

1999. 115-19.
- Meier, Andreas. *Jugendweihe-JugendFEIER. Ein deutsches nostalgisches Fest vor und nach 1990*. München: dtv, 1998.
- Neubert, Erhart. *Lexicon des DDR-Sozialismus*. Ed. Rainer Eppelman et.al. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1996.
- Mohrmann, Ute, "Festhalten am Brauch. Jugendweihe vor und nach der 'Wende'." *Alltagskultur im Umbruch*. Ed. Wolfgang Kaschuba et.al. Weimar/Wien: Böhlau, 1996. 197-213.
- Noelle-Neumann, Elisabeth and Renate Köcher. Eds. *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1993-1997, Band 10: Demoskopische Entdeckungen*. München: K.G. Saur, 1997.
- Nothnagle, Alan. *Building the East German Myth. Historical Mythology and Youth Propaganda in the German Democratic Republic, 1945-1989*. Michigan: U of Michigan P, 1999.
- "Seid ihr bereit...?" *Die Zeit* 27 April 1990.
- The best of life*. Ed. Interessenvereinigung Jugendweihe e.V. Sachsen-Anhalt, 2000/2001.
- "Ungefähr so wie Geburtstag." *TAZ-Berlin* 27 April 1996: 31.
- Urban, Detlef and Hans W. Weinzen. *Jugend ohne Bekenntnis? 30 Jahre Konfirmation und Jugendweihe im anderen Deutschland, 1954-1984*. Berlin: Wichern-Verlag, 1984.
- Vom Sinn unseres Lebens*. 5th ed. Berlin: Verlag Neues Leben, 1987.
- Weltall – Erde – Mensch*, 17th ed. Berlin: Verlag Neues Leben, 1969.
- "Zur Ablehnung der Jugendweihe in der DDR aufgefordert." *Tagesspiegel* 3 April 1988.
- Zwischen Nicht mehr und Noch nicht*. Ed. Humanistischer Verband Deutschlands. Blank & Reschke, 1994.

Thomas Manns *Schwere Stunde*.
Schiller und Goethe – Krise und Ausweg?

Thomas Schneider

Man soll sich nicht über den Umfang meiner Arbeit wundern. Man darf nicht vergessen, welch große Leistungen man vollbringen kann, wenn einem die Zeit und der Fleiß zur Verfügung stehen“, erklärte Thomas Mann in einem Gespräch mit Paul Pereszlényi. „Die Zeit war mir gegeben als ein Geschenk, wofür ich selbst nichts kann“ (zit. nach Hansen 393). Zeit war ihm in hohem Maße gegeben, denn zum Zeitpunkt des zitierten Interviews, das am 1. Juni 1955, also fünf Tage vor seinem 80. Geburtstag, in der Stuttgarter Zeitung veröffentlicht wurde, konnte er immerhin auf 60 Jahre schriftstellerischer Tätigkeit zurückblicken und hatte tatsächlich große Leistungen vollbracht, zumindest was den beträchtlichen Umfang seiner Arbeiten betrifft. „Anders ist es mit dem Fleiß und mit dem Willen zur Arbeit, deren Bedeutung mir erst klar wurde, als ich mich mit dem Leben Schillers eingehend beschäftigte.“ Dieser Aussage ist bereits ein ernst zu nehmender Hinweis auf die zentrale Bedeutung der literarischen Auseinandersetzung mit dem Leben und Werk Friedrich Schillers und der daraus hervorgegangenen Studie *Schwere Stunde* zu entnehmen. Zwar ist gewiß nicht anzunehmen, daß Thomas Mann vor dieser Zeit nicht fleißig oder gar faul gewesen sei, zweifellos wird jedoch deutlich, daß seit jeher die Orientierung an dichterischen Vorbildern ein nicht unwesentlicher Faktor seiner Motivation und ein Motor seines Schreibens gewesen sein muß.

