacht zu erdrücken droht. Lotte aber hat sich in frühester Jugend aus diesem Zauberkreis befreit. Goethes leidenschaftliche Liebe hat sie ergriffen, aber nicht erschüttert. Dem Ansturm der Leidenschaft hat sie widerstanden: sie hat ihrem Verlobten die Treue gehalten. So ist es denn auch nicht die Liebe zu Goethe, was sie zuletzt, nach 44 Jahren der Trennung, zu dem Wiedersehen mit ihm treibt. Ein solches Gefühl würde sie auch jetzt noch als Verrat an

Kestner, dem Guten und Wackeren, ansehen. Was sie sucht, ist die Lösung eines Zweifels, der sie all diese Zeit nicht losgelassen hat. Wer war, wer ist dieser Goethe, mit dem ihr Leben und Schicksal unlöslich verbunden ist? Was bedeutet die rätselhafte Macht, die mit ihm in ihr Leben einbrach? Und besteht diese Macht noch heute; ist sie unberührt geblieben vom Gang der Zeit, der sie, Lotte, zu einer alten Frau gemacht hat? Auf diese innerlich-bedrängenden Fragen soll ihr der Besuch in Weimar die Antwort geben. Das Bild, das Lotte in ihrem Innern von Goethe hegt, ist umglänzt vom Zauberlicht der Jugend und der Erinnerung. Es ist dadurch selbst innerlicher und menschlich-tiefer geworden. Und doch bleibt auch für sie die trennende Schranke, wie für die andern, unübersteiglich. Wir erfahren von ihr anderes als das, was Riemer, Adele Schopenhauer, August von Goethe zu berichten wissen; aber wir wissen im letzten Grunde nicht mehr von ihm. Seine Gestalt bleibt uns noch immer „nah und fern und fern und nah.“ Denn auch in allem, was Lotte von Goethe sagt, spricht sie nur sich selbst und ihre eigene Beziehung zu ihm aus. So entläßt uns der erste Teil des Buches fast mit einer schmerzlichen Enttäuschung. Denn was zunächst Offenbarung von Goethes Wesen zu sein schien, ist mehr und mehr zur Verhüllung geworden. Der Schleier um ihn hat sich dichter und dichter zusammengezogen, und es scheint unmöglich, durch ihn hindurchzublicken.

Warum hat Thomas Mann diese mittelbare Form der Darstellung gewählt, und warum hat er an ihr so konsequent festgehalten, daß uns in seinem Buch Goethe selbst erst nach 284 Seiten der Vorbereitung begegnet? Daß dies nicht von ungefähr geschehen ist, sondern daß er hierbei von einer bestimmten und höchst-bewußten künstlerischen Absicht geleitet war, liegt auf der Hand. Ich glaube, diese Absicht nicht besser bezeichnen und deuten zu können als dadurch, daß ich an ein Bild anknüpfe, das Goethe selbst geprägt hat. Als Goethe, als ein Sechzigjähriger, daran ging, die Geschichte seiner Jugend zu schreiben, da stand es für ihn fest, daß er bei diesem Versuch an keine gegebenen literarischen Vorbilder anknüpfen konnte. Die Form, die er hier als die einzig-gemäße empfand, mußte er sich selbst erschaffen. Es reizte ihn nicht, schlechthin-objektiv, im Stil der epischen Erzählung oder der historischen Darstellung von dem Verlauf seines Lebens zu berichten. Denn was ihm an diesem Leben aufbewahrenswert, was ihm merkwürdig und denkwürdig erschien, waren nicht die äußeren Ereignisse desselben, noch war es die Verflechtung seiner Individualität in das große allgemeine Weltgeschehen. Aber ebensowenig konnte er hier an die Stelle der objektiven Berichterstattung irgendeine Form der

bloß-subjektiven Äußerung setzen. Wenn die Lebensbeschreibung die Aufgabe, die Goethe ihr stellte, erfüllen, — wenn sie das Fragmentarische, das jedem Einzelleben anhaftet, austilgen und statt dessen den Sinn und die gestaltende Norm des Lebens sichtbar machen sollte, so konnte sie nicht im Stil der großen Bekenntnisbücher der Weltliteratur, im Stil Augustins, Petrarcas oder Rousseaus geschrieben werden. Denn gegen jeden solchen Versuch einer „Selbsterkenntnis“ hegte Goethe ein instinktives Mißtrauen. Er glaubte, daß die wahre Selbsterkenntnis den Menschen nicht im Betrachten, sondern nur im Handeln zuteil werden könne. Er forderte eine antik-sokratische Form der Selbsterkenntnis, die er der Selbstquälerei der Modernen bestimmt entgegenstellte. „Nehmen wir . . . das bedeutende Wort vor: E r k e n n e dich selbst, so müssen wir es nicht im asketischen Sinne auslegen. Es ist keineswegs die Heautognosie unserer modernen Hypochondristen und Heautontimorumen damit gemeint, sondern es heißt ganz einfach: Gib einigermaßen Acht auf dich selbst, nimm Notiz von dir selbst, damit du gewahr werdest, wie du zu deines Gleichen und der Welt zu stehen kommst. Hierzu bedarf es keiner psychologischen Quälereien; jeder tüchtige Mensch weiß und erfährt, was es heißen soll.“

Der Weg der Selbstbiographie konnte daher für Goethe nicht der der Subjektivierung, sondern er mußte der der Objektivierung sein. Er wollte das Ganze seines Daseins und Wirkens nicht nur mit dem Gefühl durchdringen, sondern er wollte es — für sich selbst und für den Leser — zur höchsten geistigen A n s c h a u n g erheben. Und für ihn gab es nur ein einziges Medium, in dem diese Vergegenständlichung sich vollziehen konnte: das Medium der Kunst. So knüpfte er schon im Titel seiner Lebensbeschreibung „Dichtung“ und „Wahrheit“ unlöslich aneinander. Er wollte kein Gemisch von beiden, kein Konglomerat von „Wirklichkeit“ und „Einbildung“ geben; er empfand beide als unmittelbare Einheit; er sah sie aufeinander bezogen und miteinander durchdrungen. Denn schon die Funktion der E r i n n e r u n g als solche ist nach Goethe auf die Funktion der Phantasie angewiesen und in sie eingewoben. Keine Erinnerung kann uns ein einfaches Abbild der Wirklichkeit geben; sondern jede bedeutet zugleich einen Prozeß der Bildung und Umbildung. In dieser Grundanschauung wählte Goethe seinen Titel: „innigst überzeugt, daß der Mensch in der Gegenwart, ja vielmehr noch in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modelt.“ Hier aber drängt sich eine neue Schwierigkeit auf. Verdient dieses „bildende Modeln,“ diese Gestalt, die wir uns in der Phantasie von unserem eigenen vergangenen Sein aufbauen, noch den Namen der Wahrheit? Kann es der Dichtung jemals gelingen, das

Leben nach seiner eigentlichen Substanz sichtbar zu machen? Läßt sich das, was einmal erlebte Wirklichkeit war, durch die Kunst erneuern und wieder emporheben — oder ist nicht alles, was wir auf diesem Wege gewinnen können, zuletzt doch nur ein Schatten, ein verblaßter Schemen des Daseins?

Goethe hat sich selbst diese Frage beantwortet, indem er auf ein Phänomen hinwies, das ihm aus seiner *Farbenlehre* vertraut war. Diese hatte ihn die Erscheinung der „entoptischen Farben“ kennen gelehrt. In ihnen handelt es sich um Farbenspiele, wie sie innerhalb gewisser Körper, insbesondere im Innern von Kristallen, zu schauen sind. Goethe hat in einer eigenen Schrift die Bedingungen genau beschrieben, unter denen solche Körper die Fähigkeit gewinnen, Figuren und Farben in ihrem Innern sehen zu lassen. Wenn wir Licht verwenden, das durch verschiedene spiegelnde Flächen hindurchgegangen ist, erscheinen im Kalkspatkristall oder in einem „entoptischen“ Glase merkwürdige Figuren: abwechselnd helle und dunkle gefärbte Ringe, die von einem weißen oder schwarzen Kreuz durchschnitten sind. Goethe hat diesen Erscheinungen nicht nur ein intensives wissenschaftliches Studium gewidmet, sondern es drängte ihn auch, ihnen einen dichterischen Ausdruck zu geben:

Spiegel hüben, Spiegel drüben,  
Doppelstellung, auserlesen;  
Und dazwischen ruht im Trüben  
Als Krystall das Erdewesen.

Dieses zeigt, wenn jene blicken,  
Allerschönste Farbenspiele,  
Dämmerlicht, das beide schicken,  
Offenbart sich dem Gefühle.

Und der Name wird ein Zeichen,  
Tief ist der Krystall durchdrungen:  
Aug in Auge sieht dergleichen  
Wundersame Spiegelungen.

