

Ludwig-Maximilians-Universität München

Sommersemester 2004

Hausarbeit zur Erlangung eines Magistergrades im Fach
Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Titel:

**„Ganz nah verwandt dem Dämonischen und dem Genie“?
Das Problem des Dilettantismus bei Goethe und Thomas Mann**

Betreuer: Prof. Dr. Dietz-Rüdiger Moser

Vorgelegt von: Albert Coers, Domagkstr. 33/49, 80807 München
e-Post: coersalbert@hotmail.com

Fächerverbindung: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft/Latein/Mediävistik

Abgegeben am: 31. 3. 2004

Inhalt

Einleitung	3
1. Das Problem des Dilettantismus bei Goethe	6
1.1 Wort- und Bedeutungsgeschichte im 18. Jh.	6
1.1.1 Die Herkunft aus dem Italienischen, <i>dilettante</i> und seine Wurzeln.....	6
1.1.2 Der <i>dilettante</i> und das Ideal des Hofmannes	7
1.1.3 Goethe und die Wortbedeutung im 18. Jahrhundert.	8
1.2 Goethe als bildender Künstler	10
1.2.1 „... der Weg zu zwei Künsten früh genug eröffnet“ Goethes jugendlicher Dilettantismus	10
1.2.2 „Ich erliege unter der Herrlichkeit dieser Erscheinungen“ - <i>Werther</i>	13
1.2.3 „ich habe viel gezeichnet“ – Goethe in den ersten Jahren in Weimar	14
1.2.4 Goethes Einsicht in seinen Dilettantismus – <i>Italienische Reise</i>	15
1.3 Dilettantismus in <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	17
1.4. „Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit“ Das Aufsatzprojekt <i>Über den Dilettantismus</i>	20
1.5 „eine poetische Form geben“ – Dilettantismus in den <i>Wanderjahren</i>	22
1.6. Der Dilettant in der Kritik – zur Rezeption von Goethes Dilettantismus	23
2. Das Problem des Dilettantismus bei Thomas Mann	26
2.1 Dilettantismus als Begriff der <i>Décadence</i> - Nietzsche und Paul Bourget.....	26
2.2 Verwandlungskünstler und Décadent - der Dilettantismusbegriff des jungen Thomas Mann	30
2.2.1 „mit Fleiß in die französische Schule gegangen“ Paul Bourget und Thomas Mann	30
2.2.2 „dieser vollendetste Typus des ‚Dilettanten‘“ - <i>Kritik und Schaffen</i>	32
2.3. Die Gestalt des Dilettanten in Erzählungen Thomas Manns	34
2.3.1 <i>Wilhelm Meister</i> und <i>Werther</i> als Modelle: <i>Gefallen, Die Enttäuschung</i>	34
2.3.2 Analyse des Dilettanten – <i>Der Bajazzo</i>	36
2.3.3 Der Dilettant und der Leistungsethiker - Christian und Thomas	41
2.3.4 „Dilettant des Lebens“ - <i>Tonio Kröger</i>	42
2.3.5 Liebhaber und Sonntagskind - Felix Krull.....	45
3. Goethe als Künstler und Dilettant bei Thomas Mann	46
3.1 Manns selektives Goethebild: Der Repräsentant	46
3.2 Goethe in den Reden Manns 1932	48
3.2.1 „Über Goethe aus Erfahrung“– Voraussetzungen.....	48
3.2.2 „Genie des Bewunderns“	50
3.2.3 „mehr humoristische als heitere Proteusnatur“	51
3.3 „Ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“ - <i>Leiden und Größe Richard Wagners</i>	53
3.4 „Metamorphose ist deines Freundes Liebstes“ - <i>Lotte in Weimar</i>	56
3.4.1 Die Goethereden und die Romanform	56
3.4.2 „... nämlich beim Ganzen“ – Goethes naturwissenschaftliches Liebhabertum.....	58
3.4.3 „Ganz nah verwandt dem Dämonischen und dem Genie“	59
Schlußbetrachtung	61
Literaturverzeichnis	64
1. Primärliteratur	64
2. Sekundärliteratur	65

Einleitung

„Ahndete euch wohl je, daß Dilettantismus ganz nah verwandt dem Dämonischen und dem Genie, [...]?“¹ läßt Thomas Mann Goethe im Roman *Lotte in Weimar* (1939) rhetorisch fragen. Das klingt in erstaunlich, denn man kann nicht sagen, daß ‚Dilettantismus‘ ein Begriff ist, der heute positive Assoziationen hervorrufen würde. Eher verbinden wir damit „Oberflächlichkeit“ und „Stümperei“. In der Tat wurde gerade in diesem Sinne der Vorwurf des Dilettantismus gegen Goethe, vor allem im Bezug auf seine naturwissenschaftlichen Forschungen erhoben. Wie kommt Th. Mann dazu, eine Verbindung zwischen Dilettantismus, dem „Dämonischen“ und dem „Genie“ herzustellen, mit Begriffen, von denen auf jeden Fall letzterer eindeutig positiv besetzt ist? Welches Verständnis von „Dilettantismus“ liegt hier vor?

Dieses „Stolpern“ über eine eher wenig beachtete Textstelle² soll der Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung sein, zu ihm wird sie auch zurückführen. Denn um zu verstehen, wie Mann Goethes Dilettantismus deutet, wird es nötig sein, Goethe und Mann zunächst separat zu behandeln, das epochenspezifische Verständnis des Begriffs zu verfolgen und es am Ende in Verbindung zu bringen mit Manns Blick auf Goethe.

Bei näherem Hinsehen entpuppt sich Dilettantismus als interessantes kulturgeschichtliches Phänomen mit vielfältigen Bezügen, das an die Zwischenstellung des Dilettanten gekoppelt ist. Als „jemand, der sich ohne fachmännische Schulung in Kunst oder Wissenschaft betätigt, Laie mit fachmännischem Ehrgeiz“³ steht er zwischen dem Professionellen, dem Künstler und dem völlig Unbeteiligten. Die ästhetische, psychologische

¹ GW, Bd. 2, S. 628. Die Schreibweise „Dilettantismus“ war zu Goethes Zeit weit verbreitet, vgl. unten, S.

² in der neu erschienenen Frankfurter Ausgabe der Werke Thomas Manns ist die im Kommentar gegebene Erklärung nicht völlig befriedigend. Den Zusammenhang mit dem Dilettantismusbegriff stellt dagegen Hans Rudolf Veget her in: *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*. In: *Schiller Jahrbuch* 14. (1970), S. 131-158.

³ Duden-Fremdwörterbuch. Hg. von G. Drosdowski u. a. im Auftrag der Dudenredaktion Mannheim/Wien/Zürich 1997 (=Duden, Bd. 5).

⁸ So beispielsweise Baumann, Gerhart: *Goethe über den Dilettantismus*. In: *Euphorion*, 46, 1952. S. 348-369. Bitzer, Hermann: *Goethe über den Dilettantismus*. Bern 1969 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe I.16.) Koopmann, Helmut: *Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit*. In: *Studien zur Goethezeit. Festschrift für Liselotte Blumenthal*. Weimar 1968, S. 178-208. Veget, Hans Rudolf: *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe. Praxis, Theorie und Zeitkritik*. München 1971. Wiese, Benno von: *Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus*. In: Ders.: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*. Düsseldorf 1968, S. 58-107 (Mit Abdruck der Schemata).

und moralische Problematik, die dem Dilettanten aufgrund dieser Zwischenstellung eignet, wird in der deutschen und europäischen Literatur wiederholt thematisiert. Besonders aktuell ist sie in den zwei Epochen, die jeweils prägend für Goethe und Mann sind, im Klassizismus und im Fin de siècle. Für Goethe ist der Dilettantismus ein zentrales Problem, mit dem er sich nicht nur im *Werther* oder im *Wilhelm Meister*, sondern auch in einem Aufsatzprojekt unter Beteiligung Schillers kritisch auseinandersetzt. Im Hintergrund dieser Auseinandersetzung steht für ihn sein eigener, oft an Bedeutung unterschätzter Dilettantismus in der bildenden Kunst. Thomas Manns greift in seinem Frühwerk die Problematik des Dilettantismus auf, den die Literatur des Fin de Siècle als ein Symptom der Décadence deutet. Soweit in Umrissen der Kontext, wie er in der literaturgeschichtlichen Forschung inzwischen ausgeleuchtet wurde. Unsere Untersuchung wird sich jedoch über die hier angedeuteten Epochengrenzen hinausbewegen. Es soll gezeigt werden, daß Mann in seiner Goethedeutung auf den Dilettantismusbegriff des Fin de siècle zurückgreift – zu einer Zeit, als dieser längst keine Rolle mehr spielt.