„Schiller war immer fleißig, was auch vielleicht mit der Kürze seines Lebens zusammenhängt. Dies dürfte das Phänomen erklären, daß Schriftsteller und Künstler, deren Leben nur verhältnismäßig kurz ist, meist so produktiv sind, daß ihr Lebenswerk jenes lange arbeitender Schriftsteller weit übertrifft.“ Diese Aussage mag zunächst befremden, da der Eindruck entstehen kann, Mann grenze sich hier bewußt von Schiller ab und spreche diesem den Fleiß, sich selbst hingegen das unverdiente Geschenk eines langen (Arbeits-) Lebens zu. Diese Vermutung erweist sich jedoch als nicht

zutreffend, zumal die Unterscheidung sogleich von ihm selbst relativiert und in den für ihn offenbar entscheidenden Rahmen gestellt wird: „Ich selbst arbeite langsam, aber ich bin ein beständiger Arbeiter [...]“. Die Beständigkeit der Arbeit, d.h. konkret die Auferlegung und Aufrechterhaltung einer strengen Selbstdisziplin werden somit als Synonyme für Fleiß gesetzt. Die bürgerliche Mentalität und die protestantische Leistungsethik des Patriziersohns, die sich in einer straffen Durchorganisation seines Alltags äußern, müssen erhalten zur Konstituierung seines künstlerischen Selbstverständnisses, das zudem offensichtlich auch noch in diesem hohen Alter durch den Versuch der Identifikation mit Schiller gekennzeichnet ist.

Noch in dieser späten Selbstdarstellung schimmert die nüchterne Erkenntnis durch, sich selbst nicht zu den begnadeten Künstlerexistenzen zählen zu dürfen, denen die Tinte ununterbrochen aus der Feder fließt und die „tatselig“ und „göttlich-unbewußt“ schaffen, auch wenn diese fragwürdige Form der negativen Selbstdefinition, die darin besteht, „das eigene Wesen und Künstlertum gegen das des anderen zu behaupten und abzugrenzen“ (Mann 8: 382), und die damit verbundene Problematik in seiner Schriftstellerkarriere weitgehend im Laufe der Zeit der Hinwendung zu Goethe entschärft und aufgehoben werden.

Diese kurze Interviewpassage liefert also einen ersten Ansatz für eine exemplarische Untersuchung von Thomas Manns Arbeitsweise, geistesgeschichtlicher Entwicklung und künstlerischem Selbstverständnis zum Zeitpunkt der Niederschrift der ersten expliziten, produktiven Annäherung an Schiller in der *Schweren Stunde*, und deren sich allmählich vollziehende Wandlung, die sich bereits in der Erzählung andeutet und die durch die eingehende Beschäftigung mit dem Leben und Werk des anderen großen dichterischen Vorbilds und Antipoden Schillers, Goethe, wesentlich angeregt und geprägt ist.

Krise

Daß ich auf dem Wege den ich nun einschlage, in Göthens Gebiet gerathe und mich mit ihm werde messen müssen ist freilich wahr, auch ist es ausgemacht, daß ich hierinn neben ihm verlieren werde. Weil mir aber auch etwas übrig bleibt, was Mein ist und Er nie erreichen kann, so wird sein Vorzug mir und meinem Produkt keinen Schaden thun, und ich hoffe, daß die Rechnung sich ziemlich

heben soll. Man wird uns, wie ich in meinen muthvollsten Augenblicken mir verspreche, verschieden specificieren, aber unsere Arten einander nicht unterordnen sondern unter einem höhern idealistischen Gattungsbegriffe einander coordinieren. (Schiller 28: 205)

Diese verzweifelte Hoffnung, die Schiller in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796 bezüglich seiner Arbeit am schwer zu bearbeitenden historischen Stoff des *Wallenstein* äußert, läßt sich auch auf die Zweifel und die Hoffnungen Thomas Manns hinsichtlich seiner hochgesteckten Ziele und vielfältigen Projekte übertragen. Nach dem enormen, für ihn unerwarteten Erfolg der *Buddenbrooks* lastete ein ungeheurer, von ihm selbst oder von außen erzeugter Erwartungsdruck auf dem 29-jährigen Autor, welcher sich plötzlich in der Situation wieder fand, zur Verwirklichung eines weiteren, vergleichbar umfangreichen und erfolgreichen Projektes nicht mehr auf die reale, unmittelbare Erfahrungswirklichkeit seiner Heimatstadt Lübeck zurückgreifen zu können. Dieses Dilemma der Wahl und Ausführung des nächsten in Angriff zu nehmenden Themas sollte ihm noch lange erhalten bleiben, auch wenn er sich dies in verschiedenen, mehr oder minder erfolgreichen kleineren Werken nicht anmerken zu lassen schien. So entstanden in dieser Zeit die Ideen zu zahlreichen anspruchsvollen Arbeiten, die jedoch bezeichnenderweise zeit seines Lebens nicht zur Realisierung gelangten.