Wenn Goethe in dieser Weise ein Naturphänomen in der Dichtung festhält, so kann man sicher sein, daß es für ihn nicht bloß eine physische, sondern eine tief-symbolische Bedeutung besitzt. In der Tat fand er in den entoptischen Erscheinungen einen neuen Beleg und eine Bestätigung dafür, „daß alles im Universen zusammen sich auf einander bezieht, einander antwortet.“ Was ihm das Phänomen nicht nur im Sinne der Farbenlehre, sondern auch in einem geistig-sittlichen Sinne bedeutsam machte, war vor allem der Umstand, daß die Er-

scheinungen, um die es sich hier handelt, mit umso größerer Bestimmtheit, Energie und Mannigfaltigkeit hervortraten, je mehr man den Versuch durch die Einschaltung immer neuer spiegelnder Gläser variierte. An diesem Punkt setzt die symbolische Deutung ein, die Goethe dem Urphänomen gibt. Es gibt — so lehrt er — auch eine Art der geistigen Vergegenwärtigung, der inneren Widerspiegelung von Gegenständen oder Ereignissen, bei der diese nicht in verkümmerter oder verblaßter Gestalt erscheinen, sondern statt dessen wie von einem neuen und stärkeren Licht durchflutet vor uns hintreten. Kraft dieser Form der Vergegenwärtigung vermag der Künstler fremdes Leben zu sehen und zu gestalten; und durch sie allein kann es ihm gelingen, auch ein eigenes vergangenes Dasein wieder hervorzurufen und es nicht in bloß-fragmentarischer Form, sondern als ein echtes Ganzes, von einem Sinn durchdrungen und von einem Sinn belebt, darzustellen. „Bedenkt man . . . daß wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben empor steigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden, und man wird ein Symbol gewinnen davon, was in der Geschichte der Künste und Wissenschaften, der Kirche und wohl der politischen Welt sich mehrmals wiederholt hat und noch täglich wiederholt.“

In der Fähigkeit des menschlichen Geistes, sich ein Vergangenes durch „wiederholte sittliche Spiegelung“ zu neuem Leben zu erwecken, sah daher Goethe nichts Geringeres als ein geistiges Organon von schlechthin-universeller Bedeutung. Im geistigen Leben und im Leben der Weltgeschichte beruhen auf dieser Fähigkeit alle „Renaissancen“, die wir kennen und ohne welche es für uns keine stetige Entwicklung des Kulturbewußtseins geben könnte. Keine echte Renaissance kann und will sich damit begnügen, eine frühere Form des Daseins noch einmal zu durchlaufen; jede versucht das Gewesene zu einem höheren Leben empor zu steigern. Polarität und Steigerung sah Goethe schon als Grundmomente alles natürlichen Lebens an. „Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; das ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.“ Und wieder in einem anderen Sinne sind Polarität und Steigerung die Grundmomente alles geschichtlichen Begreifens und Verstehens. Es gibt keine rein-rezeptive, es gibt immer nur eine produktive Form der Erinnerung. Was man Erinnerung in rein rezeptivem und reproduktivem Sinne nennt, das ist, wie Goethe zu Kanzler von Müller

sagt, nur „eine unbeholfene Art, sich auszudrücken.“ „Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet.“ Eine solche Neugestaltung Goethes wollte Thomas Mann in seinem Werk geben. Und auch er fand für sie keinen anderen Weg als den der „wiederholten Spiegelung.“ Nichts ist, wie mir scheint, bedeutsamer und charakteristischer für den inneren und äußeren Aufbau von Thomas Manns Roman, als die Art, wie dieses Stilmittel in ihm verwendet wird. Es wird nicht nur durchgängig festgehalten und geht gewissermaßen als Leitmotiv durch das Ganze des Buches hindurch; sondern es erfährt auch mit jeder neuen Anwendung eine neue künstlerische Steigerung. Alle anderen Gestalten seines Romans — vom Kellerer Mager angefangen bis zu Lotte Kestner — hat Thomas Mann sofort in das helle und unerbittlich-scharfe Tageslicht gerückt. Aber Goethe konnte und wollte er nicht in dieser Weise sichtbar machen. Wir sehen ihn, bis weit über die Mitte des Buches hinaus, nicht im eigenen, sondern nur in reflektiertem Lichte. Der „Kristall“ Goethe ruht, zwischen all den verschiedenen Spiegeln, die auf ihn gerichtet werden, vorerst noch wie im Trüben. Er ist von einem eigentümlichen Dämmerlicht umflossen, das sich zwar dem Gefühle offenbart, das uns aber keinen Einblick in sein Inneres gestattet. Wir ahnen seine Formen und Umrisse; aber der wirkliche innere Farbenreichtum, den er in sich birgt, hat sich unserem Auge noch nicht erschlossen. Aber nun werden allmählich den „epoptischen“ Farben — den Farben, „die sich auf der Oberfläche der Körper unter verschiedenen Bedingungen flüchtig oder bleibend erweisen“ — die „entoptischen“ Farben hinzugefügt, die im Innern zu schauen sind. Und sie sollen uns eine neue und tiefere Kunde von diesem Innern selbst verschaffen.

Dies geschieht erst in dem Moment, in welchem Goethe selbst im Roman auftritt. Die Weise der „wiederholten Spiegelung“ wird auch jetzt nicht aufgegeben. Aber der Spiegel, in den wir blicken, ist nun nicht mehr ein fremdes Medium, sondern das Medium von Goethes eigenem Denken, Schaffen und Tun. Und damit ist der Bann gebrochen. Was uns gezeigt wird, ist zunächst freilich nichts anderes als die frühen Morgenstunden eines einzelnen Goethischen Tages. In voller realistischer Bestimmtheit wird dieser Tag vor uns hingestellt. Er ist von keinem bedeutsamen Geschehen erfüllt; es fehlt ihm alles, was ihn in irgendeinem Sinne „interessant“ oder merkwürdig machen und ihn dadurch aus dem Gleichmaß der Tage herausheben könnte. Goethe ist mitten hineingestellt in sein „Milieu,“ in das Medium seiner Alltäglichkeit. Nirgends wird der Versuch gemacht, diese Alltäglichkeit

zu verschönern oder zu „idealisieren.“ Keine ihrer Einzelheiten bleibt uns erspart. Wir müssen das Frühstück, die Morgentoilette, den Besuch des Friseurs über uns ergehen lassen; wir müssen an Goethes Sorgen für die Wirtschaft, für Küche und Vorratskammer, für den Speisezettel des Tages teilnehmen. Aus diesem Rahmen des Alltags steigt erst allmählich, und für den Leser fast unmerklich, das wirkliche Bild Goethes hervor. Der Schleier, in den es anfangs noch eingehüllt ist, beginnt sich langsam zu heben; der Blick wird frei für weitere und immer weitere Horizonte. Immer neuer und neuer Stoff drängt sich an; aber er bleibt fest umschlossen in der „inneren Form,“ die das Sein Goethes ausmacht. Diese Form baut sich aus den mannigfachsten und divergentesten Lebens- und Daseinskreisen auf; aber keiner dieser Kreise stört den andern, weil sich keiner vom andern, als ein für sich Bestehendes, trennt und absondert. Wie wir Goethe im Kreise seines häuslichen Lebens gesehen haben, so sehen wir ihn in seinem nächsten Arbeits- und Pflichtenkreis. Die „Forderung des Tages“ meldet sich an. Der Minister und Verwaltungsbeamte hat seine Aufgaben zu erfüllen. Die Zeitschrift *Isis*, die von Oken herausgegeben wird, hat Angriffe gegen die Weimarer Regierung gerichtet. Man ist empört, man fordert Vergeltungsmaßnahmen; der Herzog fordert einen Bericht von Goethe ein. Der Fall muß reiflich erwogen, vor übereilten Beschlüssen muß gewarnt werden. Goethe ist gegen jeden direkten Eingriff der Staatsgewalt: „Dem Staate hilft nicht und der Kultur schadets.“ Aber ebensowenig gestattet er einem Einzelnen, selbst wenn er in ihm einen genialen Kopf sieht, an der Autorität des Staates zu rütteln. Solchen Versuchen soll man nicht durch gerichtliche Verfolgung oder Strafen, sondern durch administrative Maßnahmen einen Damm entgegenzusetzen. An die Tätigkeit des Ministers schließt sich die des Hofmannes an. Eine Redoute beim Prinzen soll gefeiert, ein Maskenzug soll aufgeführt werden. Goethe hat einen „artigen Mummenschanz“ im Kopf, dessen Plan er vor August ausbreitet. Er spricht ruhig und sachlich als erfahrener Theatermann und Regisseur, der die Idee des Stückes darlegt und die notwendigen Requisiten bestimmt. Aber noch während er so spricht, sehen wir uns mit einem Schlage in eine neue und fremde Welt versetzt. Der Hof ist vergessen; eine andere und größere Bühne steht vor Goethes Augen. Auf ihr will er das Bild von florentinischen Gartenmädchen, von Fischern und Vogelstellern, das Bild von Grazien, Parzen und Furien hervorzaubern, und zuletzt soll auf dem Rücken eines Elefanten Victoria, die Meisterin aller Tätigkeiten, König Plutus und die Poesie in der Gestalt des Knaben Lenker hervortreten. Eine große Vision wird vor August, der staunend und kopfschüttelnd zuhört,

ausgebreitet: aus der engen Stube in Weimar ist die kaiserliche Pfalz des zweiten Teiles *Faust* geworden.