Bisher hat sich die literaturwissenschaftlichen Forschung mit ‚Dilettantismus‘ vor allem entweder im Rahmen der ‚Goethezeit‘ oder des ‚Fin de siècle‘ bewegt. Man hielt sich – verständlicherweise- an das Auftauchen des Begriffs, textlich am klarsten greifbar im Dilettantismusprojekt Goethes und Schillers, das seit den 60er Jahren wiederholt untersucht wurde.⁸

Daneben trat ab den 70er Jahren, im Zusammenhang mit dem immer noch andauernden Interesse an der Literatur der Jahrhundertwende, die Beschäftigung mit „Dilettantismus“ bei Autoren des Fin-de-siècle, vor allem bei Hofmannsthal, Hermann Bahr und Heinrich Mann. Die Beschränkung auf eine der beiden Zeitabschnitte schien auch durch den Bedeutungswandel des Dilettantismusbegriffs nahegelegt. Die Disparität der Bedeutung von „Dilettantismus“ vom 17. bis zum 20. Jh. schien so groß, daß mit Hinweis auf die spezifischen sozialen und ästhetischen Prämissen sogar die Beschränktheit des Phänomens auf die Goethezeit postuliert wurde.⁹

Aber eben aus der Goetheforschung heraus entstanden auch die ersten Versuche, die Perspektive über die Epochengrenzen hinaus zu verlängern. Als Vorstudie zu seiner umfassenden Untersuchung zum Problem des Dilettantismus bei Goethe legt H.-R. Vaget einen sehr informativen Längsschnitt zur Wort- und Begriffsgeschichte von „Dilettant“¹⁰ bis ins 20. Jh. Er stellte trotz offensichtlicher Unterschiede in der Begriffsverwendung zwischen 17/18. und 19/20. Jh. eine durchgängige Entwicklungslinie und Ge-

⁹ so Helmut Koopmann, a. a. O.. Er bindet die Existenz des Phänomens an drei Faktoren, die nur zur Goethezeit zusammentreffen: den Glauben an die Regelmäßigkeit der Kunst, den Geniegedanken, und den Hang zur Subjektivität in der Empfindsamkeit. Den späteren Dilettantismus bezeichnet Koopmann etwas sonderbar mit „Epiγονentum“ (S. 180).

¹⁰ Vaget: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: *Schiller Jahrbuch* 14, 1970, S. 131-158.

meinsamkeiten fest. An Vaget anknüpfend hat es Michael Wieler unternommen, eine Gesamtdeutung des Dilettantismusphänomens zu geben und seine Kontinuität aufzuzeigen.¹¹ Für uns ist seine Arbeit besonders interessant, weil er dies am Frühwerk von Heinrich und Thomas Mann zu exemplifizieren sucht. Wieler stellt die verbindende These auf: „Dilettantismus ist die Sehnsucht und Suche nach dem ‚ganzen Menschen‘ auf Um- und Abwegen“¹². Dank ihrer Allgemeinheit paßt diese Definition auf Vieles: auf die Gestalten wie Wilhelm Meister, auch auf die Künstlerfiguren Thomas Manns wie *Tonio Kröger*. Dilettantismus ließe sich so erklären als Gegenbewegung zu gesellschaftlichen Spezialisierungsprozessen, aber Wieler begründet ihn ausschließlich psychologisch, ohne auf soziale, historische, oder ästhetische Gesichtspunkte einzugehen, als eine „konstitutive Disposition des modernen, postaufklärerischen, ja [...] postmodernen Menschen.“¹³, die „primär aus einer unsicher gewordenen Lebenshaltung und weltanschaulichen Haltlosigkeit“ resultiere. Dieses Psychogramm des Dilettanten spielt in der Literatur der Jahrhundertwende, wie wir sehen werden, durchaus eine Rolle, doch lassen sich kaum alle Aspekte des Dilettantismus auf diesen Nenner bringen. Wo wäre beispielsweise der Dilettantismus der musizierenden Adelligen des 17. Jhs. oder der des gemmensammelnden Goethe unterzubringen? Das alles steht in gewissem Widerspruch zum umfassend-ambitionierten Titel der Arbeit *Dilettantismus - Wesen und Geschichte*, der in sich schon problematisch ist und zu Recht kritisiert wurde.¹⁴

Wenn im Folgenden Dilettantismus trotzdem aus vorwiegend psychologischer Sicht als Problem betrachtet wird, dann im Bewußtsein der Beschränktheit dieser Perspektive. Eine Kulturgeschichte des Phänomens „Dilettantismus“ unter Berücksichtigung aller mitwirkenden Faktoren ist nicht beabsichtigt. Die historische und soziale Einbettung des Phänomens wird sehr knapp ausfallen, ebenso die literaturgeschichtliche.

Gegenüber der Arbeit von H. R. Vaget zum Problem des Dilettantismus bei Goethe soll das Aufsatzprojekt Goethes und Schillers, bei ihm zentraler Punkt, nur cursorisch behandelt, dagegen die größeren fiktionalen Texte wie *Werther* und *Wilhelm Meister*, die er aus arbeitsökonomischen Gründen ausgespart, zumindest angerissen werden, da Mann sich auf sie bezieht. Wie bei Goethe kommen auch bei Mann verschiedenartige Textsorten in Frage: Briefe, autobiographische Äußerungen und Erzählungen. Gegenüber der Arbeit Wielers muß auch hier die Darstellung des Dilettantismus im Frühwerk Manns knapp ausfallen und darüber hinausgehen. Der Hinweis „der Kenner wird manches vermissen“, der vielen Anthologien vorausgeschickt wird, soll auch hier gelten.

¹¹ Wieler, Michael: *Dilettantismus: Wesen und Geschichte am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Diss. Würzburg 1994.

¹² Wieler, a. a. O. S. 21.

¹³ Wieler a. a. O. S. 15.

¹⁴ so von Federhofer. Positiv besprochen wurde Wielers Arbeit dagegen von Daniel Linke in: Koopmann, Helmut/Schneider, Peter-Paul (Hg.): *Heinrich Mann Jahrbuch*, 15, 1997, S. 180-189.

Die Doppelperspektive auf Mann und Goethe fordert dies; der Schwerpunkt der Arbeit soll bei Thomas Mann und seiner Interpretation vom Dilettantismus Goethes liegen.

Da unser heutiger allgemeinsprachlicher Begriff von „Dilettantismus“ und „Dilettant“ ein anderer ist als der zur Zeit Goethes, und da die Begriffsentwicklung schon Teil des Problems selbst ist, ist zunächst ein Blick auf die Wort- und Bedeutungsgeschichte aufschlußreich.

1. Das Problem des Dilettantismus bei Goethe

1.1 Wort- und Bedeutungsgeschichte im 18. Jh.

1.1.1 Die Herkunft aus dem Italienischen, *dilettante* und seine Wurzeln

Goethe selbst hat zur Vorbereitung der Abhandlung über Nutzen und Schaden des Dilettantismus (1799) intensiv nach Herkunft und Verwendung von „Dilettant“ geforscht. Es ist seinerzeit ein noch junges und nicht fest umrissenes Lehnwort aus dem Italienischen, das als „dilettante“ mit dem Geburtsjahr Goethes erstmals im deutschen Sprachraum auftaucht.¹⁵ Begeben wir uns also auch auf die etymologische Suche.

„Dilettante“ ist das Partizip Präsens von „dilettare“ – „(sich)erfreuen, unterhalten, amüsieren“, das zurückgeht auf lat. „delectare“. Ganz harmlos ist dieses Verbum nicht, leitet es sich doch her von „lacere“ „an sich locken, fesseln“¹⁶, wozu als Intensivum das bekanntere „laccessere“, „reizen, herausfordern“ existiert. Ein Dilettant ist also in der wörtlichen Bedeutung jemand, der sich zu etwas hingezogen fühlt, der Spaß an etwas hat. Der älteste Beleg für eine Verwendung im Zusammenhang mit Kunst findet sich interessanterweise in einem Wörterbuch zur Zeichenkunst des 17. Jhs., wo es heißt: „Dilettante“, propriamente chi diletta. Ma tra professori del disegno, si prende impropriamente per chi si diletta di quest’arti, a distinzione de professori di esse; ed é termine delle medesime arti¹⁷.“ Mit „professori“ sind hier alle berufsmäßig Ausübenden gemeint.¹⁸ Und

¹⁵ siehe die Belege in: *Deutsches Fremdwörterbuch*, begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Bash. ¹ Straßburg 1913, ² bearb. v. Gerhart Strauß, Berlin u.a. 1999. Siehe auch: Stenzel, Jürgen: „Hochadlige dilettantische Richtersprüche“. *Zur frühesten Verwendung des Wortes „Dilettant“ in Deutschland*. In: Schiller Jahrbuch 18 (1974), S. 234-244.

¹⁶ vgl. Kluge: *Etymologisches Wörterbuch*. Von „lacere“ leitet sich auch „Lasso“ ab.

¹⁷ „Dilettante: eigentlich: einer der erfreut. Aber unter berufsmäßigen Zeichnern verwendet man es in uneigentlicher Bedeutung für einen, der sich an diesen Künsten erfreut, zur Unterscheidung von denen, die sie berufsmäßig ausüben; und das ist ein stehender Begriff in eben diesen Künsten.“ Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’ arte del disegno*. Firenze 1681 (Zit. nach Battaglia, Salvatore (Hg.): *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd 4. Turin 1961 ff. S. 439 f)

¹⁸ ohne die spätere Einschränkung auf „Professor“ d.h. öffentlich Lehrender. Vgl. Battaglia, Stichwort ‘professore’: „che esercita una determinata professione, arte o mestiere o pratica una determinata attività“, Bd. 14, S. 506. „Professor“: ursprüngl. „einer, der sich zu einer bestimmten Sache bekennt“, lat. profiteri.

gerade diese verwenden den Terminus zur Abgrenzung gegenüber den ‚Unprofessionellen‘, die die Sache nur zu ihrem Vergnügen betreiben. In genau entgegengesetzter Absicht der Begriff in der Musik verwendet: seit der zweiten Hälfte des 16. Jh. setzen überwiegend adlige Musiker bei der Veröffentlichung von Kompositionen den Zusatz ‚dilettante‘ hinter ihren Namen und drücken damit aus, daß sie nicht für ihren finanziellen Verdienst komponieren, sondern „per il diletto“, zum Vergnügen. dilettante kommt somit auch einem Prädikat sozialen Prestiges gleich.