Zu alledem kam die Schwierigkeit, eine angepaßte Daseinsform zu finden und durch die Eheschließung mit Katja Pringsheim einen adäquaten bürgerlichen Lebensstil zu konsolidieren,¹ was ihm wohl nicht gerade leicht gefallen sein mag, denn nun, „da er aus dem Freibeutertum des Geistes in einige Rechtlichkeit und bürgerliche Verbindung eingetreten war [...], nun war er erschöpft und fertig“ (Mann 8: 379). Angesichts der daraus resultierenden Konflikte muß ihm die Sonderausgabe des *Simplicissimus* anlässlich des hundertsten Todestages Schillers eine willkommene Gelegenheit gewesen sein, sich in intensive Studien und sorgfältige Vorarbeiten zu stürzen und damit sich und andere von seinen eigentlichen Problemen abzulenken sowie deren Überwindung vorzutäuschen. Obwohl Auftragsarbeit, ist die Darstellung Schillers nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck, weshalb in die Erzählung, die in den Monaten März und April des Jahres 1905 nach der Rückkehr von der Hochzeitsreise niedergeschrieben wurde, unlegbar autobiographische Elemente

einfließen.

So lassen sich die Schwierigkeiten Schillers bei der Arbeit am *Wallenstein* und die ambivalente Haltung gegenüber dem eigenen Werk als selbst bei der Niederschrift seines einzigen Dramas *Fiorenza* empfunden ausmachen: „Versagen und verzagen – das war's, was übrigblieb“ (Mann 8: 379). Und die Schlußzene, in der der Dichter zärtliche Worte an seine schlafende Frau richtet, mag als eine Reminiszenz an die für ihn neuartige heteroerotische Erfahrung privaten Eheglücks gelten: „Ich kann mein Gefühl nur zuweilen nicht finden, weil ich oft sehr müde vom Leiden bin und vom Ringen mit jener Aufgabe, welche mein Selbst mir stellt“ (Mann 8: 384). Mit diesem „Selbst“ ist, auf die als Vorbild fungierende Figur Schillers übertragen, unzweifelhaft das eigene Sendungsbewußtsein, mit der „Aufgabe“ wiederum der gewaltige Anspruch des dichterischen Ruhms gemeint, zu dessen Erreichung eine gehörige Portion „Künstleregoismus“ und Selbstgefälligkeit notwendig sind, die den Künstler „von einer begeisterten Zärtlichkeit für sich selbst erfüllt“ sein lassen (Mann 8: 381).

Die Erzählung fällt in eine Phase der selektiven Aneignung fremder Bedeutungssysteme, weshalb sich Mann in der Problematik Schillers und dessen Kunstverständnis unmittelbar wieder erkennt. In der Darstellung von Schillers Zweifeln manifestiert sich also Thomas Manns Unsicherheit hinsichtlich seiner künstlerischen Daseinsberechtigung. Die eigenen inneren Selbstzweifel werden in einen Dichter vom Range Friedrich Schillers projiziert und damit in eine Sphäre gehoben, wo das eigene Sendungsbewußtsein auch in Phasen der Unproduktivität, in denen keines der angestrebten Projekte zu gelingen schien, allen Anfechtungen standhalten muß. Die Unfähigkeit, den eigenen hochgesteckten Ansprüchen gerecht werden zu können, will nicht eingestanden werden.