Aber auch all dies ist nur erste Andeutung und Vorbereitung, aus der sich ein Anderes und Höheres entwickeln soll. Denn wir sollen Goethe nicht nur in der Enge seines häuslichen Lebens, noch in der Weite seiner Tätigkeit begegnen. Sein Sinnen und Denken, sein Fragen und Forschen, sein Betrachten und Schauen soll für uns lebendig werden. Dies soll erreicht werden, indem das Bild des Naturforschers Goethe vor uns hingestellt wird. Alle verschiedenen Richtungen seiner Naturforschungen klingen an. Neben der Farbenlehre, diesem seinem eigensten Bezirk und seinem leidenschaftlich verteidigtem Gebiet, steht die Osteologie, die Botanik und Morphologie, die Mineralogie, die Meteorologie. Keine seiner Lehren wird in abstracto entwickelt oder vorgetragen. Goethe hat einmal das für seine ganze wissenschaftliche Arbeit bezeichnende und erleuchtende Wort gesprochen, daß man auch in Wissenschaften eigentlich nichts wissen könne; „es will immer getan sein.“ Den Einblick in dieses *Tun* will Thomas Manns Darstellung uns vermitteln. Was hier gezeichnet und was innerlich-verständlich gemacht werden soll, ist nicht Goethes *Theorie* der Natur, sondern sein ständiger, nie abbrechender *Verkehr* mit der Natur. Goethes Tag beginnt damit, daß er, noch vor dem Aufstehen, sich über Wind und Wetter, über Thermometer- und Barometerstand berichten läßt. Und auf Grund dieses Berichts stellt er die Prognose des Tages — beschreibt er, noch im Bette liegend und ohne einen Blick auf den Himmel geworfen zu haben, die Gestalt der Wolken und der ganzen Reihe der atmosphärischen Erscheinungen, die sich nach ihr erwarten läßt. Das Interesse, das Goethe an die Kristallographie wendet, wird uns vergegenwärtigt in der Freude, die er über ein Geschenk empfindet, das ihm von Frankfurt gesandt worden ist. Es ist ein Hyalit, ein Glasopal; ein Prachtexemplar, das einen Stolz seiner Sammlung bilden wird. Die Betrachtungen, die Goethe an das Anschauen und an die Beschreibung dieses Kristalls knüpft, rühren an seine tiefsten naturphilosophischen Gedanken: an das, was den Unterschied des Lebendigen und Leblosen, der organischen und der anorganischen Welt ausmacht. All das wird nicht breit entwickelt; es wird leicht hingeworfen, wie es der besondere Anlaß mit sich bringt, und wie es der Augenblick eingibt. Alles bewahrt die Form der freiesten, geistreichsten Improvisation; aber diese Improvisation fördert ein Beständiges und Längst-Gehegtes, ein durch jahrelanges Studium Ge gründetes zutage. Wir spüren die Form und Kraft von Goethes „gegenständlichem Denken“: einem Denken, das sich von den Gegen-

ständen nicht sondert, sondern das die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in sich eingehen und mit sich auf das innigste durchdringen läßt.

Aber Goethe selbst hat unmittelbar neben sein „gegenständliches Denken“ seine „gegenständliche Dichtung“ gestellt. Sie ist und bleibt der letzte tragende Grund, das Fundament seines geistigen Wesens. Wie hätte dieses Wesen sich vergegenwärtigen lassen, wenn es nicht gelang, die Dichtung nicht nur mitklingen zu lassen, sondern sie geradezu zum Grundton der gesamten Darstellung zu machen? Auf der anderen Seite stand freilich die Darstellung an diesem Punkte vor ihrer schwierigsten und vor einer fast unlösbaren Aufgabe. Denn wie könnte es dem Roman, wie könnte es der epischen Dichtung gelingen, das auszusprechen, was für Goethe selbst in gewissem Sinne Zeit seines Lebens Geheimnis gewesen und geblieben ist? Vom *Werther* und von vielen seiner Jugendgedichte hat er bekannt, daß er sie „ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich“ geschaffen habe; vom *Wilhelm Meister* sagt er, er zähle zu den „inkalkulabelsten Produktionen,“ wozu schon fast selbst der Schlüssel fehle. Wie sollte ein anderer vermögen, was Goethe nicht vermocht hat? Thomas Mann hat in der Tat einen derartigen Versuch nicht gemacht. Er spricht nirgends von der Dichtung Goethes, noch spricht er über sie. Aber er wählt, um uns diese Grundkraft und Grundschicht von Goethes Sein fühlen zu lassen, ein anderes eigentümliches Stilmittel. Er wagt es, Goethes inneres Sinnen und Bilden, seine Gefühlswelt und Gedankenwelt sich aussprechen zu lassen in einem großen Selbstgespräch — in einem Gespräch, das sich unablässig fortspinnt, und das auch durch die heterogensten Beschäftigungen keine Störung erfährt. Alles was Goethe bewegt, drängt sich in diesem einzigartigen Monolog zusammen und dringt in ihm so zutage. Und hier findet auch Goethes Dichtung ihre eigentliche Stelle. Sie wird uns dargestellt in dem Prozeß der Wiederauferstehung, die sie in Goethes eigenem Ich, in seiner Erinnerung und in seiner Phantasie, erfährt. Die Erinnerung hat alle Züge des Vergangenen treu bewahrt, und sie taucht immer von neuem in den Strom der Vergangenheit ein. *Werther*, *Iphigenie*, *Pandora*: dies alles ist noch so lebendig und gegenwärtig, wie es am ersten Tage gewesen ist. Und Anderes, Neues, Nicht-Ausgeführtes kündigt sich an. Der zweite Teil des *Faust* steht als Ganzes vor Goethes geistigem Auge; anderes, wie der Stoff der „Legende,“ hat sich ihm seit Jahren unauslöschlich eingeprägt und harret nur noch des Tages, der es zur vollen Reife bringen wird.

Was uns, durch das Medium des Goethischen Selbstgesprächs, ver-

mittelt und zugänglich gemacht werden soll, ist also nicht das Werden einzelner Dichtungen Goethes, sondern es ist der innere poetische Schaffensprozeß selbst. Dieser Prozeß wird von Thomas Mann nicht als ein einmaliges Geschehen, das auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen ist, dargestellt; er erscheint als die unversiegliche, ewigflutende Quelle, aus der der Dichter in jedem Augenblick schöpft. Goethe kann und will „Gelegenheitsdichter“ sein; und er fordert von sich bisweilen, daß er die Poesie kommandiere. Auch hier sehen wir ihn mit einer derartigen Aufgabe beschäftigt. Die Jubelfeier des Staatsministers von Voigt steht bevor, und Goethe hat es übernommen, ihn an diesem Tage mit einem Glückwunschgedicht zu begrüßen, das er rasch entwirft. Aber alles derartige, all das was „an Personen und zu festlichen Gelegenheiten“ gedichtet ist, gehört nicht der eigentlichen und tiefsten Schicht Goethischer Dichtung an. Die wahrhaft-großen und unvergeßlichen Gestalten dieser Dichtung vermag Goethe nicht zu „erfinden.“ Sie kann er nicht nach Willkür hervorbringen. Das Leben selbst muß sie ihm geben und muß sie langsam wachsen und reifen lassen. Es ist einer der schönsten und glücklichsten Züge in Thomas Manns Darstellung, daß sie uns beide Elemente von Goethes Dichtung vor Augen führt; Goethe erscheint zugleich als der große und fast unbeschränkte „Könner,“ wie er als der Künstler erscheint, der im Grunde über alles bloße Können hinaus ist, weil für ihn der Prozeß des Schaffens und Bildens ein Muß, eine innere Notwendigkeit bedeutet.

Aber wir können von Thomas Manns Goethe-Bild nicht scheiden, ohne noch einen anderen Zug hervorzuheben, der für dasselbe charakteristisch ist. Der große Monolog Goethes zeigt uns diesen nicht nur in sich selbst versunken und seinen eigenen Gedanken, seinen wissenschaftlichen Plänen und Aufgaben hingegeben. Er ist nur scheinbar allein; denn er fühlt sich umgeben von den Geistern all derer, denen er einmal im Leben genaht ist und durch deren Schaffen und Wirken er entscheidende Eindrücke erhalten hat. Diese Eindrücke sind nicht erloschen, und sie gestalten das Selbstgespräch immer wieder zum *Zwiesgespräch*. Erst durch dieses künstlerische Mittel konnte uns Thomas Mann Goethe nicht nur in seinem Verkehr mit der Natur, sondern auch in seiner Stellung und Haltung zur geschichtlichen Welt zeigen. Denn für Goethe gab es kein geschichtliches Erkennen und Schauen — es sei denn, daß es sich ihm in der Gestalt großer Einzelpersönlichkeiten verkörperte. Für das bloß-äußere Geschehen hatte er weder Sinn noch Blick. Alle Geschichte wurde ihm unwillkürlich zur Geistesgeschichte; und in der letzteren bestand die eigentliche Auf-

gabe für ihn darin, nicht nur zu w i s s e n , sondern auch in das geistige Wesen anderer einzudringen und es in sein eigenes Sein zu verwandeln. So formte er sich das, was er ein „historisches Menschengefühl“ nannte, — ein Gefühl, das freilich nicht den großen geschichtlichen Gesamtbewegungen, sondern nur den Einzelnen galt, die er als seine Träger und Repräsentanten empfand. Dieses Moment des Goethischen Daseins wird in Thomas Manns Darstellung am Beispiel Napoleons, Winckelmanns und Schillers sichtbar gemacht. Das Gespräch mit Napoleon, das er in Erfurt geführt, ist ihm noch unmittelbar gegenwärtig, und er liebt es, sich jeden einzelnen Zug desselben zurückzurufen und es in Gedanken weiter fortzuspinnen. Und das Schicksal des Gefangenen von St. Helena läßt ihn nicht los, wenngleich er dieses Ende als historische Notwendigkeit begriffen hat; er versucht sich auszumalen, „wie's so einem Stück Element zu Mute sein muß, so einem gefesselten, an allen Taten gehinderten Riesen und zugeschütteten Aetna, in dem es kocht und wühlt.“ Winckelmann ist ihm der Mann, der ihm zuerst den Weg nicht nur zum Verständnis, sondern zum Anschauen der großen griechischen Kunst gewiesen hat: der „teure, schmerzlich-scharfsinnige Schwärmer und Liebende, ins Sinnliche geistreich vertieft.“ Sein Bild wird für einen Augenblick hervorgezaubert — wie Goethe selbst es in seiner Schrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* unvergänglich und unvergleichlich gezeichnet hat. Von einem noch intimeren Reiz ist die Art, wie Goethe sich die Gestalt Schillers und den Verkehr mit ihm wieder hervorruft. Wieder klingt hier eine Fülle von Einzelheiten an. Aber alle diese Einzelheiten verdichten sich zu einem großen Gesamteindruck — einem Eindruck, der in höchster Prägnanz das Gefühl Goethes gegen Schiller ausdrückt: ein Gefühl, seltsam gemischt aus Ja und Nein, aus tiefster Vertrautheit und Fremdheit, aus Verehrung und Liebe und Abstand und Widerstand.