1.1.2 Der *dilettante* und das Ideal des Hofmannes

Daß dieser Terminus in Italien geprägt wird, hängt mit der dortigen Hofkultur der Renaissance zusammen, deren Ideal der musisch gebildete und selbst ausübende Hofmann ist. Baldessare Castiglione stellt ihn beispielhaft im berühmten *Il cortegiano* dar. Es ist nicht wenig, womit er bei Hofe aufwarten soll: Latein- und Griechischkenntnisse gehören dazu, ebenso die Kunst, selbst Verse zu machen; die Musik ist „non solamente ornamento, ma necessario al cortegiano“²¹, auch praktisches Können im Zeichnen und Malen wird verlangt. Dem Hofmann wird, um den Eindruck von Mühe und Gezwungenheit in der Ausübung zu vermeiden „sprezzatura“²², ein gewisses lässiges Understatement empfohlen. Keiner der Tätigkeiten soll er sich ganz hingeben, sondern über den Dingen stehen und seine Distanz wahren. Neben Adel und Bildung zeichnet gerade das ihn gegenüber einem Fachmann aus. Die praktischen Fähigkeiten eines Berufsmusikers beispielsweise schätzt man, sein Urteil gilt aber nur als das eines „Banausen“, eines Handwerkers.²³ Die empfohlene vornehme Zurückhaltung kann aber auch negativ als Unverbindlichkeit, mangelndes Engagement und Oberflächlichkeit gedeutet werden, Züge, die in der Kritik am Dilettanten wiederholt auftauchen. Zunächst ist der Dilettantismus jedoch durch seine Kopplung mit der Aristokratie attraktiv: „Im Dilettanten ist personalisierend die Oberschichtenbeteiligung an Künsten und Wissenschaften symbolisiert, gemäß jener Gesellschaftsordnung, welche sich Kompetenzen als gleichsam ‚natürliche‘ Qualitäten an der Gesellschaftsspitze vorstellte.“²⁴ „Liebhaberei ist nobel“ spricht der Mannsche Goethe in Lotte in Weimar und drückt damit seine Affinität zur Aristokratie aus. Das aufstrebende Bürgertum bemüht sich, es dem Adel gleichzutun.

²¹ Casiglione, *Il libro del cortegiano*, Buch I, Kap. 48

²² „sprezzatura“, („Verachtung“) im Gegensatz zu „affettazione“. *Cortegiano*, Buch I, Kap. 26.,

²³ Banause: aus griech. βάνουσος, „Handwerker“ mit der Nebenbedeutung „Kleinbürger, Spießbürger.

Vgl. den Artikel von Carl Dahlhaus: *Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte*. In: Archiv für Musikwissenschaft 25, 1968, S. 157-172.

²⁴ siehe Stanizek, Georg: *Über Professionalität*. In: Krajewski, Markus/Maye, Harun (Hgg.): *Verstärker* Nr. 3, Jg. 3, Berlin 1998.

Bis ins 21. Jh. bildet künstlerischer und v. a. musikalischer Dilettantismus, oft mit fließendem Übergang zur Professionalität, ein Merkmal des (Bildungs)Bürgertums. Die Familien Goethe und Mann sind Beispiele dafür. Wenn Caspar Goethe seinen Sohn Wolfgang unter Verweis auf Kaiser Maximilian zum Zeichnen anhält²⁵, so orientiert er sich damit am adeligen Vorbild.

1.1.3 Goethe und die Wortbedeutung im 18. Jahrhundert.

Im Deutschen wird ‚dilettante‘ seit seiner Übernahme aus dem Italienischen zunächst synonym gebraucht für den ‚Liebhaber‘, der seinerseits eine Übersetzung des älteren französischen ‚amateur‘ ist. Die Bedeutung fluktuiert, was die Interessen und die Qualitäten des ‚dilettante‘ angeht: In Adelungs Wörterbuch findet sich unter ‚Liebhaber‘: „[...] so ist in den schönen Künsten der Liebhaber, Ital. Dilettante, derjenige, welcher eine vorzügliche Neigung zu diesen Künsten und den Kunstwerken trägt, ohne selbst ein Künstler zu seyn.“²⁶ C. J. Jagemann, an den sich Goethe mit seiner Bitte um semantische Auskunft wendet, übersetzt ‚dilettante‘ mit ‚Liebhaber, Kenner in der Musik und anderer schöner Künste.“²⁷ Dieser Hinweis auf die theoretische Kompetenz des ‚dilettante‘ entspricht der italienischen Tradition. Goethe wertet gegenüber dem anschauenden Kenner den ausübenden Dilettanten ab und beschreibt seine praktischen Neigungen als Art mißglückten Grenzüberschreitungsversuch. Im Rahmen des Dilettantismusprojekts definiert er den Dilettanten als „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.“²⁹ Dieser Abgrenzungsversuch ist vor allem motiviert durch die eigene Erfolglosigkeit auf praktisch-künstlerischem Gebiet und den Rückzug auf den Bereich der Kennerschaft³⁰. Indem Goethe den Ehrgeiz des Dilettanten betont („Theil nehmen will“), läßt er Legitimität und Ergebnis der Bemühungen zweifelhaft scheinen. Das Ungleichgewicht von „Wollen“ und „Können“ ist seitdem Bestandteil der Rede von „Dilettantismus“ geworden.³¹

²⁵ *Dichtung und Wahrheit*, HA, Bd. 9, S.117.

²⁶ Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders auch der oberdeutschen, III, Leipzig 1777, Sp. 210.

²⁷ *Dizionario italiano-tedesco e tedesco-italiano*, di Christiano Guiseppa Jagemann, Leipzig² 1803

²⁹ *Über den Dilettantismus* In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*. Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a. Frankfurt 1998 (*Münchener Ausgabe*), Bd. 18, S. 780f.

³⁰ Vgl. Goethes Äußerung in der *Italienischen Reise*: „Mein Gemüt ist ganz rein, auf dem rechten Weg bin ich der Betrachtung und des Genusses“. HA, Bd.11, S. 411.

³¹ Vgl. z.B. die Dilettantismusdefinition Friedrich Wiecks (Lehrer von Robert Schumann): „Was ist Dilettantismus? - Viel oder Alles wollen - und Nichts können!“ (*Klavier und Gesang. Didaktisches und Poletisches*, Leipzig 1878, S. 194).

Goethes folgenreiche Definition hat auch Eingang in den *Sanders*, ein bekanntes Wörterbuch des 19. Jhs. gefunden.³²

Bemerkenswert, daß in den angeführten Definitionen wohl die Künste, nicht aber die (Natur)Wissenschaften als Domäne des Dilettanten genannt sind. Das liegt daran, daß noch kein dem Gegensatz Künstler-Dilettant (Adelung: „ohne Künstler zu sein“) entsprechendes Verhältnis aufgebaut werden kann. Der „Gelehrte“ ist zuwenig profiliert, den „Wissenschaftler“ als Berufsbezeichnung gibt es noch nicht. Die Spezialisierung und Differenzierung in einzelne Fachgebiete, wesentlich für den modernen Wissenschaftsbegriff, setzt erst gegen Ende des 18. Jhs. ein.³³ Goethe spricht seinem naturwissenschaftlichen Dilettantismus höhere Legitimität zu als seinem künstlerischen, weil eben der hohe Maßstab des „Kunstgenies“ im wissenschaftlichen Bereich nicht vorhanden ist.³⁴

Ähnlich fluktuierend wie die Bedeutung ist die Bewertung des Dilettanten im 18. Jh. Hier und da spricht man in positiv-respektvollen Ton von ihm, meist jedoch abschätzig. Der Begriff ist ein Resultat von Abgrenzungsbestrebungen- und von der Abgrenzung zur Abwertung ist es nur ein Schritt. Wie „Pfuscher“ oder „Stümper“ wird „Dilettant“ als diskriminierende (lat. „discrimen“: „Unterschied“) Bezeichnung für den Nichtfachmann verwendet.³⁵ Etwas anders stellt sich die Lage in England und Frankreich dar, wo der Dilettant oder „amateur“ ein grundsätzlich positiveres Image genießt, was Goethe im Dilettantismus-Schema vermerkt. In London gründen Kunstfreunde schon 1734 die *society of dilettanti*. Ihr Interesse gilt italienischer Kunstgeschichte und Archäologie; sie veranstalten Ausgrabungen und Forschungsreisen, zeichnen und malen vor Ort. Ihr positiver Dilettantismusbegriff wirkt auf den des Kontinents zurück. Die englischen Aktivitäten haben auch sprachliche Folgen. Goethe und Schiller sprechen zeitweise nach englischem Vorbild von „Dilettantismus“. Mann wußte das und legt das Wort in dieser Form Goethe in Lotte in Weimar in den Mund.