Schiller

Die Erzählung „mag wohl aussehen, als sei sie mir leicht von der Hand gegangen; aber ich weiß noch, mit wieviel biographischer Lektüre ich mich auf die Arbeit vorbereitete und wieviel Mühe und Sorgfalt ich aus Ehrfurcht vor meinem großen Gegenstande an sie wandte“, bekannte Thomas Mann 50 Jahre nach Niederschrift des Textes (3: 379). Die Annäherung an Schiller fand also vor allem auf dem Wege akribischen Studiums von Sekundärliteratur und Schillers Briefen und Schriften statt, deren Paraphrasierung nahezu den gesamten Umfang des Textes ausmacht, wie

Hans-Joachim Sandberg in seiner Arbeit über *Thomas Manns Schiller-Studien* nachgewiesen hat. Neben diesem exzessiven Gebrauch der „Montagetechnik“² ist auffallend, daß die für Thomas Mann sonst typischen Stilmittel der Ironie und des Nebensatzreichen Satzbaus hier nicht zur Verwendung kommen, wodurch die Arbeit hinsichtlich der benutzten gestalterischen Mittel eine Sonderstellung im Gesamtwerk einnimmt. Die offenkundige und durchaus intendierte Nachahmung der Schillerschen Ausdrucksweise deutet darauf hin, daß Thomas Mann die Identifikation mit Schiller bereits auf der sprachlichen, d.h. handwerklichen Ebene anstrebt. Dementsprechend wird dieser auch bei der Arbeit, genauer bei der langwierigen Niederschrift des *Wallenstein* im Dezember 1797, in der äußerst detailliert, fast realistisch geschilderten äußeren Umgebung seines Arbeitszimmers in Jena gezeigt.

Der Hinweis auf die kränkelnde Natur des Dichters impliziert das eigene Leiden an der uneingestanden und nicht ausgelebten, abweichenden Neigung, die als Ausdruck von drohender Dekadenz verstanden wird und die es zu überwinden gilt. Warum Mann ausgerechnet diesen Zeitabschnitt zur literarischen Gestaltung auswählte, wird nur dadurch verständlich, daß in dieser Phase des Schillerschen Lebens die durch Krankheit begleitete Schaffenskrise mit einem produktiven Austausch mit Goethe zusammenfällt, was Mann für die Ausgestaltung der Polarität der beiden Dichtertypen, des übernommenen Gegensatzpaares naiv und sentimentalisch sowie der negativen Abgrenzung vom „anderen“ ausserordentlich wichtig gewesen sein muß. Der schon im *Tonio Kröger* präfigurierte Dualismus zwischen Geist und Leben, der sich locker an Schillers kunsttheoretischer Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* orientiert, kommt hier erneut zum Tragen.

Die Identifikation mit dem „sentimentalischen“ Schiller schlägt sich stilistisch insbesondere im Selbstgespräch nieder, in dem er den Dichter über sich und seine Arbeit reflektieren läßt und seine eigene künstlerische Selbstrechtfertigung zum Ausdruck bringt: „Dennoch, und jenem zum Trotz: Wer war ein Künstler, ein Dichter gleich ihm, ihm selbst?“ (Mann 8: 383). Zur Erreichung der größtmöglichen Authentizität der Gestalt Schillers verwendet Mann schließlich noch das Stilmittel der direkten Anrede eines imaginären Publikums: „Denn das Talent, meine Herren und Damen dort unten, weithin im Parterre, das Talent ist nichts Leichtes, nichts Tändelndes, es ist nicht ohne weiteres ein Können“ (Mann 8: 381). Hier verrät sich das Wissen darum, daß der Künstler im allgemeinen und Thomas Mann im

besonderen auch bei privatesten Überlegungen immer den Blick auf das Publikum gerichtet hält und unausgesetzt um gesellschaftliche Anerkennung ringt.

Die Spannung zwischen dem zwanghaften Ehrgeiz und dem permanenten Gefühl der Minderwertigkeit gegenüber den anderen, leichter schaffenden „naiven“ Künstlern nimmt hier schon fast pathologische Formen an und vermag Mitleid oder Bewunderung zu erregen, aber nicht von der Glaubwürdigkeit der Mannschen Deutung zu überzeugen. Er drückt sich in Schillers Begrifflichkeit aus und ordnet sich mittels Übertragung eines simplifizierenden Gegensatzpaares in einen literaturtheoretischen Zusammenhang ein, was den ambitionierten Selbstentwurf als eine Fremdefinition entlarvt, die nur durch die dialektische Auflösung dieser Spannung zu überwinden sein wird.