Ich habe versucht, in großen Zügen das Goethe-Bild nachzuzeichnen, das Thomas Mann, in der Darstellung des großen Goethischen Selbstgesprächs, vor unserem inneren Auge erstehen läßt. Und nun erst können wir uns, in einem allgemeinen Rückblick, die „innere Form“ des Romans zum Bewußtsein bringen. Diese Form läßt sich nicht durch Angabe einzelner, bloß „statischer“ Merkmale beschreiben. Wir müssen uns in die Dynamik des Werkes versetzen und sie auf uns wirken lassen. Es ist wie eine große Wellenbewegung, in die wir eingehen, und von der wir uns tragen lassen sollen, bis sie uns schließlich zu ihrem Zentrum, zu ihrem Ursprungsort und belebenden Quellpunkt zurückführt. In Lottes Gesprächen mit der englischen Zeichnerin, mit Riemer, mit Adele Schopenhauer, mit August von Goethe weitet

sich die Welle mehr und mehr; aber noch erkennen wir nicht, welcher Tiefe sie entsprungen ist. Diese Tiefe wird erst sichtbar, wenn Goethe selbst uns begegnet. Hier erst vermag die „Spiegelung“ ihre eigentliche und höchste Funktion zu entfalten. Sie kann, um es mit Goethes eigenen Worten zu sagen, „ein Wahrhaftes wiederherstellen, aus Trümmern von Dasein und Überlieferung eine zweite Gegenwart verschaffen.“ Der Kristall Goethe erwies sich für alles Licht, das von außen gegen ihn entsandt wurde, in gewissem Sinne als unzugänglich und undurchdringlich; er blieb „im Trüben ruhen.“ Nun aber beginnt sich aus dem Innern dieses Kristalls ein Licht von anderer Art und Herkunft zu entzünden. Und damit erhellt sich das Trübe nicht nur, sondern es wird in ihm, nach den Worten des *West-östlichen Divan*, ein „erklingend Farbenspiel“ entwickelt. Der eigentliche poetische Stimmungsgehalt wird sich nur dem erschließen, der dieses „erklingende Farbenspiel“ als solches gewahr werden kann, der es voll ausschwingen und lange in sich nachhallen läßt.

## II

Lessing hat in seinen *Antiquarischen Briefen* in unvergleichlicher Knappheit und Schärfe die Normen aufgestellt, die für jede literarische Kritik gelten, und auf welche diese sich verpflichten sollte. „Wenn ich Kunstrichter wäre,“ so sagt er, „wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können: so würde meine Tonleiter diese sein. Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler; und so bitter als möglich gegen den Cabalenmacher.“ Gilt diese Skala, so herrscht kein Zweifel, welcher Ton der Kritik einem Werk wie Thomas Manns *Lotte in Weimar* allein angemessen ist. Wir können von ihm nur „mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd“ sprechen. Das Werk macht uns das Eindringen keineswegs leicht; ich wage zu behaupten, daß derjenige, der sich ein Urteil über dasselbe nicht zu erkämpfen hat, keinen Anspruch darauf erheben darf, es verstanden zu haben. Beim ersten Anlauf erringt man sich ein solches Verständnis nicht. Es kann nur allmählich gewonnen werden, und es setzt von Seiten des Lesers nicht nur die volle Hingabe, sondern auch eine ständige geistige Mitarbeit voraus.

Das wird schon sichtbar, wenn wir nur das Material ins Auge fassen, das Thomas Mann für seine Dichtung benutzt hat. Um dieses Material zu gewinnen, dazu war nichts Geringeres erforderlich, als ein Studium des ganzen Goethischen Werks. Es genügte keineswegs,

die Reihe der großen Goethischen Dichtungen: den *Faust*, den *West-östlichen Divan*, die *Iphigenie*, den „*Paria*“ und die „Orphischen Urworte“, die *Zahmen Xenien* u.s.f. fast mit jedem Wort in der Erinnerung zu bewahren, um sie immer wieder an ihrer Stelle und zur rechten Zeit anklingen zu lassen. Es bedurfte dazu der vollen Kenntnis des biographischen Details, wie es Goethe selbst gestaltet hat. In dieser Hinsicht hat sich Thomas Mann nicht damit begnügt, bloß die große Zusammenschau des Goethischen Lebens in *Dichtung und Wahrheit* zu benutzen. Er ist auch in alles andere eingedrungen: wie er denn z.B. die *Tag- und Jahres-Hefte*, die verschiedenen Darstellungen der Rhein- und Main-Reise im Jahre 1814 und vieles andere Weit-Verstreute benutzt hat. Aber damit war nur ein Anfang gemacht; und all dies bezeichnet nur die erste Schicht der Vorbereitungsarbeit, die der Dichter zu leisten hatte. Goethes Stellung zu den großen Erscheinungen der Weltliteratur, seine Stellung zur bildenden Kunst, seine Naturanschauung und sein Werk als Naturforscher sollten sichtbar gemacht und in einzelnen plastischen Bildern eingepreßt werden. Dafür bedurfte es der intensivsten Versenkung in all das, was Goethe auf diesen Gebieten erstrebt, geplant, gearbeitet hat. Der Schiller-Goethische Briefwechsel, die Aufsätze aus *Kunst und Altertum*, die Schrift über Winckelmann haben hier in erster Linie den Stoff für die Darstellung hergegeben. Von den naturwissenschaftlichen Schriften waren die *Farbenlehre*, in ihrem didaktischen wie in ihrem polemischen Teil, die Arbeiten zur Osteologie und zur Metamorphose der Pflanzen, die Schriften zur Mineralogie und Geologie, der Versuch einer Witterungslehre zu benutzen. Und all dies mußte nicht nur gekannt, es mußte in jedem Augenblicke gegenwärtig sein. Dazu kommt die Fülle der mittelbaren Zeugnisse, auf die sich die Darstellung stützt: die Gespräche Goethes mit Riemer, mit Eckermann, mit dem Kanzler Müller, das Tagebuch Sulpiz Boisserées, der Briefwechsel mit Schiller und Zelter. Thomas Mann hat sich alle „Erfindung“ und alle bloß-subjektive Zutat verboten: sein Goethe-Bild wollte schlechthin naturgetreu und portrait-ähnlich sein.

Aber eben hier wird vielleicht bei den meisten Lesern ein Bedenken aufsteigen. Kann eine solche photographische Treue ein wirklich-künstlerisches Bild von Goethes Wesen für uns erstehen lassen? Ist dies alles noch Dichtung — oder ist es nicht vielleicht eine freilich höchst subtile und künstlerisch-sublimierte Goethe-Philologie? Die Technik, die Thomas Mann angewandt hat, ist der eines pointillistischen Gemäldes zu vergleichen. Tritt man zu nahe an das Gemälde heran, so geht alle klare Gestaltung verloren: man sieht nur

noch einzelne Striche und getrennte Farbpunkte. Erst wenn man den rechten Abstand gefunden hat, verschwindet diese verwirrende Fülle. Aber für den Leser des Buches ist es — besonders bei seiner ersten Lektüre — nicht leicht, den rechten Blickpunkt zu finden. Er ist stets in der Gefahr, im Einzelnen zu versinken, oder aber an vielen für das Gesamtbild bedeutsamen und wichtigen Einzelheiten vorbeizusehen. Hat man freilich einmal den Punkt des „deutlichsten Sehens“ gefunden, so schwindet aller Zweifel. Goethes Gestalt scheint jetzt gewissermaßen transparent zu werden; sie scheint uns einen Einblick in das Innere zu gestatten. Aber welcher mühseligen Vorbereitung bedurfte es hiefür für den Dichter des Werkes — wie es ihrer auch für den Leser bedarf. „Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen,“ — so soll nach einer Forderung der klassizistischen Ästhetik das Bild der Kunst vor dem entzückten Blick stehen. Thomas Manns Kunstwerke sind nicht von dieser Art. In jedem Zuge spürt man die gewaltige, offenbar Jahrzehnte umfassende Arbeit, aus der dieses Goethe-Buch hervorgegangen ist. Die „Andacht zum Kleinen“ ist selten weiter getrieben worden als es hier geschieht. Goethes Gestalt soll nicht durch ihre Entfernung und Höhe wirken. Sie wird uns in eine geradezu körperliche Nähe gerückt — eine Körperlichkeit, die hie und da einen fast beklemmenden und beängstigenden Eindruck erwecken kann.