Bei der Darstellung des Dilettantismus muß sich die Fixierung auf das Wort als Terminus als schwierig erweisen: Gerade da, wo das Problem eine zentrale Rolle spielt, z. B.

³² Vgl. Sanders *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig 1860.

³³ vgl. Federhofer, a. a. O, S.23ff.

³⁴ Im Schlußwort zur *Farbenlehre* heißt es: „Wenn man die Kunst in einem höheren Sinn betrachtet, so möchte man wünschen, daß nur Meister sich damit abgäben, daß die Schüler auf das strengste geprüft würden, daß Liebhaber sich in einer ehrfurchtsvollen Annäherung fühlten [...]. Wie aber dennoch aus mancherlei Ursachen schon der Künstler den Dilettanten zu ehren hat, so ist es bei wissenschaftlichen Gegenständen noch weit mehr der Fall, daß der Liebhaber etwas Nützliches zu leisten imstande ist. Die Wissenschaften ruhen weit mehr auf Erfahrung, und zum Erfahren ist gar mancher geschickt“. HA, Bd. 13, S. 522.

³⁵ Zu untersuchen wäre, inwiefern der traditionell hohe Stellenwert von Handwerk und „Zünftigkeit“ in Deutschland diese pejorative Verwendung – gegenüber dem Ausland- gefördert hat vgl. Baumann, dagegen Stenzel.

in *Wilhelm Meister Lehrjahre*, taucht er kein einziges Mal auf. Ebenso wenig im *Bajazzo* Manns - wo die Referenz auf das Charakterbild des Dilettanten dennoch deutlich ist. Es gilt festzuhalten: „Es ist nur ein nominalistisch-positivistisches Vorurteil, daß die Anwesenheit eines Phänomens durch genaue Bezeichnung desselben beglaubigt sein müsse, sonst existiere es nicht“³⁶. In der Tat erkennt Goethe erst mit fortgeschrittenem Alter die Eignung des Begriffs zur Beschreibung von „falsche Tendenzen“ auf persönlichem und kulturellem Gebiet.³⁷ Im Zusammenhang mit *Wilhelm Meister* fällt auch tatsächlich der Begriff „Dilettantismus“. Goethe stellt ihn in den Zusammenhang der „falschen Tendenz“:

„Die Anfänge „Wilhelm Meisters“ hatten lange geruht. Sie entsprangen aus einem dunklen Vorgefühl der großen Wahrheit: daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann mit sich aber nicht ins klare kommen und wird auf falschem Wege zu falschen Zwecken getrieben, ohne daß er weiß, wie es zugeht. Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat.“³⁸

Ab der Zeit der *Xenien* und der *Propyläen* findet er sich häufiger und wird im Alter fast zu einem Lieblingswort Goethes, vor allem in den Briefen, den *Maximen* und in *Dichtung und Wahrheit*. Oft verwendet Goethe auch ‚Pfuscheri‘ als Synonym.³⁹ Goethe hat, lange bevor, und sich theoretisch mit dem Phänomen des Dilettantismus auseinandersetzt, das Problem am eigenen Leib erfahren, am deutlichsten in seinen Bemühungen in der bildenden Kunst, die im Folgenden verfolgt werden sollen.

1.2 Goethe als bildender Künstler

1.2.1 „ ... der Weg zu zwei Künsten früh genug eröffnet“ Goethes jugendlicher Dilettantismus

In *Dichtung und Wahrheit* reflektiert Goethe kritisch seinen Bildungsweg. Er betont die vielfältigen Anregungen, die sich ihm durch sein Elternhaus bieten, sieht aber eben darin, im Zusammenspiel mit seiner allzu empfänglichen und labilen Anlage, die Ursache für seine vielfältigen „falschen Tendenzen“ auf dem Gebiet von Kunst und Wissenschaft.

Sein Vater spielt für seine Erziehung eine wichtige Rolle. Als Sammler von Kunst und Büchern, als Sprachenliebhaber und Sänger ist er der typische Dilettant des 18. Jhs. und überträgt viele seine Neigungen auch auf den Sohn. Aus bürgerlichem (Vgl. Thomas

³⁶ Bogosavlevic, Srdan: Der Amielaufsatz. Zum Dilettantismus- und Décadence Begriff des jungen Hofmannsthal. In: Mauser, Wolfram (Hrsg.): *Hofmannsthal-Forschungen*. 9. 1987, S. 209.

³⁷ vgl. seinen Brief an Schiller: „nachdem wir dem Kind einen Namen gegeben haben“. 22. 6. 1799 HA, Bd. 2, S. 382.

³⁸ Tages- und Jahrhefte, bis 1786. (Bd.10, S. 432). Ganz ähnlich auch: Eckermann, 20. April 1825, ²München 1984, S. 132f.

³⁹ vgl. HA, Bd. 14, Wortregister.

Manns „Liebhaberei ist nobel“) und persönlichem Ehrgeiz⁴⁰ heraus will er im Sohn aber auch in den Künsten fördern, die ihm selbst versagt geblieben sind: im Klavierspiel (das Episode bleibt) und in der Kunst der Zeichnung, in der Sohn trotz mangelhaften Unterrichts großen Eifer entwickelt. Goethe bemerkt dazu kritisch: "Und so war mir, nach den Grundsätzen einer neuern Erziehungslehre, der Weg zu zwei Künsten früh genug eröffnet, bloß auf gut Glück, ohne Überzeugung, daß ein angeborenes Talent mich darin weiter fördern könne."⁴¹ Der „pädagogischen Dilettantismus“⁴² seines Vaters, führt zu einem unzusammenhängenden und oft von unqualifizierten Lehrern erteilten Privatunterricht, über den Goethe oft Klage führt. Andererseits bietet der mangelhafte Unterricht Anlaß, stolz auf die trotzdem geglückte, weitgehend autodidaktisch erworbene Bildung zu sein.

Goethes Anlagen und Neigungen kommen den „falschen Tendenzen“ entgegen. Er beschreibt sich als sehr empfänglich für alle Anregungen, auch wenn sie zweifelhafter Natur sind: „Je mehr ich aber auf diese Weise zu treiben veranlaßt wurde, desto mehr wollte ich treiben, [...]“⁴³ Was er sieht, will er nachmachen. Seine Neugier ist gepaart mit Sprunghaftigkeit, Ausdauer ist seine Sache nicht. Sein Vater will ihn zum „Fertigmachen“ anhalten, indem er selbst im Zeichnen ein Beispiel von Fleiß und Akribie gibt oder die Skizzenblätter seines Sohnes eigenhändig mit Linien einrahmt und einheitlich zuschneidet.⁴⁴ Goethe wertet die beschriebenen Eigenschaften nicht als vorübergehende Symptome der Kindheit, sondern verallgemeinert sie zu Grundkonstanten seines Charakters. In der aufschlußreichen *Selbstschilderung* von 1797, die sich gegenüber *Dichtung und Wahrheit* noch mehr um objektivierende Distanz bemüht und deshalb in der 3. Person verfaßt ist, heißt es:

„Eine Besonderheit, die ihn sowohl als Künstler und auch als Menschen immer bestimmt, ist die Reizbarkeit und Beweglichkeit, welche sogleich die Stimmung von dem gegenwärtigen Gegenstande empfängt [...]. Er darf nicht lesen, ohne durch das bestimmt zu werden, er ist nicht gestimmt, ohne daß er, die Richtung sein ihm so wenig eigen als möglich, tätig dagegen zu wirken und etwas ähnliches hervorzubringen strebt.“⁴⁵

Hier stellt Goethe ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Rezeption und Produktion her, das er für sein literarisches wie bildnerisches Schaffen als grundlegend ansieht. Thomas Mann hat eben dieses Verhältnis für sich selbst als konstitutiv erachtet und besonders herausgehoben.⁴⁶ Bei Goethe steht diese Selbstcharakteristik im Zusammenhang mit dem Versuch, die Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit der eigenen Person zu erklä-

⁴⁰ Vgl. dazu Balet/ Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1981, S. 204.

⁴¹ HA, Bd. 9, S. 117.

⁴² HA, Bd. 9, S. 32.

⁴³ HA, Bd. 9, S. 117.

⁴⁴ HA, Bd. 9, S. 115, 225f.

⁴⁵ Autobiographische Einzelheiten, *Selbstschilderung* (I).HA, Bd. 10, S. 529.

⁴⁶ vgl. unten, S. dieser Arbeit.

ren. Der Nenner, auf den er alles bringt, ist sein durch Rezeption induzierter „Bildungstrieb“, der gar nicht anders kann als sich praktisch-produktiv zu verhalten. Damit erklärt Goethe halb selbstkritisch, halb apologetisch „die vielen falschen Tendenzen zur bildenden Kunst, wozu er kein Organ, zum tätigen Leben, wozu er keine Biogsamkeit, zu den Wissenschaften, wozu er nicht genug Beharrlichkeit hat“⁴⁷.

Wenn Goethe wiederholt, wie hier, seine Talentlosigkeit betont, ist dies eine Selbststilierung, die man nicht überbewerten muß. Die Bedeutung der Zeichnung für Goethe ist durch die allgemein kritisch-kühle Selbstinterpretation im Alter leicht zu unterschätzen, ebenso durch ein Urteil über den „objektiven“ künstlerischen Wert der Zeichnungen. „Wenn die nicht von Goethe wären...“ ist man freilich versucht zu sagen- und befindet sich damit mitten im Spannungsfeld von Objektivität und Subjektivität, in dem sich Goethe selbst zurechtzufinden sucht, wenn er seine Versuche als Ausfluß seines „Bildungstriebes“ erklärt.