Goethe

Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches die Frucht unsres Umgangs ist; denn nur der vielmalige kontinuierliche Verkehr mit einer, so objektiv mir entgegenstehenden, Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken konnte mich fähig machen, meine subjectiven Grenzen soweit auseinander zu rücken. (Schiller 29: 183)

Dies bekennt Schiller in einem Brief an Goethe vom 5. Januar 1798. Die vermeintliche Objektivität des Entgegenstehens zweier Naturen, der Opposition des naiven gegenüber dem sentimentalischen Dichtertypus, bildet ein zentrales Motiv der Erzählung, auch wenn der so genannte „andere“ nur zweimal skizzenhaft, als Negativbild zu Schiller, auftaucht. Die Schilderung des damit gemeinten Goethe, der sich in einer räumlichen wie kunsttheoretischen Entfernung zu Schiller befindet, besteht dementsprechend lediglich aus plakativer Andeutung: „Der andere, der dort, in Weimar, den er mit einer sehnsüchtigen Feindschaft liebte. Der war weise. Der wußte zu leben, zu schaffen; mißhandelte sich nicht; war voller Rücksicht gegen sich selbst [...]“ (Mann 8: 377).

So paßt Mann auch ihn in das Konstrukt des Gegensatzes zwischen Natur und Leben einerseits und Geist und Kunst andererseits ein. Ihm kommt die Rolle des „Naiven“ zu, der in Kontrast zum leidenden

„Sentimentalischen“ leicht und unbeschwert schöpferisch tätig ist und das Leben und die Natur schlechthin repräsentiert. Des weiteren besteht ein Unterschied in der Schaffensweise und der Art des Zustandekommens kreativer Prozesse, wie schon Schiller selbst in einem weiteren Brief an Goethe vom 2. Januar 1798 erkannt zu haben meint: „Ihre eigene Art und Weise zwischen Reflexion und Production zu alternieren ist wirklich beneidens- und bewundernswerth. [...] Bei mir vermischen sich beide Wirkungsarten und nicht sehr zum Vortheil der Sache“ (Schiller 29: 180).

Die Ambivalenz von negativer Abgrenzung und Sehnsucht nach der leichteren Schaffensweise kann hier noch nicht zu einer greifbaren Synthese geführt werden, da offensichtlich zu diesem Zeitpunkt noch keine eingehende Beschäftigung mit Goethe erfolgt und schon allein die Ahnung einer anderen möglichen Existenz schmerzhaft ist: „Aber er fühlte schon den Stachel dieses unvermeidlichen Gedankens in seinem Herzen, des Gedankens an ihn, den anderen, den Hellen, Tatseligen, Sinnlichen, Göttlich-Unbewußten, an *den* dort, in Weimar, den er mit einer sehnsüchtigen Feindschaft liebte [...]“ (Mann 8: 382). Das hier entworfene Bild der „göttlich-unbewußten“ Schaffensweise entspricht der bis zu diesem Zeitpunkt gängigen Rezeption und ist durchaus in Deckung mit Goethes Selbstdefinition und der Auffassung seiner Zeitgenossen. Mit diesem unreflektierten Hinweis auf den Antipoden Goethe wird der eigentliche Konflikt Thomas Manns deutlich. Die Entscheidung, welcher nun der wahre, der bessere Künstler sei, kann trotz der expliziten Identifikation mit dem „sentimentalischen“ Schiller zu keiner befriedigenden Lösung gebracht werden, da gleichzeitig eine schmerzhaftige Sehnsucht nach dem „anderen“ empfunden wird.

Zudem erscheint die Existenz des „anderen“ als eine Inspiration und Herausforderung für das eigene Schaffen, was die Frage nach einer Rangordnung der beiden Typen zusätzlich problematisiert. Die beiden Gegenpole prallen hier schroff aufeinander und lassen nicht erahnen, daß Mann sehr viel später Riemer in *Lotte in Weimar* analysieren lassen wird: „Denn das Schöpferische ist das traulich geschwisterliche Element, das Geist und Kunst verbindet und worin sie eines sind“ (Mann 2: 441). Wenngleich es noch einige Zeit dauern und erst „wahrscheinlich das Ergebnis reifer Jahre“ werden sollte, „daß meine Liebe und meine Aufmerksamkeit sich mehr und mehr auf ein weit glücklicheres und gesünderes Vorbild gerichtet haben“ (zit. nach Hilscher 149), wie Thomas Mann später in dem Aufsatz *What I believe* resümierte, sind hier die

nachfolgende Entwicklung und Hinwendung zu Goethe, „mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken“ sowie die Fähigkeit, „meine subjektiven Grenzen so weit auseinander zu rücken“ in der Andeutung von dessen möglicher anderen künstlerischen Existenzweise bereits antizipiert.