Um das Eigentümliche dieser Leistung zu verstehen, müssen wir uns die Besonderheit und Eigenart von Thomas Manns Darstellungsform vergegenwärtigen. Goethe unterscheidet drei Grundformen künstlerischer Darstellung, für die nach ihm eine bestimmte Rang- und Wertordnung besteht. Die beiden ersten mögen an ihrem Platze zulässig und gültig sein; aber erst in der dritten und höchsten wird das wahre Ideal, das Ideal der absoluten Kunst erreicht. Die unterste Stufe bildet die „einfache Nachahmung der Natur,“ wobei der Künstler sich unmittelbar an die Gegenstände der Natur wendet, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auffaßt und sie auf das Genaueste wiedergibt. An sie reiht sich die „Manier,“ die die subjektive Natur des Künstlers zu Worte kommen läßt. Sie ist eine Sprache, in welcher sich nicht nur die Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern auch der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet. Aber die eigentliche Vollendung wird erst im „Stil“ gewonnen: denn dieser ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“ Versucht man diese Unterscheidung auf die Kunstform Thomas Manns anzuwenden, so gerät man in eine eigentümliche Verlegenheit. Denn die strenge Son-

derung der drei Momente, die Goethe voraussetzt, läßt sich hier nicht länger festhalten. Alle festen Grenzen, die die klassische Theorie zu ziehen gesucht hatte, drohen sich wieder zu verschieben. An „einfacher Nachahmung der Natur“ fehlt es in Thomas Manns Werk wahrlich nicht. Ich greife ein einzelnes Beispiel heraus, dem sich indeß beliebig viele andere an die Seite stellen ließen. Mit größter Anschaulichkeit wird uns, in Adele Schopenhauers Erzählung, Goethes Stellung und Benehmen in dem Weimarer Gesellschaftskreis geschildert. Wir sehen ihn, im Hause Johanna Schopenhauers, als Mittelpunkt der Gesellschaft, aber zugleich als ihren Alleinherrscher und Tyrannen. Er ist unvergleichlich in seiner Unterhaltung und unerschöpflich an Einfällen und Eingebungen, an geistreichen Improvisationen; aber er kann auch mürrisch in sich selbst versinken, sich von der Gesellschaft entfernen oder dieselbe durch eigensinniges Festhalten an irgendeiner Idee oder einem von ihm vorgeschlagenen Spiel ermüden und quälen. „Einen ganzen Abend lang,“ so berichtet Adele, „plagte Goethe die Gesellschaft bis zur vollkommenen Ermüdung mit dem langgezogenen Scherz, daß er sie zwang, an der Hand einzelner Requisiten den Inhalt der neuen, niemandem bekannten Stücke zu erraten, von denen er eben Probe gehalten. Es war ganz unmöglich, eine Aufgabe mit zu vielen Unbekannten, niemand brachte einen Zusammenhang zustande, und die Gesichter wurden immer länger, das Gähnen immer häufiger. Er aber ließ nicht ab zu insistieren und hielt den ganzen Kreis immerfort auf der Folter der Langenweile. . .“ Dies alles schildert den wirklichen Goethe; es ist in jedem einzelnen Zuge eine Kopie der Wirklichkeit, wie wir sie durch Stephan Schützes eingehende Schilderung von den Donnerstagabenden bei Johanna Schopenhauer kennen. Und wie könnten wir in Thomas Manns Darstellung die „Manier“ verkennen, wenn wir dieses Wort in dem Sinne verstehen, den Goethe ihm gegeben hat? Denn danach soll es die „Manier“ kennzeichnen, daß sie sich selbst eine Weise erfindet und sich selbst eine Sprache macht, um dem Gegenstand eine eigene bezeichnende Form zu geben — eine Form, in der nicht nur er selbst ausgedrückt erscheint, sondern in der das „leichte fähige Gemüt“ des Darstellers mitspricht und anspricht. Dieses „leichte fähige Gemüt“ verleugnet sich in keiner Zeile von Thomas Manns Darstellung. In den Unterhaltungen, die er Lotte mit Riemer, mit Adele Schopenhauer, mit August von Goethe führen läßt, ja auch in dem großen Goethischen Monolog, hören wir niemals nur die einzelnen Personen selbst reden; immer steht ihnen Thomas Mann, als Betrachter, als lächelnder und ironischer Zuhörer, zur Seite. Diese seine Gegenwart ist unerlässlich;

sie bildet gewissermaßen das seelisch-geistige Fluidum, das die gesamte Darstellung durchdringt. Aber die Nachahmung sowohl wie die Manier stehen hier nicht für sich selbst. Sie zielen auf den „Stil“ ab und sind bewußt zu Mitteln des Stils erhoben. Aus alledem soll zuletzt das Wesen Goethes „in sichtbarer und greifbarer Gestalt“ aufsteigen. Es ist nicht eine Goethe-Dichtung, die hier gegeben wird; es ist Goethe-Erkenntnis, die uns aufgeschlossen werden soll; eine Erkenntnis, die sich freilich nur den Wissenden und Verstehenden ganz erschließen kann.

Daß Thomas Mann sich an eine derartige Aufgabe wagen konnte, beruht auf dem eigentümlichen Verhältnis, in welchem in seiner Dichtung *Analysis* und *Synthese* zu einander stehen. Er hat als psychologischer Analytiker begonnen, und er ist es im gewissen Sinne immer geblieben. Diesen seinen eigensten Kreis sucht er nirgends zu durchbrechen; aber er hat ihn, in seinen späteren Dichtungen, ständig von innen her erweitert. Die Kunstmittel des naturalistischen Romans werden nicht aufgegeben, aber sie werden Zielen dienstbar gemacht, die sich von der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge“ mehr und mehr entfernen. Und damit müssen diese Kunstmittel allmählich in sich selbst einen Stil- und Bedeutungswandel erfahren. Der „Realismus“ Thomas Manns will auf kein Gebiet menschlichen Daseins und Fühlens verzichten. Er dringt, in der *Joseph*-Dichtung, in die Welt des *Mythos* ein, um sie nicht als eine entlegene und versunkene, sondern als eine noch mitten unter uns seiende und für uns nachfühlbare Welt darzustellen. Dies ist nur dadurch möglich, daß der realistische Stil, ohne aufgegeben zu werden, zugleich einen symbolischen Charakter erhält. Denn eben dies ist der Sinn des Symbols, wie Goethe ihn zu verstehen gelehrt hat. „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.“ Thomas Manns Goethe-Roman wagt abermals den Vorstoß in ein neues Gebiet. Wie im *Joseph* urtümlicher Glaube für uns sichtbar werden sollte, so sollen wir jetzt in die Welt der Poesie, in die Welt des Dichters und Bildners Goethe eindringen. Aber auch hierbei wird die Poesie nicht in eine ideelle Form gerückt. Sie soll nicht als etwas „Unwirkliches“ oder „Überwirkliches“ wirken; sie soll die stets gegenwärtige Atmosphäre sein, in der die Wirklichkeit nicht nur eingehüllt ist, sondern in der sie lebt und atmet. Diese allgegenwärtige und all-durchdringende Atmosphäre der Poesie, nicht aber sie selbst, als ein besonderer Bezirk und Umkreis menschlichen Schaffens und Wirkens, sollte uns in dem Goethe-Bild, das hier gegeben wird, so nahe kommen,

daß wir ihren unmittelbaren Hauch zu fühlen glauben. Erst dieses Ziel macht es verständlich, daß uns in diesem Bilde Vieles neu und andersartig, ja daß es fremd und seltsam erscheinen kann. Das Fremdartige mag auf den ersten Blick fast wie ein Sakrileg wirken. Denn Thomas Mann wollte nicht nur aufbauen; sondern er mußte auch manche Götterbilder, die wir in und mit uns tragen, umstürzen. Jeder von uns liest seinen eigenen Goethe; und jeder hat sich im Lauf der Jahre ein bestimmtes Goethe-Bild geformt, an das er nur ungern rühren läßt. Thomas Manns Darstellung verlangt von uns, daß wir dies Bild für einen Augenblick vergessen und aufopfern, um statt dessen einer anderen und neuen künstlerischen Wiedergeburt Goethes zuzusehen. Sie erfolgt in seinem eigenen Geist, der der Geist eines unermüdlichen Beobachters und eines unerbittlichen Analytikers ist. Der Beobachter kann und darf auf keine noch so unscheinbare Einzelheit verzichten. Er verbietet sich jede „Abstraktion,“ jedes A b s e h e n vom Einzelnen; — er kennt nur ein immer-erneutes und immer-gesteigertes H i n s e h e n. Wenn Goethe von einer großen Persönlichkeit sprach, so liebte er es, sie eine „Natur“ zu nennen — eine „Natur“ ohne jedes nähere Prädikat und ohne jedes einschränkende Beiwort. Als eine solche „Natur“ soll Goethe hier erscheinen und wirken. Aber im Naturbetrachten gilt die Forderung, daß wir „immer uns wie alles achten“ müssen. Gegen das Wort vom „Innern der Natur“ hat Goethe eine instinktive, oft-bekundete Abneigung. Er ließ, der Natur gegenüber, weder Kern noch Schale gelten: „denn das ist der Natur Gehalt, daß außen gilt, was innen galt.“ „Es ist nichts in der Hand, was nicht im Knochen ist“ — so liebte er mit Bezug auf seine anatomischen Studien zu sagen. Auch in Thomas Manns Darstellung sollte der Unterschied von „Innen“ und „Außen,“ von „Hand“ und „Knochen“ bewußt verwischt, ja geradezu aufgehoben werden — nicht weil das Äußere, die Oberfläche ihn als solche reizte, sondern weil er auch die letzte, scheinbar-unbedeutendste Äußerlichkeit noch als Manifestation, als „lebendig- Augenblickliche Offenbarung“ des Wesens empfinden lassen wollte. Sein Goethe erscheint daher nirgends im Lichte der Heroenverehrung. Er wirkt nicht nur menschlich, sondern allzu-menschlich; er ist nicht nur an das Irdische gebunden, sondern nach allen Seiten hin in dasselbe verstrickt. Mit all seinen physischen und mit all seinen menschlich-sittlichen Einschränkungen soll er vor uns hingestellt werden. Wir sollen seine körperlichen Leiden mit ihm ertragen, wie wir seine menschlichen Grenzen spüren sollen, und seine sozialen Hemmungen und Schranken werden uns in Thomas Manns Darstellung mit einer Deutlichkeit bewußt, die sich fast zum Schmerz steigert. Goethe hat sich an einem Worte