Zahlreiche Zeugnisse wie Briefe, frühe kunsttheoretischen Schriften⁵⁴ und nicht zuletzt die schiere Menge der Zeichnungen belegen die existentielle Bedeutung, der selbsttätigen Auseinandersetzung mit Kunst, die über den Rahmen des damals verbreiteten bürgerlichen „Dilettierens“ weit hinausgeht. Stellenweise bekommen die künstlerischen Bemühungen die Züge eines Initiationserlebnisses: „Ich werde diesen Nachmittag zuerst den Oel-Pinsel in die Hand nehmen! – Mit welcher Beugung Andacht und Hoffnung drück ich nicht aus, das Schicksal meines Lebens hängt sehr an dem Augenblick.“⁵⁵ Das erinnert an den enthusiastischen Ton des *Werther*, doch auch in *Dichtung und Wahrheit* teilt sich dem Leser etwas von der schicksalhaften Bedeutung mit, die das Zeichnen für ihn damals hat⁵⁶. Die autobiographische Bedeutung reizt zur dichterischen Gestaltung:

⁴⁷ HA, Bd. 10, S. 529 Ähnlich äußert sich Goethe auch in der *Konfession des Verfassers* seiner Farbenlehre, HA, Bd. 14, S. 253.

⁵⁴ Hier ist besonders zu verweisen auf die die *Sulzer-Rezension* von 1772. Vgl. Vaget, Dilettantismus, a. a. O, S. 23ff.

⁵⁵ an Sophie de la Roche, 20.11.1774, HA, Bd.1, S.172.

⁵⁶ Goethe erzählt im 13. Buch von der Unsicherheit, ob die bildnerischen Versuche fortzusetzen seien: Er wandert am Rheinufer, weidet sich an der landschaftlichen, „malerischen“ Schönheit: „Da stieg in mir der alte Wunsch auf, solche Gegenstände würdig nachzuahmen,“ d.h. die Grundbedingung eines Malers erfüllen zu können. Er schleudert als Test sein Messer in den Fluß. „Sähe ich es hineinfallen, so würde mein künstlerischer Wunsch in Erfüllung gehen; würde aber das Eintauchen des Messers durch die überhängenden Weidenbüsche verdeckt, so sollte ich Wunsch und Bemühung fahren lassen.“ (HA, Bd. 9, S. 556f) Das „Orakel“ bleibt aber in der Schwebe: er sieht zwar das Messer nicht hineinfallen, aber das Wasser hochspritzen. Der sich daran knüpfende Zweifel ist es, der das Orakel zu einer „self-fulfilling prophecy“ macht: Goethe vernachlässigt er seine zeichnerischen Übungen und kommt nicht weiter.

Im *Werther* spielt die Zeichnung als Mittel der Weltaneignung eine wichtige Rolle. Dort wird die Fundierung der Kunst im Erleben problematisiert, zentrales Thema folgender Auseinandersetzungen mit dem Dilettantismus.

1.2.2 „Ich erliege unter der Herrlichkeit dieser Erscheinungen“ - *Werther*

Im Brief vom 10. Mai schildert Werther das Scheitern des Versuchs, für seine Totalempfindung bildnerischen Ausdruck zu finden. Die empfangenen Natureindrücke sind zu groß, um sie daß sie zeichnerisch festzuhalten: „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken“⁵⁷. Dem Wunsch nach Ausdruck steht die Unmöglichkeit der gegenüber:

„Ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! [...] Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.“⁵⁸

Werther schwankt zwischen Naturbegeisterung und der Depression über die eigene Unfähigkeit. „Nie war ich glücklicher, nie waren meine Empfindungen an der Natur [...] voller und inniger, und doch - Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann;“⁵⁹ Das „Packen“ eines Umrisses, in ihm das „Herausreißen“ und Eingrenzen, steht stellvertretend für künstlerischer Potenz überhaupt. Daß Werther das „Packen“ nicht gelingt, hat den Grund nicht in mangelnder Technik und Ausbildung, sondern in seiner übergroßen Sensibilität.

Zum Konflikt zwischen Erleben und Ausdruck kommt der zwischen erlebter „Natur“ und der als Zwang empfundenen Regelhaftigkeit der Kunst. Im Brief vom 26. Mai berichtet er davon. Werther hat tatsächlich gezeichnet, ist so genau wie möglich der Natur gefolgt und betrachtet seine Zeichnung als gelungen. Er spielt die Erfahrung der „Natur“, die nur eine subjektive sein kann, gegen die überlieferten „Regeln“ zur Bildgestaltung aus. Das handwerkliche Element der Kunst als Symptom des Spezialistentums steht für ihn in Analogie zum bürgerlichen Alltag mit seiner einengenden Organisation in Arbeit und Freizeit. Die Natur „[...] allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler. Man kann zum Vorteile der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann.“⁶⁰

⁵⁷ HA, Bd. 6, S. 9.

⁵⁸ HA, Bd. 6, S. 9.

⁵⁹ Brief vom 24. Juli, HA, Bd. 6, S. 41.

⁶⁰ Brief von 26. Mai, HA, Bd. 6, S. 15.

Das Ganzheitsgefühl, der „Strom des Genies“⁶¹ steht auch hier Eingrenzungsversuchen gegenüber, diesmal nicht dem eigenen Unterfangen, die Vielzahl der Eindrücke zu begrenzen und zu gestalten, sondern dem bürgerlichen Regelsystem. Die Balance zwischen Ausdruck und Technik, zwischen subjektivem Empfinden und objektivem Gestalten ist der zentrale Punkt von Goethes späterer theoretischer Reflexion über den Dilettantismus. Die psychologische Disposition des Dilettanten Werther, vor allem seine Hypersensibilität, wird in der Dilettantismuskonzeption fester Bestandteil eines Typus.

1.2.3 „ich habe viel gezeichnet“ – Goethe in den ersten Jahren in Weimar

In seinen ersten Jahren in Weimar weiten sich Goethes Interessen, die ja schon in seinen Frankfurter und Leipziger Jahren „Philosophie, Juristerei und Medizin, und auch Theologie“ umfaßt hatten, weiter aus, er beginnt seine botanischen und geologischen Forschungen. Er hat mehrer Ämter im Herzogtum inne, ist als Autor, Regisseur und Schauspieler am Weimarer Liebhabertheater engagiert. Es ist, wie oft bei ihm, kein eigentlicher Schwerpunkt auszumachen „Meine Schriftstellerey subordiniert sich dem Leben, doch erlaub ich mir, nach dem Beyspiel des großen Königs der täglich einige Stunden auf die Flöte wandte, auch manchmal eine Übung in dem Talente, das mir zu eigen ist.“ schreibt er in 1780⁶², und stilisiert unter Hinweis auf den musikalischen Dilettanten Friedrich II. seine Schriftstellerei ins Liebhaberhafte. Er tut dies mit einer gewissen Lässigkeit, die sich ihres Talents sicher ist.

Trotz dieser Vielbeschäftigkeit verstärkt er seine zeichnerischen Bemühungen, und das zeigt ihren Stellenwert. Es verstärken sich jedoch auch seine Selbstzweifel: „[...]ich habe viel gezeichnet“, schreibt er an die Frau von Stein „sehe aber nur zu bald, dass ich nie Künstler werde.“⁶³ Es sind gerade diese Frustrationserlebnisse, die ihn mit zur Naturwissenschaft führen: Goethe sucht die Gesetzmäßigkeit der Natur zu erfassen, um sie bildnerisch beherrschen zu können.

In der Rückschau stellt sich ihm aber das Zeichnen umgekehrt als Weg zur Naturwissenschaft dar: Seine Farbenlehre rechtfertigt er als Ergebnis einer Entwicklung von der Poesie über die Zeichnung und Malerei hin zur Naturwissenschaft. Er beschreibt dort seine Bildnerie wieder mit dem Terminus der „falschen Tendenz“, die ihn aber letztlich auf die Frage nach der Farbe gebracht habe.⁶⁵ Und in den Gesprächen Eckermanns heißt es: „Die Gegenständlichkeit meiner Poesie“, sagte Goethe, bin ich denn doch je-

⁶¹ HA, Bd. 6, S. 16.

⁶² an Kestner, 14.5. 1780, HA, 1, S. 303.

⁶³ an Charlotte von Stein, 22-24.7.1776

⁶⁵ HA, Bd.14, S. 252ff.

ner großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden; so wie ich auch die daraus gewonnene Kenntnis hoch anzuschlagen habe“⁶⁶ Ähnlich wie im Wilhelm Meister, erklärt Goethe hier die „falsche Tendenz“ zum „fruchtbaren Irrtum“. Als falsche Tendenz erweisen sich seine Bemühungen erst, als er von Weimar und Deutschland Abstand gewinnt.