Wie der historische Schiller sich erst durch Zureden Goethes überwinden kann, die Arbeit am *Wallenstein* fortzusetzen, überwindet auch Mann seine Schaffenskrise mit Hilfe intensiver Beschäftigung mit Goethe, dessen „Tatseligkeit“ in der Folgezeit Leitbildfunktion annimmt. Die Gestaltung der *Schweren Stunde* Schillers ist also nicht nur ausschließlich Bekenntnis, sondern auch Instrument zur Überwindung der eigenen. Indem er die Fähigkeit beweist, seine Existenzweise darzustellen, hat er sich von ihr emanzipiert.

Ausweg

Schon um das Jahr 1910 oder 11 herum hatte ich den Wunsch oder träumte den Traum, eine Goethe-Erzählung zu schreiben, und zwar schwebte mir eine Novelle vor, die Goethes letzte Liebespassion in Marienbad behandeln sollte. Ich hatte damals nicht den Mut, mich an die Darstellung des Großen, mit der ungeheuren Perspektive seines Werkes heranzuwagen, und wie ich Ferdinand Lion für sein biographisches Büchlein anvertraute, verwandelte sich dieses Vorhaben in die Novelle „der Tod in Venedig“. (zit. nach Hilscher 267)

Thomas Mann berichtete dies am 14. März 1951 in einem Brief an Eberhard Hilscher. Es muß als ein Akt bissiger Selbstironie gewertet werden, wenn er seinem Protagonisten im *Tod in Venedig*, Gustav von Aschenbach, genau jene Werke als gelungen zuschreibt, die ihm selber in vorangegangenen langen Phasen der Unproduktivität nicht gelingen wollten:

Der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen; der geduldige Künstler, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppeich, „Maja“ mit Namen, wob; der Schöpfer jener starken Erzählung, die „Ein Elender“ überschrieben ist und einer ganzen dankbaren Jugend

die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte; der Verfasser endlich (und damit sind die Werke seiner Reifezeit kurz bezeichnet) der leidenschaftlichen Abhandlung „Geist und Kunst“, deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonnement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen [...]. (Mann 8: 565)

Der Sarkasmus, der darin zum Ausdruck kommt, daß die eigenen gescheiterten, unvollendeten Projekte zu erfolgreichen, bedeutenden Werken der Reifezeit eines anderen umgedichtet werden, wird dadurch noch gesteigert, daß Aschenbach, obwohl er aus dem Leiden heraus eine Größe erreicht hat, die derjenigen Schillers vergleichbar ist, schließlich an einer tragischen Leidenschaft zugrunde geht. Der Versuch, sich als sentimentalischer Dichter auf eine Stufe neben Schiller zu stellen, wird also als von vornherein zum Scheitern verurteilt erkannt und entlarvt.

Auch wenn hier noch einmal eine rückwärtsgerandete Aufarbeitung der eigenen Krise die konstruktive Auseinandersetzung mit Goethe ersetzt und aufschiebt, so beginnt bereits in dieser Zeit eine Phase des intensiven, fruchtbaren Studiums des umfangreichen Werkes und der umfassenden Gedankenwelt Goethes. Diese Entwicklung findet ihren ersten produktiven Höhepunkt in dem Vortrag *Goethe und Tolstoi*, dessen erste schriftliche Fassung 1921 veröffentlicht wurde. Der alte, scheinbar unversöhnliche Gegensatz zwischen Goethe und Schiller, naiv und sentimentalisch, wird wenn nicht aufgehoben, so doch nivelliert und auch nicht mehr als völlig unvereinbar, sondern in friedlicher Koexistenz miteinander konkurrierend begriffen: „Aber wir wissen wohl, daß niemand entscheidet, welche der beiden erhabenen Typen berufen ist, zum höchstgeliebten Bilde vollendeter Humanität das Beste beizutragen“, konstatiert Thomas Mann im Schlußsatz des Vortrags (9: 173). Der Dualismus, und somit auch die Parteinahme für den sentimentalischen Schiller, wird also nicht aufgelöst oder für nichtig erklärt, sondern lediglich die Subordination der einen, eigenen Schaffensweise unter die andere als unangemessen und letztendlich der Versuch der Erstellung einer Rangordnung als irrelevant verdammt.