Hamanns, des „Magus im Norden,“<sup>2</sup> erfreut, das Deutlichkeit als „eine gehörige Verteilung von Licht und Schatten“ erklärt. Er sah in ihm, ins Geistige gewandt, eine Bestätigung seiner *Farbenlehre*, daß die Farbe aus einer Wechselwirkung des Hellen und Dunkeln entstehe. Thomas Manns Schilderung verweilt mit gleicher Eindringlichkeit bei dem Dunkeln wie bei dem Hellen in Goethes Wesen, um aus diesem Wechselspiel den inneren Farbenreichtum desselben sichtbar zu machen. Und wenn der Beobachter sich in jedes dieser Momente vertieft, so ruht der Analytiker Thomas Mann nicht, ehe er sie nicht bis in ihre letzten psychologischen Ursprünge zurückverfolgt hat. Jeder Zug soll in seiner Herkunft verständlich gemacht werden, soll nicht nur individuell beschrieben, sondern genetisch begriffen werden, — aus körperlicher und geistiger Disposition, aus Familie und Abstammung, aus all den „Elementen,“ die aus dem Komplex nicht zu erkennen sind.

Aber bei alledem wird das eigentliche Ziel, das Ziel der dichterischen Synthese nicht aus den Augen verloren; es bleibt uns nahe, auch wenn es noch so sehr in die Ferne gerückt erscheint. Goethe hat gesagt, daß nur Analyse und Synthese zusammen, wie Aus- und Einatmen, das Leben der Wissenschaft ausmachen. Thomas Mann würde diesen Satz auch für die Dichtkunst gelten lassen. Es ist in künstlerischer Hinsicht vielleicht das Merkwürdigste in Thomas Manns Darstellung, wie ihr mitten in der Entzweiung, ja durch sie, die Einigung gelungen ist. Aus all den mit Absicht gesuchten und mit Absicht betonten Eigenheiten und Einzelheiten, aus allen Partikularitäten und Idiosynkrasien des Menschen und des Künstlers Goethe wird zuletzt sein schlechthin-universelles, welt-umfassendes und welt-bewegendes Wesen sichtbar gemacht. Das ist eine große Phantasie-Leistung; aber jede Phantasie wäre gegenüber dieser Aufgabe erlahmt, wenn sie nicht zugleich durch eine andere Kraft beflügelt worden wäre. Der Kraft der Phantasie, der ideellen „Zusammenschau,“ mußte sich die Kraft des Eros gesellen. Nur der großen, nie-ablassenden Liebe zu Goethe konnte es gelingen, in dieser Weise das Weit-Verstreute zu sammeln und es durch den Anhauch des eigenen Gefühls zu beleben:

Was auch in Wahrheit oder Fabel  
In tausend Büchern dir erscheint,  
Das alles ist ein Turm zu Babel,  
Wenn es die Liebe nicht vereint.

(Goethe, *Zahme Xenien*)

### III

Der Leser, der an Thomas Manns Werk mit der Erwartung herantritt, in ihm einen „Roman“ im üblichen Sinne zu finden, wird das

Buch nach kurzer Zeit enttäuscht aus der Hand legen. Alles, was man sonst in Romanen zu suchen pflegt, ist hier ferngehalten; alle Hoffnungen, die man auf einen solchen setzt, werden durchkreuzt und geflissentlich vereitelt. Es fehlt an jedem Versuch, eine „Handlung“ einzuleiten und fortzuspinnen: und wo eine solche in Gang kommt, wird sie immer wieder unterbrochen und abgelenkt. Das innere Geschehen scheint fast stillzustehen; was sich bewegt, ist nur das Gespräch, in dessen Wellen wir gleichsam zu versinken drohen. Auch wo die Spannung sich lösen soll, wo Goethe und Lotte sich endlich wiederbegegnen, ändert sich das Bild nicht; es kommt zu keinem eigentlichen Wiederfinden, sondern alles verläuft in den Bahnen gesellschaftlicher Konvention und löst sich in eine zwar geistreiche, aber durchaus unpersönliche Konversation auf.

Aber der besonnene Kritiker wird sich nicht damit begnügen, diesen Mangel festzustellen, sondern er wird nach seinem Grunde fragen. „Es gibt Kunstrichter,“ so sagt Lessing in seiner Abhandlung über das Wesen der Fabel, „welche einen so engen und materiellen Begriff mit dem Worte Handlung verbinden, daß sie nirgends Handlung sehen, als wo die Körper so tätig sind, daß sie eine gewisse Veränderung des Raumes erfordern. Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen; und in keiner Fabel, als wo der Fuchs springt, der Wolf zerreißt und der Frosch die Maus sich an das Bein bindet. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Tätigkeit dabei bewußt würden.“ Nur diesen Lessingschen Begriff der poetischen Handlung darf man an Thomas Manns Werk als Maßstab anlegen. In ihm handelt es sich nirgends um die Darstellung eines äußeren, sondern eines rein-innern Geschehens. Wo das Äußere mitspielt, da dient es nur dazu, ein Inneres, einen Wechsel von Gefühlen und Stimmungen oder eine „Folge von Gedanken“ anzuregen und ans Licht zu heben. So umschließt Thomas Manns Roman eine doppelte Handlung: die eine, die er sichtbar vor uns hinstellt, und die andere, gleichsam unsichtbare, die wir hinter der ersten gewahr werden sollen. Was hier an Ereignissen geschildert wird, ist reizvoll und interessant; aber es ist nur wie das leichte Kräuseln der Oberfläche eines Wasserspiegels. Unter diesem leicht-bewegten Spiegel spielen sich erst die eigentlichen Bewegungen ab, die der Tiefe angehören und aus ihr empordringen. Diese Bewegungen sollen wir ahnen, ohne sie unmittel-

bar sehen zu können, — und nur aus solchen Ahnungen steigt allmählich das künstlerische Bild empor, das Thomas Mann vor uns hinstellen will.

Die äußere Handlung des Romans läßt sich rasch und in wenigen Worten erzählen. Lotte Kestner entschließt sich, nach 44jähriger Trennung von Goethe, zur Reise nach Weimar, um endlich einem langgehegten Wunsch zu genügen. Was sie von diesem Wiedersehen erhofft, ist ihr selbst nur dunkel bewußt; sie fühlt nur, daß ohne dasselbe der Mensch Goethe für sie ein quälendes Rätsel bleiben muß. Aber dieses Rätsel wird ihr nicht gelöst. Sie wird von Goethe zur Tafel eingeladen und von ihm zu Tisch geführt. Aber das Gespräch gilt nicht ihr, sondern greift beständig über sie hinweg. Eine tiefe Enttäuschung befällt sie. Den Goethe der Werther-Zeit hat sie nicht wiedergefunden; sie hat nur „die neue Bekanntschaft von einem alten Manne“ gemacht. Goethe macht keinen Versuch, diesen Eindruck zu verwischen; er bleibt ihr während ihres weiteren Weimarer Aufenthalts fern.