1.2.4 Goethes Einsicht in seinen Dilettantismus – *Italienische Reise*

In Italien hofft Goethe, durch Übung, Geduld und die Anleitung erfahrener ‚Meister‘ die erstrebten praktischen Fortschritte zu machen. Der Entschuldigungsgrund der Zeitknappheit –in Weimar oft gebraucht- fällt weg. „Sie haben Anlage, aber sie können nichts machen. Bleiben sie achtzehn Monate bei mir, so sollen Sie etwas hervorbringen, was Ihnen und anderen Freude macht.“ sagt einer der ‚Meister‘ zu ihm, der Kupferstecher Georg Hackert „– Ist das nicht ein Text, über den man allen Dilettanten eine Predigt halten sollte? Was sie mir fruchtet, wollen wir erleben“⁶⁷ schreibt Goethe aus Rom.

Sie hat letztlich nicht viel gefruchtet. Wichtig wird für ihn wird aber die Einsicht in seinen Dilettantismus, Zweifel an seiner künstlerischen Begabung hatte er ja schon seit langem. Mit dieser Einsicht verbindet Goethe aber ein um so stärkeres theoretisches Interesse und wertet dieses gegenüber der Praxis auf: „Es versteht sich, daß ich bei meinen Jahren in der Ausführung zurückbleiben muß, in echter bestimmter Kenntnis will ich wenigstens soweit vorwärts als möglich“⁶⁸. Um zu objektiver Kenntnis der „Gesetze“ eines Kunstwerkes zu gelangen, bedarf es des Verzichts auf den subjektiven Eindruck. „Ich muß immer heimlich lachen, wenn ich Fremde sehe, die beim ersten Anblick eines großen Monuments sich den besonderen Effekt notieren, den es auf sie macht.“⁶⁹ bemerkt er in einem Brief an Carl August. Ein solches Vorgehen, das anstatt des Objekts nur dessen subjektive Wirkung analysiert, erscheint ihm dilettantisch. Doch echte Kennerschaft ist für ihn nur auf dem Weg eigener nachahmender Tätigkeit zu erlangen. Dieses Dilemma verallgemeinert Goethe in der *Italienischen Reise*:

„Lebhaft vordringende Geister begnügen sich nicht mit dem Genusse, sie verlangen Kenntnis. Dies treibt sie zur Selbsttätigkeit, und wie es ihr auch gelingen möge, so fühlt man zuletzt, daß

⁶⁶ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. ²München 1984, S. 134.

⁶⁷ *Italienische Reise*, 15. 3. 1787, HA, Bd. 11, S. 207.

⁶⁸ an Knebel, 21.12.1787, HA, Bd. 2, S.73. Ähnlich auch in der *Italienischen Reise*: „Zur bildenden Kunst bin ich zu alt, ob ich also ein bißchen mehr oder weniger pfusche, ist eins. Mein Durst ist gestillt, auf dem rechten Wege bin ich der Betrachtung und des Studiums, mein Genuß ist friedlich und genügsam“ HA, Bd. 11, S. 517.

„Täglich wird mir’s deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin (...). Von meinem längern Aufenthalt in Rom werde ich den Vorteil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunst Verzicht tue“. HA, Bd. 11, S. 518.

⁶⁹ an Carl August, 17.11. 1787. HA, 2, S. 70.

man nichts richtig beurteilt, als was man selbst hervorbringen kann. Doch hierüber kommt der Mensch nicht leicht ins klare, und daraus entstehen gewisse falsche Bestrebungen [...]"⁷⁰

Selbsttätigkeit als zur bloßen passiven Rezeption hat als Konsequenz eine problematische Produktion zur Folge. Dieser Kerngedanke, der für Goethes Selbstdeutung seines Dilettantismus zentral ist und den er ähnlich auch in seiner *Selbstschilderung* von 1797 formuliert, ist angeregt durch einem Aufsatz von Karl Phillip Moritz, mit dem Goethe sich in Rom befreundet. Dessen Einfluß hat weitreichende Folgen für die Entwicklung der Dilettantismuskritik der Weimarer Klassik und auch der Jahrhundertwende.

Ähnlich wie Goethe beschäftigt Moritz die Problematik der verfehlten künstlerischen Selbstverwirklichung, die er in seinem autobiographischen Roman *Anton Reiser* (1785-1790) beschreibt, und deren Ursachen er in einem Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) darlegt. Gleichsam als Kommentar zu seinen Bemühungen um die Kunst, und, da er diese als allgemeines Beispiel ansieht, aus didaktischen Gründen, fügt Goethe 1829 einen längeren Teil des Aufsatzes in die *Italienische Reise* ein. Nicht zuletzt geht es darin um eine Unterscheidung zwischen Nichtkünstler und Genie.

Für Moritz sind zwei Kräfte zur künstlerischen Schöpfung notwendig: Empfindungs- und Bildungskraft⁷¹, von denen die eine rezeptiver, die andere produktiver Natur ist. Dem Genie allein gelingt in einer Art Zeugungsakt die Vereinigung von beiden. Die Empfindungskraft hat die fatale Tendenz, sich mit Bildungskraft zu verwechseln und selbst zur Produktion übergehen zu wollen, und zwar umso leichter, je feiner entwickelt sie ist. Der Gedanke einer Verbindung zwischen Sensibilität und Selbstgefährdung wird in der Literatur der Jahrhundertwende aufgenommen. Ausgeprägte Sensibilität fühlt den Genuß, der in der Hervorbringung des Schönen liegt und der noch größer sein muß als der passive. Das Schöne ist für Moritz zugleich das Nutzlose, das seinen Wert in sich trägt und nicht zu Genußzwecken mißbraucht werden darf. Der „ unreine Bildungstrieb“, wie ihn Moritz nennt, speist sich aus subjektiv- egoistischen Motiven und ist abzulehnen: Erst nach „ Verzicht“ auf egoistische Motive (was der „ Entsagung“ bei Goethe entspricht) kann der Bildungstrieb als rein gelten. Dieser Ansatz war durchaus neu und radikal und speiste sich aus einer pietistisch geprägten radikalen antihedonistischen Kunstanschauung.

Moritz verwendet das Wort „Dilettantismus“ nicht- und doch ist es gerade dieses Phänomen, das er analysiert und im *Anton Reiser* als abschreckendes pädagogisches Exem-

⁷⁰ *Zweiter römischer Aufenthalt*, September 1787-Bericht, Bd. 11, S. 410.

⁷¹ Moritz bedient sich des traditionellen Kräftesystems, das von vier Grundkräften der Psyche ausgeht, von denen sich je zwei komplementär verhalten: Denk -und Tatkraft, Empfindungs- und Bildungskraft, ein passiv-rezeptives und ein aktiv-produktives Element.

⁷⁴ Am 23.12.1786 schreibt Goethe an Charlotte von Stein, „Lies doch *Anton Reiser* ein psychologischer Roman von Moritz, das Buch ist mir in vielem Sinne wert“. HA, Bd. 2, S. 34.

pel vorführt. Neu ist die genaue Analyse der Seelenzustände und der Beweggründe für das Handeln, was Moritz im Untertitel „ein psychologischer Roman“ betont. „Psychologie“ ist im 18. Jh. noch keineswegs ein so häufig verwendetes Schlagwort wie am Ende des 19. Goethe hat diesen Roman gekannt und empfohlen⁷⁴

Moritz verknüpft darin die psychologischen Gründe für den Dilettantismus mit den sozialen: *Anton Reisers* Leben besteht aus Armut und Unterdrückung - aus Kompensationsbedürfnis flüchtet er sich in die Scheinwelt der Kunst, des Theaters. Sein Darstellungstrieb ist unrein, weil es ihm nur um Selbstdarstellung geht: „Um seinetwillen wollte er die Lebensscenen spielen – sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm alles lag.“⁷⁶

Im *Anton Reiser* entdeckt Goethe Parallelen zu seinem eigenen Lebenslauf: „Moritz [...] ist wie ein jüngerer Bruder von mir, von derselben Art, nur da vom Schicksal verwahrlost und beschädigt, wo ich begünstigt und vorgezogen bin“⁷⁷. Dieses Gelingen der eigenen Biographie und seine angeborene Selbstliebe waren wohl die Ursache, daß er zwar Moritz' Dilettantismuskritik nicht als generelles Verdikt dilettantischer Bestrebungen anerkannte.

1.3 Dilettantismus in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Während Moritz den Dilettantismus als Sackgasse sieht, ist er für Goethe ein Irrweg, der zwar nicht zum angestrebten Ziel, aber zu einem anderen, höherstehenden führen kann: „[...]Und doch ist es möglich, daß alle diese falschen Schritte zu einem unschätzbaren Guten hinführen: eine Ahndung, die sich im „Wilhelm Meister“ immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt [...]“⁷⁸ fährt er fort. Im seinem „geliebten dramatischen Ebenbilde“⁷⁹ hat Goethes das Problem des Dilettantismus aus autobiographischem Impuls heraus gestaltet und mit weiteren Problemkreisen wie „Identitätssuche“ und „Lebensbewältigung“ verknüpft. Einige Beispiele sollen diesen autobiographischen Zusammenhang und ihre Darstellungsmöglichkeiten in der Romanform verdeutlichen.

In der Charakterisierung Wilhelms finden sich Züge, wie sie Goethe selbst an sich z.B. in *Dichtung und Wahrheit* beschreibt: „[...] es war nie deine Sache, etwas zustande zu bringen, du warst immer müde, eh' es zur Hälfte kam“ hält ihm sein Cousin Werner in

⁷⁶ *Anton Reiser*, S. 336.