In der Folgezeit entstehen zu den verschiedensten Anlässen zahlreiche Reden und Aufsätze über Goethe, die im Sinne einer kritischen Aneignung die verschiedenen Facetten des Dichters untersuchen und darstellen. Die damit einhergehende Bewußtwerdung der eigenen

schriftstellerischen Qualitäten schafft die Überwindung der Krise und erzeugt eine neue, der ironischen Selbstkritik fähige Sicherheit. So ist es auch als derbe Abrechnung mit der einstmaligen Fremddefinition zu verstehen, wenn Thomas Mann in *Lotte in Weimar* Goethe dermaßen vernichtend über Schiller reflektieren läßt: „Mochte ich ihn jemals? Nie. Mochte den Storchengang nicht, das Rötliche, die Sommersprossen, die kranken Backen, nicht den krummen Rücken, den verschnupften Haken der Nase. Aber die Augen vergeß ich nicht, solange ich lebe, die blau-tiefen, sanften und kühnen, die Erlöser-Augen [...]. Christus und Spekulant. War ich voller Mißtraun!“ (Mann 2: 621). Ungeachtet dieses fingierten Mißtrauens haben ihn seine anfängliche Sympathie und sein Hang zur Identifikation mit Schiller jedoch nie ganz verlassen, was nicht zuletzt durch die Tatsache illustriert ist, daß seinen *Versuch über Schiller* der Untertitel „Seinem Andenken in Liebe gewidmet“ ziert.

Späte Genugtuung

„Die Skizze, die den schon kranken Dichter in seinem Arbeitszimmer zu Jena in nächtlichem Ringen mit dem gewaltigen Stoff des *Wallenstein* zeigt, ist mir persönlich auch immer lieb geblieben, und es freut mich, daß nach einem halben Jahrhundert der neue Gedenktag wieder die Aufmerksamkeit darauf lenkt“, schrieb Thomas Mann in einem Brief an die Ost-Berliner Zeitung *Sonntag* anlässlich seiner Rede *Versuch über Schiller* zum 150. Todestag des Dichters im Jahre 1955 (Mann 3: 379). Daß eine Skizze, die gleichfalls den schon oder noch krisengeschüttelten Dichter in seinem Arbeitszimmer zu München in vormittäglichen Ringen mit dem gewaltigen Anspruch des dichterischen Ruhms zeigt, ihm persönlich immer lieb geblieben ist, verwundert nicht, zumal er im selben Jahr einen eigenen Gedenktag, nämlich seinen 80. Geburtstag, begeht, der die Aufmerksamkeit auf sein gesamtes dichterisches Schaffen lenken sollte.

Diese späte Sympathiebekundung mit einem kleinen, vermeintlich unbedeutenden Frühwerk offenbart die Genugtuung eines fast 80jährigen, der angesichts seiner weltweiten Anerkennungen und Erfolge tiefe Zufriedenheit darüber empfindet, seine *Schwere Stunde* gemeistert, sein Leiden und seine künstlerischen Selbstzweifel, die er in der gleichnamigen Erzählung stilisiert dargestellt hat, überstanden zu haben. Trotz oder gerade wegen der damaligen ausgeprägten Identifikation mit Schiller kann er selbstgenügsam feststellen, den richtigen Weg, nämlich den der Hinwendung

auf das große gemeinsame Vorbild Goethe, eingeschlagen und die angestrebte „Größe“ tatsächlich erreicht zu haben: „Und der Ehrgeiz spricht: Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen! [...]“ (Mann 8: 381).

Klaus Mann gestand in seiner Autobiographie *Der Wendepunkt*, daß er bereits im Alter von vierzehn Jahren in sein Tagebuch geschrieben hatte: „Ich muß, muß, *muß* berühmt werden [...]“ (K. Mann, *Wendepunkt* 86). Dieser Vorsatz könnte zumindest sinngemäß auch von seinem ungleich berühmteren Vater stammen, der allerdings, statt in Form eines autobiographischen Bekenntnisses, seinen Anspruch literarisch, auf die Figur Friedrich Schillers projiziert und in den Willen zur Größe umgedichtet, gestaltet hat:

„Und als es fertig war, siehe, da war es auch gut“ (Mann 8: 384).