All dies entfaltet sich vor unserem Blick in völliger Ruhe. Der epische Stil, der Stil des Gleichmaßes und der epischen Breite, wird nirgends verlassen. Nichts deutet auf verborgene Konflikte hin, und nirgends läßt der Erzähler irgend etwas von seiner eigenen leidenschaftlichen Arbeit an den Ereignissen spüren. Die Schilderung der Heldin wird mit großer Liebe und mit feiner Ironie durchgeführt. Das Bild Lotte Kestners, wie der Roman es zeichnet, ist nicht ohne Größe und nicht ohne Würde. Ihre Größe besteht in der inneren Sicherheit, mit der sie, von früher Jugend an, sich selbst erkannt und die ihr gemäße Daseins- und Lebensform gewählt hat. Sie ist ein „resoluter“ Charakter, der aller Poesie und aller Romantik zum Trotz seinen eigenen Weg gegangen ist. Goethes „zielloser Werbung“ hat sie sich nicht hingeeben. Sie ist der Wirklichkeit, ihrer Wirklichkeit, treu geblieben; sie steht fest in ihrer bürgerlichen Existenz, in ihrem Arbeits- und Pflichtenkreis. Aber hinter all dem spürt man ihre feinsten menschlichen Schwächen; ihre leise Koketterie und ihre weibliche Eifersucht. Dem geistig-literarischen Ruhm hat sie nicht entsagt, und seinen Besitz will sie sich nicht schmälern oder verkümmern lassen. Mit einer gewissen Herablassung blickt sie auf die anderen herab, auf die arme Friderike, der es an Resoltheit gebrach, sich zu einem Leben ehrbaren Glückes aufzuraffen, auf Lili Schöne-mann, der zwar „einige Lieder, aber kein weltbewegendes Werk“ zuteil geworden sei, auf Minna Herzlieb, da die *Wahlverwandtschaften* „ein solches weltbewegendes Aufsehen denn doch nicht gemacht haben wie *Werthers Leiden*.“ In dieser Schilderung scheint nichts anderes zu

walten, als der freieste und leichteste Humor. Wir spüren den Ernst, aber der Ernst selbst ist in Spiel verwandelt; alles bleibt geistig und heiter, auch wo es an tiefe Lebensprobleme rührt. Aber in diesen Grundton des Werkes mischen sich andere dunklere und schwerere Töne. Es liegt über dem Werk eine einheitliche Stimmung, die jedoch in ihrer Einheitlichkeit nicht gleichförmig ist. Wir müssen, um seinem Aufbau zu folgen, fast die ganze Skala durchlaufen, die vom Komischen zum Tragischen führt. Mit einer entschiedenen und fast derben Komik setzt das Werk ein. Der erste, der uns im „Gasthof zum Elephanten“ in Weimar begegnet, ist der Kellner Mager. Er ist Weimaraner; aber als solcher fühlt er sich zugleich als „Weltbewohner“ und als Goethe-Enthusiast. Dieser Enthusiasmus begleitet ihn, wo er steht und geht; auch die Ausübung seiner täglichen Berufspflichten liebt er mit Goethe-Worten auszuschnücken. Eine ganz andere Atmosphäre umfängt uns von dem Augenblicke an, in dem Mager den ersten Gast bei Lotte Kestner, Dr. Riemer, angekündigt hat. Auch in Riemers Schilderung hat Thomas Mann eine Fülle komischer Einzelzüge verwoben. Aber es liegt in dieser Schilderung etwas, was uns das Lachen verwehrt. In dem Gemisch von Verfallenheit an Goethe und von innerer Abwehr gegen diesen, von naiver Selbstüberhebung und Unsicherheit, von Stolz und Gedrücktheit, ist Riemer alles andere als eine komische Gestalt. Und vollends fühlen wir uns aus diesem Kreise herausversetzt, sobald August von Goethe uns begegnet. Hier beginnt sich das Bild plötzlich zu umdüstern; und am Schluß von Lottes Gespräch mit August fühlen wir die echt-tragischen Affekte von „Mitleid und Furcht.“ So findet hier ein allmählicher Umschwung der Stimmung statt, eine Bewegung, die uns unmerklich von einem Pol zum andern leitet. Man muß sich dieser Bewegung hingeben, und man muß alle ihre Einzelphasen innerlich miterleben, wenn man den Stimmungsgehalt des Werkes wahrhaft erfassen will.

Dies alles stellt uns nicht nur vor ein individuelles Problem, sondern es weist auch auf ein allgemeines ästhetisches Problem hin. Der erste, der dieses Problem gesehen und scharf bezeichnet hat, ist Platon gewesen. Am Schluß des *Symposion* führt er uns Sokrates in einem Gespräch mit Aristophanes vor, in welchem Sokrates die These vertritt, daß es „desselben Mannes Sache“ sei, Komödien und Tragödien zu schreiben. Dies ist ein Satz, der gleich sehr im Gegensatz zur antiken Praxis und zur antiken Kunsttheorie steht. Für die antike Auffassung stellen Komödie und Tragödie zwei streng-getrennte Gattungen dar: getrennt sowohl nach ihren Gegenständen wie nach ihrem Stimmungsgehalt. Beide gehören ihrem Ursprung nach dem Kreis des Religiös-

Sakralen an; aber innerhalb desselben haben sie völlig verschiedene Funktionen zu erfüllen. So muß das Wort Platons innerhalb der antiken Kultur fast wie ein Rätsel wirken. Seine Erläuterung und seine eigentliche Lösung hat dieses Rätsel erst in der modernen Literatur gefunden. Hier erst sind die Künstler aufgetreten, die uns zeigen, daß Platons Gedanke keine bloße ästhetische Utopie war. Im Gebiet des Dramas ist es Shakespeare, im Gebiet des Romans ist es Cervantes, der diesen Umschwung bezeugt. Und an ihrem großen Beispiel kann man sich auch den Sinn näher bringen, in welchem Platon seine Forderung verstanden hat. Das platonische Wort findet seine Aufhellung erst, wenn man vom Schluß des *Symposion* zum Anfang des *Phaidon* weitergeht. *Symposion* und *Phaidon* gehören unmittelbar zusammen: die Darstellung des Lebens des Sokrates und die seines Todes fließt für Platon zu einem einzigen künstlerisch-philosophischen Bilde zusammen. Zu Beginn des *Phaidon* wird uns Sokrates im Gefängnis und in dem Augenblick vorgeführt, in dem ihm soeben die Ketten abgenommen worden sind. Er knüpft an diesen Augenblick die Reflexion, wie seltsam im Leben des Menschen sich Lust und Unlust mit einander mischen. Beide scheinen einander zu widersprechen, und doch vermag keines ohne das andere zu bestehen: ein Gott hat sie derart zusammengeschiedet, daß sie untrennbar mit einander verwoben bleiben, daß wir niemals die Lust an sich selbst oder die Unlust an sich selbst spüren, sondern uns nur des Übergangs vom einen zum andern bewußt werden. Und alles, was wir Leben nennen, ist ein solcher Übergang. Das Leben als solches ist daher weder Leid noch Lust, weder Tragödie noch Komödie. Sondern es ist beides in einem: ἡ τοῦ βίου τραγωδία καὶ κωμωδία, wie Platon im *Philebos* sagt. Die großen Tragiker und die großen Komiker der modernen Zeit: Shakespeare, Cervantes, Molière bezeugen die Wahrheit und die Tiefe dieser Grundanschauung um so mehr, je weniger sie sich damit begnügen, einzelne Szenen oder Motive aus dem Ganzen des Lebens herauszugreifen und zu gestalten, sondern uns statt dessen ein Gesamtbild desselben ahnen lassen oder ausprägen wollen. In diesem Gesamtbild kann es keine starren Absonderungen, sondern nur fließende Grenzen zwischen Leid und Lust geben. So wird es für die Dichtung um so schwieriger, die Schranken, die die ästhetische Theorie zieht, die Schranken zwischen dem „Komischen“ und „Tragischen,“ inne zu halten, je universeller der Gegenstand ist, den sie darstellen will. Es ist daher verständlich, daß in einem Goethe-Roman sich die Töne anders mischen müssen als wir es sonst gewohnt sind und als wir es anderen Themen zubilligen würden. Goethe selbst

kann nicht anders denn als eine „coincidentia oppositorum“ sichtbar gemacht werden; und diese Koinzidenz der Gegensätze muß sich nicht nur im Objekt, sondern auch in den Darstellungsmitteln, nicht nur im Inhalt, sondern auch im Stil bemerkbar machen.

Dies alles wird dem nach-denkenden und nach-fühlenden Leser des Romans freilich erst dann deutlich, wo dieser in der Darstellung Goethes selbst seinen eigentlichen Höhepunkt erreicht. Hier, in dem großen Selbstgespräch Goethes, werden die verschiedenen Strahlen, die auf andere von ihm übergegangen sind und die wir in den Erzählungen Riemers, Adele Schopenhauers, August von Goethes spüren sollten, erst in einem Brennpunkt vereinigt. Und diese Wiedervereinigung soll nicht nur, im theoretischen oder künstlerischen Sinne, das Goethe-Bild abrunden und vollenden. Auch das Gefühl für das Ganze von Goethes Dasein soll jetzt in einem neuen Sinne in uns erweckt werden, und es soll, je weiter sich dieses Ganze vor uns ausbreitet, immer mehr an Stärke und Tiefe gewinnen. Je mehr sich uns indeß diese Tiefe erschließt, um so mehr offenbart sich uns das Tragische in Goethes Sein und Wirken. Zwar mischt sich kein leidenschaftlicher Affekt in die Schilderung ein. Jedes pathetische, ja jedes laute Wort wird ferngehalten. Der ruhige Fluß der Gedanken und die Fülle der Gesichte wird nur selten gestört oder getrübt, und wo eine solche Trübung einsetzt, ist sie rasch wieder geheilt. Goethe selbst empfand sein Dasein und Wirken als einen ständig-erneuten Prozeß der inneren Selbstwiederherstellung. Weil er dieser Selbstwiederherstellung sicher war, gab es für ihn im Grunde keine unlöslichen, keine tragischen Konflikte. „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren,“ so schreibt er noch gegen Ende seines Lebens an Zelter, „da meine Natur konzilient ist; daher kann der rein tragische Fall mich nicht interessieren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß.“ Goethe wollte immer wieder diese Versöhnung, und er forderte sie von sich. Aber in dem Bilde, das Thomas Mann in seinem Roman entwirft, fühlen wir mit fast schmerzlicher Deutlichkeit, daß und warum dieses Ziel im Grunde unerreichbar blieb. Goethe ist hier mitten in seine nächste Umwelt versetzt und er ist mit ihr durch hundert und tausend Fäden verknüpft. Aber im Ganzen seines menschlichen und geistigen Seins bleibt er nichtsdestoweniger allein. Er steht für sich, in tragischer Größe und Einsamkeit. Es ist nicht sein Wille, der diese Einsamkeit geschaffen hat. Hier herrscht eine schlichte und strenge, eine unerbittliche Notwendigkeit. Goethe selbst hat diese Notwendigkeit oft empfunden und deutlich ausgesprochen. „Erst war ich den Menschen unbequem durch

meinen Irrtum,“ so hat er in einem biographischen Rückblick einmal gesagt, „dann durch meinen Ernst. Ich mochte mich stellen wie ich wollte, so war ich allein.“