⁷⁷ An Charlotte von Stein, 14.12.1786. HA Bd. 2, S.28f.

⁷⁸ Tages- und Jahrhefte, bis 1786. (Bd.10, S. 432). Ganz ähnlich auch: Eckermann, Gespräche mit Goethe, 20. April 1825, ²München 1984, S. 132f.

⁷⁹ So nennt Goethe Wilhelm Meister in einem Brief an Frau von Stein vom 24.6.1782. Die Bedeutung von *Wilhelm Meister* hat Goethe oft betont, z.B.: „zuletzt wird alles im „Wilhelm“ gefaßt und geschlossen. Italienische Reise, Zweiter Römischer Aufenthalt, 2.10. 1787. Bd.11, S. 411.

Erinnerung an die kindlichen Puppenspiele vor. Hinter Wilhelms Jugenderinnerung steht Goethe liebevoll-kritisch seine eigene Jugendbegeisterung für das Puppentheater, wie er es auch in seiner Autobiographie beschrieben hat.⁸⁰ – ohne daß dieses Bildungserlebnis etwas Negatives hätte.⁸¹ Auch der „Bildungstrieb“, den wir aus der *Selbstbeschreibung* kennen, ist in Wilhelm vorhanden, gepaart mit einer Affinität zur Praxis statt zur Theorie. Wilhelm hat sich jede Menge Bücher zur Theorie der Dichtung gekauft, kann aber „mit dem besten Willen in keines auch nur bis in die Hälfte hineinlesen“⁸² und macht statt dessen lieber eigene Versuche.

Bei Wilhelm ist die Theaterbegeisterung verbunden mit einem Hang zur Selbstdarstellung und Selbsttäuschung, die er selbst in seiner Kindheitserinnerung gegenüber seiner Geliebten Mariane zugibt: „Die Stücke gefielen mir besonders, in denen ich zu gefallen hoffte, und es waren wenige, die ich nicht in dieser angenehmen Täuschung durchlas“. ⁸³Nicht ohne Sympathie schildert der Erzähler die utopischen Vorstellungen Wilhelms, der alles leicht erscheint: In „selbstgefälliger Bescheidenheit“, einer typisch goethischen Formulierung, sieht Wilhelm sich als den „trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen Nationaltheaters.“⁸⁴ Der Hang zur Selbsttäuschung führt zu Realitätsverlust und Enttäuschung. Im Grunde paßt Wilhelm nicht in die künstlerische Scheinwelt des Theaters. Schon im Stadium seiner Beziehung mit Marianne deutet sich an, daß Wilhelm diesem Milieu fremd bleiben wird: „in einem feinen Bürgerhaus erzogen, war Ordnung und Reinlichkeit das Element, worin er atmete.“ - womit Goethes eigene Sozialisation beschrieben ist. Bei der Schauspielerin Mariane sieht es anders aus: „Die Trümmer eines augenblicklichen, leichten und falschen Putzes (...) lagen zerstreut in wilder Unordnung durcheinander.“⁸⁵ Der Illusion folgt die Enttäuschung, die aus der Unvereinbarkeit der vorgestellten und der realen Welt resultiert – ein Motiv, das im *Werther* eine verhängnisvolle Rolle spielt, im *Meister* aber als notwendig dargestellt wird.

Ein Kernsatz in *Über den Dilettantismus* lautet: „Es gibt in allen Künsten ein Objektives oder ein Subjektives, und je nachdem das eine oder das andere darin die hervorstechende Seite ist, hat der Dilettantismus Wert oder Unwert.“⁸⁶ Diese Gedanken sind schon vor ihrer theoretischen Niederlegung im Roman präsent und gehen vor allem auf Goethes Italienaufenthalt zurück. Die objektive statt subjektiv-emotionale Beurteilung von

⁸⁰ HA, Bd. 9, S. 15 ff.

⁸¹ Richard M. Meyer sieht Symptome des Dilettantismus bereits im Kindertheaterspiel Wilhelms, als dieser zu einem Stück einlädt, dieses aber nicht vorbereitet hat

⁸² HA, Bd. 7, S. 35.

⁸³ HA, Bd. 7, S.

⁸⁴ HA, Bd. 7, S.

⁸⁵ HA, Bd. 7, S. 59

⁸⁶ [*Über den Dilettantismus*], zit. nach: *Münchener Ausgabe* Bd. 18 (*Ästhetische Schriften 1771-1805*), S. 778.

Kunst bildet den Hintergrund von Wilhelm Gespräch mit dem Käufer der Kunstsammlung seines Großvaters, der als Kenner beschrieben wird⁸⁷ Die Sammlung hat große Ähnlichkeit mit Goethe eigener oder der seines Vaters. Von Handzeichnungen, Antiken, Münzen und Gemmen ist die Rede, mitgebracht von einer Reise nach Italien. Hier ist ein Beispiel für ‚richtiges‘ Sammeln in autobiographischer Einkleidung gegeben. Als jemand, der Kunst zu schätzen weiß und, praktisch gesehen, als Käufer bildet der Dilettant im positiven Sinn ein notwendiges Pendant zum Künstler – sofern er objektive Kriterien anwendet.

Wilhelms ist mit der Sammlung aufgewachsen und besonders einem Bild verbunden, dessen Ausführung unter künstlerischem Aspekt gesehen mangelhaft ist. Das Sujet des Bildes, eine tragische Liebesgeschichte, spricht ihn jedoch emotional stark an. Von der Betrachtungsweise eines „wahren“ Kunstliebhabers sei er damit freilich weit entfernt, muß er sich anhören. Die Einbindung des Bildes in den Romanverlauf, die Parallelität von Bildinhalt und Wilhelm tragischer Liebe zu Marianne relativieren diese Kritik wieder. „Objektivität ist nicht immer möglich“ könnte man resümieren. In ähnlicher Mischung von Kritik und wohlwollender Nachsicht stellt der Erzähler die dilettantischen Neigungen Wilhelms zum Theater dar.

Nachdem Wilhelm dem Theater entsagt hat, will er seine langen Bemühungen dennoch nicht als völlig verfehlt gelten lassen. Ihm wird von Jarno vorgehalten, daß er kein eigentliches Talent für das Theater habe, weil „wer nur sich selbst spielen kann, kein Schauspieler ist.“ Erst die Verwandlungsfähigkeit mache ihn dazu. So habe Wilhelm die Rolle des Hamlet als übereinstimmend mit seinem Charakter und seiner damaligen Stimmung gut gespielt, was aber nur für ein Liebhabertheater ausreichen würde. „Weil er [der Dilettant] auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können“⁸⁸ heißt es in *Über den Dilettantismus*. Die Forderung nach Distanz zum subjektiven Empfinden, zum eigenen Ich als Voraussetzung für künstlerische Produktion ist ein Topos der klassizistischen Kunstkritik. Als Maxime gibt Moritz aus, daß „[...]wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, nicht zum Künstler geboren sei“.⁸⁹ Die Problematik einer solchen Forderung stellt Thomas Mann in den Mittelpunkt der Reflexionen zum Thema „Kunst und Leben“ im *Tonio Kröger*. Der sei ein Stümper, läßt er Kröger sagen, der glaube, der Schaffende dürfe

⁸⁷ „Ihr Großvater war nicht bloß ein Sammler, er verstand sich auf die Kunst“. HA, Bd. 9, S. 35. Damit steht er über dem Sammler, wie er im „Schema“ beschrieben wird, der in seiner Gier alles mögliche zusammenrafft und dem die Beurteilungskriterien fehlen. „[...] man könnte behaupten, alle großen Sammlungen sind vom Dilettantismus entstanden. Denn er artet meistens, und zwar besonders wenn er mit Vermögen unterstützt ist, in die Sucht aus zusammenzuraffen, er will nur besitzen, nicht mit Verstand wählen und sich mit wenigem und Guten begnügen.“ ([*Über den Dilettantismus*], a. a. O., S. 747)

⁸⁸ HA, Bd. 7, S. 551.

⁸⁹ *Anton Reiser*, S. 336.

empfinden.⁹⁰ Ähnlich wie dort wird im *Meister* die Gültigkeit solcher ‚unmenschlicher‘ Thesen relativiert. Jarno betont den Totalanspruch der Kunst und liest Wilhelm aus den pädagogischen Sprüchen der Turmgesellschaft vor:

„Man soll sich (...) vor einem Talente hüten, das man in Vollkommenheit auszuüben nicht Hoffnung hat. Man mag es darin noch so weit bringen, als man will, so wird man doch immer zuletzt, wenn uns einmal das Verdienst des Meisters klar wird, den Verlust von Zeit und Kräften, die man auf eine solche Pfuscherei gewendet hat, schmerzlich bedauern.“⁹²

Goethe nutzt als Erzähler den Vorteil der fiktionalen Form, indem er gegen die trockenobjektive Lehrhaftigkeit solcher Sätze die persönliche Betroffenheit seines Protagonisten stellt: „Um Gottes willen! Keine Sentenzen weiter“ läßt er ihn ausrufen „Ich fühle, sie sind ein schlechtes Heilmittel für ein verwundetes Herz!“⁹³ Im Hintergrund stehen Goethes eigene als schmerzlich empfundene Erfahrungen mit der bildenden Kunst, die er verallgemeinert. Es ist der –auch von Thomas Mann immer wieder betonte– Zusammenhang zwischen Autobiographie und Pädagogik⁹⁴, der für das Verständnis von Goethes Haltung zum Dilettantismus wesentlich ist. In den *Lehrjahren* erstreckt sich sein pädagogisches Interesse eher auf das Individuum. Die gesellschaftliche Relevanz des Dilettantismusproblems entwickelt sich für Goethe aus der Wahrnehmung von Zeittendenzen, die seinen eigenen, für vorbildhaft gehaltenen Einsichten entgegenstehen.