Technische Universität, Berlin

Anmerkungen

¹ Beleg dafür ist der bekannte Brief an Bruder Heinrich, worin es heißt, er habe geruht, sich „eine Verfassung zu geben“.

² Der Begriff stammt von Thomas Mann selbst und wurde erstmals in Bezug auf den *Doktor Faustus* von ihm angewandt. Freilich ist er problematisch, da die Übernahmen nicht als solche kenntlich gemacht sind; eher noch böte sich der Begriff „Zitat“ an - oder, in Bezug auf die Verwendung von Vorbildern für die Gestaltung von Figuren, „Porträt“.

Literaturverzeichnis

- Hansen, Volkmar und Gert Heine. Hrsg. *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*. Hamburg: Albrecht Knaus, 1983.
- Hilscher, Eberhard. *Thomas Mann. Sein Leben und Werk*. Berlin: Volk und Wissen, 1968.
- Mann, Klaus. *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Frankfurt: Fischer, 1952.
- Mann, Thomas. *Briefe 1989-1955*. 3 Bde. Hrsg. Erika Mann. Frankfurt/Main: Fischer, 1961-1965.
- . *Gesammelte Werke*. 12 Bde. Frankfurt/Main: Fischer, 1960.
- Sandberg, Hans-Joachim. *Thomas Manns Schiller-Studien. Eine quellenkritische*

Untersuchung. Oslo: Universitätsverlag, 1965.

Schiller, Friedrich. *Werke*. Nationalausgabe. Bde. 28 und 29. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1969-77.

Schillers absolute Ethik: Eine Deutung der Max und Thekla-Handlung

Daniel Balestrini

Theklas Ausruf über das Schicksal „des Schönen auf der Erde“ (W.T. 4.12.3180)¹ am Schluß ihres letzten Monologs zu verstehen, ist für das Begreifen von Friedrich Schillers Wallenstein-Trilogie als eine Darstellung von Idealgestalten in einer realitätsbezogenen Umgebung konstitutiv. Denn die Max und Thekla-Handlung, deren Aussage dieser Ausruf zusammenfaßt – weil Max' und Theklas Handeln und Sterben gemäß ihrer absoluten Ethik Wesenszüge des Schönen in der Dramentrilogie sind (Köhnke 112) –, bildet durch Max' und Theklas idealistische Weltanschauung und ihr sich daraus ergebendes Schicksal den Kontrast zur ansonsten realitätsbezogenen² Charakterdarstellung im Drama (Reinhardt 399). Somit stellt die Trilogie nicht bloß „schlicht nachahmende Kunst“ (Düsing, „Die Aneignung“ 12) dar, gegen welche Schiller sich wendet.³ Um Theklas Ausruf und damit diese Auslegung der Trilogie nachzuvollziehen, muß man die Ethik von – in erster Linie – Max Piccolomini und – in zweiter Linie – Thekla verstehen.⁴ Für Max und Thekla bedeutet „das Los des Schönen auf der Erde“ sowohl das auf einander Verzichtens als auch das sich für den Tod Entscheiden um einer absoluten Ethik willen.⁵ Diese Behauptung läßt sich sowohl und hauptsächlich werkimmanent anhand der Max und Thekla-Handlung als auch mittels Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* nachvollziehen.

Eine werkimmanente Untersuchung des Stückes erweist sich als geeignet für eine Deutung, welche die Idealgestalten Max und Thekla in den Vordergrund stellt, weil sie die Unabhängigkeit des Kunstwerks Schillers von der Realität respektiert. Eine Analyse des Dramas im Hinblick auf jedweden sozial-politischen Aspekt kann durchaus Interessantes über Schiller selbst und die damalige und heutige Gesellschaft zu Tage bringen, doch wird dadurch das Drama in den Hintergrund gedrängt, indem Erkenntnisse über das Kunstwerk selbst eher zum Zwecke eines Anliegens außerhalb des Dramas vorgestellt werden. Ich bin der Ansicht, daß diese auf dem Vorhandensein von Idealgestalten beruhende Deutung sich auf zweierlei