Auch Lottes Begegnung mit Goethe bei ihrem Besuch in Weimar bedeutet daher in der Form, in der sie von Thomas Mann erzählt wird, kein bloß-einzeln Erlebnis. Sie soll keine bloße „Episode,“ kein Schnell-Vorübergehendes sein; sondern wir sollen an ihr ein Bleibendes, in Goethes Dasein Immer-Wiederkehrendes gewahr werden. Erst am Schluß des Buches wird freilich dem Leser diese Einsicht ganz zuteil. Als Lotte, in einem Moment erhöhten und gesteigerten Gefühls, in Goethes Wagen von der Theatervorstellung zurückkehrt, da hat sie plötzlich die Empfindung von Goethes unmittelbarer körperlicher Nähe. Sie sieht ihn neben sich sitzen, und sie führt mit ihm das letzte, große Abschiedsgespräch. Hier endlich fällt jede Maske und jede trennende Schranke. Das Gespräch, das hier geschildert wird, soll kein wirkliches Gespräch zwischen wirklichen Menschen sein. Es ist wie eine große Vision, die der Dichter vor uns hinstellt, — eine letzte Deutung des Geschehens, an der uns der eigentliche Sinn dieses Geschehens fühlbar werden soll. Was uns geschildert wird, ist die große Wandlung, die seelische Peripetie, die in Lottes Geist eintritt. Wir sollen diese Peripetie nicht nur nachfühlen; wir sollen sie mit ihr vollziehen. In dem letzten Zwiegespräch, das Lotte mit Goethe führt, beginnt sie ihn zum ersten Mal zu verstehen. Sie sieht ihn nicht nur von außen und sie sieht ihn nicht nur für sich, sie fängt an, gewissermaßen hell-sichtig zu werden für sein Wesen und für seine Lebensform. Sie e r k e n n t, was sie bisher nur dumpf gefühlt hat. Und kraft dieser Erkenntnis empfindet sie das, was ihr geschehen ist, nicht mehr als etwas Zufälliges und Willkürliches, wogegen sie sich aufbäumt. Sie begreift die Notwendigkeit, die hier waltet, und sie beugt sich vor dieser Notwendigkeit. Sie scheidet von Goethe in tiefer Trauer; aber diese Trauer enthält nichts mehr von persönlicher Bitterkeit.

Auch der Leser soll — wenn ich Thomas Manns Absicht recht deute — dieses Gefühl des V e r s t e h e n s in sich emporwachsen und langsam reifen lassen. Dann erst läßt sich für ihn der eigentliche, der „geistige“ Sinn des Romans ausschöpfen. Was Goethe von Lotte trennt und trennen muß, das ist die besondere Art, in der der Dichter, als Dichter, nicht nur zum Leben der anderen, sondern auch zu seinem eigenen Leben steht. In den letzten Worten, die Goethe spricht, soll uns eine Ahnung von dieser Besonderheit des dichterischen Lebens- und Zeitgefühls ergreifen. Die Zeit hat für den Dichter nicht dieselbe Struktur, wie es im Leben des Alltags der Fall

ist. Ihr Kommen und Gehen, ihr Beharren und Verweilen folgt anderen, schwer-deutbaren and -verstehbaren Gesetzen. „Was wir von Natur sehen,“ so schreibt Goethe in seiner Jugend in einer Anzeige von Sulzers Werk über die schönen Künste, „ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles vorübergehend; tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren; groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und böses, alles mit gleichem Rechte neben einander existierend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel, sie entspringt aus dem Bemühen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten.“ Wie gelingt dem Künstler dieses Erhalten, wie vermag er der zerstörenden Gewalt der Zeit zu entgehen und dem Augenblick Dauer zu verleihen? Den Fluß des realen Geschehens vermag er nicht zu hemmen, und über das Alter, als physisch-organischen Prozeß, hat er keine Gewalt. Aber er steht in einer anderen Sphäre, in der diese Macht der Zeit ihm nichts anzuhaben vermag: er hält die Vergangenheit fest, indem er sie in ein Bild bannt und ihr dadurch eine feste und dauernde Gestalt verleiht. „Vergangenes in ein Bild zu verwandeln,“ das Leben selbst zum Bild werden zu lassen: das erschien Goethe als der eigentliche Sinn seiner Dichtung. Dieser Prozeß der Bild-Werdung ist für den Dichter nichts Willkürliches, über das er frei verfügen kann. Er kommt und geht nach seinen eigenen, für den Schaffenden selbst kaum faßbaren Gesetzen. Was einmal in diesen Prozeß eingegangen und durch ihn gestaltet worden ist, das bleibt und beharrt für immer; was außerhalb desselben steht, das unterliegt der objektiven Gewalt der Zeit und muß dahinschwinden. So wird für den echten Dichter zuletzt das Ganze seines Daseins und Lebens zu diesem rastlosen inneren Bild und Gestaltenwandel. Es ist vergänglich, und es kann in dieser Vergänglichkeit nur ein Gleichnis sein. Sobald das Gleichnis physisch-dingliche Existenz anzunehmen, sobald es zu handeln und zu sprechen beginnt, hat es seinen eigentlichen und tiefsten Sinn verloren. Das ist es, was Goethe, in Thomas Manns Dichtung, an dem Wiedererscheinen Lottes erfährt. Als Goethe von August das Billet überbracht wird, das ihm Lottes Besuch ankündigt, da lehnt er sich im ersten Moment schroff und hart gegen diesen Besuch auf. Einen Augenblick lang verläßt ihn alle Schonung und Duldsamkeit und selbst alles menschliche Mitgefühl. Diese Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart hat für ihn einen spukhaften Charakter. „Das wirkt wohl recht schön im Gedicht, hat in der Wirklichkeit aber doch etwas Apprehensives.“ Im Gedicht herrscht eine Art der Wiederholung, die dem wirklichen Leben versagt ist. Hier gibt es echte Wiederaufer-

stehung, die allen Gegensatz der Lebensepochen aufhebt und überwindet. In diesem Sinne ist die Werther-Zeit niemals erloschen und erstorben. Er hat noch eben im *West-östlichen Divan* eine unendlich-beglückende Erneuerung dieser Zeit in sich erlebt. *Divan* und *Werther* sind ihm Geschwister: „dasselbe auf ungleichen Stufen, Steigerung, geläuterte Lebenswiederholung.“ Immer wieder ist im Verlauf von Goethes Leben die Gestalt Werthers in diesem Sinne wiedergekehrt, und sie hat ihn bis ins höchste Alter begleitet. Als er, fünfzig Jahre nach dem *Werther*, die *Marienbader Elegie* dichtete, da stieg noch einmal Werthers „vielbeweinter Schatten“ vor ihm auf, und er fühlte sich tief und innig zu ihm hingezogen.

Es ist als ob du lebstest in der Frühe,  
 Wo uns der Tau auf Einem Feld erquickt,  
 Und nach des Tages unwillkommener Mühe  
 Der Scheidesonne letzter Strahl entzückt;  
 Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,  
 Gingst du voran — und hast nicht viel verloren.

Das ist die ewige Wiederkunft, die dem Reich der Dichtung, nicht dem des Lebens angehört. Das Leben muß nicht nur die Kraft der Erinnerung, es muß auch die Kraft des Vergessens haben. Was wäre der Mensch, wenn ihm nicht die Gabe zuteil geworden wäre, die Last des Vergangenen von sich zu wälzen; wenn nicht — wie Goethe an Zelter schreibt — „mit jedem Atemzuge ein ätherischer Lethestrom sein ganzes Wesen durchdränge.“ An diesem „ätherischen Lethestrom“ mußte Goethe fort und fort trinken; denn nur so vermochte er sich lebendig und produktiv zu erhalten. „Diese hohe Gottesgabe,“ so schreibt er, „habe ich von jeher zu schätzen, zu nützen und zu steigern gewußt.“ Lottes Wiedererscheinen droht ihm diese Gottesgabe zu verkümmern; denn die physische Wiederkehr unterbricht und hemmt den Prozeß der geistig-ideellen Erneuerung. So muß er sich gegen diese Wiederkehr innerlich zur Wehr setzen — nicht aus Laune oder Willkür, sondern aus einem inneren Muß heraus. Thomas Manns Roman schließt damit, daß er die Heldin und daß er den Leser dieses Muß verstehen lehrt, und daß er damit das einmalige Begebnis in die Sphäre des Allgemeinen rückt; daß er, um es in Goethes orphischen „Urworten“ auszusprechen, „Tyche“ in „Ananke,“ Zufall in Notwendigkeit wandelt.

*Columbia University*