1.4. „Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit“⁹⁵ Das Aufsatzprojekt *Über den Dilettantismus*

Nach seiner Rückkehr aus Italien entfaltet Goethe aus Unzufriedenheit mit der kulturellen Leben in Deutschland eine umfangreiche pädagogisch-kritische Tätigkeit, die sich manifestiert in den *Freitagsgesellschaften*, den Weimarer Kunstwettbewerben, und in publizistischen Projekten der *Xenien* und der *Propyläen*. Ende der Neunziger Jahre beginnt Goethe gegenüber dem Dilettantismus, dem er bisher wohlwollend kritisch gegenübergestanden war, eine zunehmend negative Haltung einzunehmen. Hintergrund sind liberale und romantische Strömungen (Französische Revolution, 1797 erscheint Wackenroders *Herzensergießungen*, ein Jahr später Tiecks *Sternbald*), aber auch das als niveaulos und lästig empfundene literarische, dramatische und künstlerische Dilettantentum der ‚guten Gesellschaft‘ in Weimar. Goethe sieht darin die Gefahr eines Sub-

⁹⁰ GW, Bd. 8, S. 295.

⁹² HA, Bd. 7, S. 551.

⁹³ Ebenda, S. 553

⁹⁴ vgl. Mann in *Goethe und Tolstoi (Essays)*, Bd. 2, S. 49)

⁹⁵ *Über den Dilettantismus*, a.a. O, S. 336

⁹⁷ 22. 6. 1799 .HA, Bd. 2, S. 382

jektivismus, den er für sich überwunden zu haben glaubt. Zu bedenken ist auch 1799 schreibt Goethe an Schiller:

„[...]so wird doch die Arbeit über den Dilettantismus eine weit größere Breite einnehmen. Sie ist von der größten Wichtigkeit und es wird von Umständen und vom Zufall abhängen, auf welche Weise sie zuletzt produziert wird. Ich möchte ihr gar zu gerne auch eine poetische Form geben, teils um sie allgemeiner, teils um sie gefälliger wirken zu machen. Denn wie Künstler, Unternehmer, Verkäufer und Käufer und Liebhaber jeder Kunst im Dilettantismus eroffen sind, das sehe ich jetzt erst mit Schrecken, nachdem wir dem Kind einen Namen gegeben haben [...]“⁹⁷

Geplant ist eine Abhandlung über Nutzen und Schaden des Dilettantismus in den verschiedenen Künsten wie Poesie, Musik, Malerei, , Schauspiel Architektur und auch Gartenkunst, eine ambitionierte Darlegung der Grundsätze des Weimarer Klassizismus gegenüber den als schädlich empfundenen Zeittendenzen. Goethes persönliche Verwicklung in das Problem des Dilettantismus läßt ihn eine ambivalente Haltung einnehmen, die auch im obigen Brief zum Ausdruck kommt: Trotz der Wichtigkeit des Projekts soll seine Publikation dem Zufall überlassen bleiben. . Die Arbeit gedeiht über ein allerdings ausführliches Schema mit Paralipomena nicht hinaus, wird nicht, wie angedacht ist, in den Propyläen publiziert und ist, obwohl inhaltlich sehr bedeutsam, heute nur unter Literaturwissenschaftlern bekannt. Im Folgenden soll nicht auf die Frage nach der Zuordnung der einzelnen Textteile an die Autoren (außer Goethe auch Schiller und der Kunstgeschichtler Meyer) sondern nur auf die grundsätzliche Tendenz eingegangen werden, die auf Goethe zurückgeht.

Goethes Bemühung um Objektivität und auch sein persönlicher Bezug zum Problem spiegelt sich in Struktur und Inhalt des Textes wieder: nicht nur der Schaden, sondern auch der Nutzen des Dilettantismus ist dargestellt. Jede Einseitigkeit (oder auch: Eindeutigkeit) ist vermieden, die Grundtendenz ist gleichsam negativ mit positiven Zugeständnissen. Bemerkenswert ist die Differenzierung zwischen Deutschland und dem Ausland: Hier wird deutlich, daß die Kritik speziell deutsche Verhältnisse treffen soll, während z.B. Frankreich milde beurteilt wird oder gar als Vorbild für die kulturelle Integration des Dilettantismus erscheint. Am stärksten getadelt wird der Dilettantismus in den Kunstgattungen, in denen Regeln schwierig aufzustellen sind, nämlich in der Schauspielerei, der Poesie und der Zeichnung, nicht zufälligerweise in den Bereichen, an denen Goethe selbst den meisten Anteil genommen hatte. Hier ist nach dem Schema die Gefahr des „Subjektiven“ am größten.

Die Gestalt des Dilettanten ist gekennzeichnet durch jene Verwechslung von Sensibilität und Kreativität, die von Moritz ausgesprochen wurde. Mit dieser Darstellung erweitern Goethe und Schiller den Begriff des Dilettanten: Es ist nicht so sehr die technische Unzulänglichkeit der dilettantischen Produktion, die kritisiert wird, als eine psychologi-

⁹⁹ [Über den Dilettantismus], In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände.* Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a. Frankfurt 1998 (*Münchener Ausgabe*)Bd. 18, S. 766.

sche und ethische Fehlhaltung, die auf Affektbefriedigung aus ist. Die Verlagerung des Problems aus dem Bereich der Ästhetik in den der Psychologie, in der Literatur des Fin de siècle vollzogen, deutet sich hier schon an.

In den Paralipomena zum Schema finden sich aber auch Stellen, die stark erinnern an Goethes *Selbstbeschreibung* und ihre Rechtfertigung des Nachahmungstriebes:

„Der Mensch erfährt und genießt nichts, ohne sogleich produktiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja man kann ohne Übertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst. (...) Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angeborenes Genie zu dieser Sache.“⁹⁹

Goethes ambivalente Haltung war sehr wahrscheinlich der Grund für das Scheitern des Projekts. Die schematische Einordnung der Folgen des Dilettantismus in „Nutzen“ und „Schaden“ war zwar eine Differenzierung, doch der Komplexität des Themas nicht angemessen. Dazu kommt Goethes prinzipielle Neigung zum „Geltenlassen“, seine Abneigung gegen unproduktive Kritik.¹⁰⁰

1.5 „eine poetische Form geben“ – Dilettantismus in den *Wanderjahren*

Der pädagogisch-kritische Ansatz, von dem das Dilettantismusprojekt getragen war, ist in die *Wanderjahre* eingegangen. In der Pädagogischen Provinz und beim *Bund* der Auswanderer steht die Förderung aller objektiven, der Gemeinschaft förderlichen Tendenzen und um die Verhütung und Abwehr aller subjektiven im Mittelpunkt. Eine utopische dilettantismusfreie Welt wird entworfen. Die „poetische Form“, von der Goethe im zitierten Brief an Schiller spricht, erlaubt es, Kritik und persönliche Anteilnahme wesentlich variabler als in der theoretischen Abhandlung zum Ausdruck zu bringen. Dazu ein Beispiel: Ein Pädagoge bemerkt (durchaus im Sinne des Schemas) über das Theater sehr negativ, das Theater bediene sich der anderen Künste wie Musik und Malerei nur zu selbstsüchtigen Zwecken, es habe „einen zweideutigen Ursprung, den es nie ganz, weder als Kunst noch Handwerk, noch als Liebhaberei verleugnen kann“.¹⁰¹ Ähnlich wie in den *Lehrjahren* erscheint diese Kritik erscheint mehrfach gebrochen. Der Erzähler läßt den Protagonisten Distanz einnehmen: Wilhelm „hört dies mit Geduld, doch nur mit halber Überzeugung, vielleicht mit einigem Verdruß“. Der Erzähler läßt durch die Einfügung von Kommentaradverbien wie „vielleicht“ die Reaktion Wilhelms in der Schwebelage bzw. stellt es dem Leser anheim, sie sich vorzustellen. Der Erzäh-

¹⁰⁰ Zu Eckermann am 24.2. 1825: „Alles opponierende Wirken geht auf das Negative hinaus, und das Negative ist nichts. Wenn ich das Schlechte schlecht nenne, was ist da viel gewonnen? [...]. In *Dichtung und Wahrheit* schildert Goethe sich selbst im Spiegel der Kritik seines Freundes Merck, der ihm „das ewige Geltenlassen“ vor wirf. „die unüberwindliche Gutmütigkeit meines Wesens [...] das ewige Geltenlassen, das Leben und Lebenlassen [...]“ (HA, Bd. 10, S. 128).

¹⁰¹ HA, Bd. 8, S. 257.

ler schaltet sich selbst ein und distanziert sich seinerseits vom Erzählten, indem er überraschend in die Rolle eines unabhängigen „Redakteurs“ schlüpft:

„Mag doch der Redakteur dieser Bogen hier selbst gestehen: daß er mit einigem Unwillen diese wunderliche Stelle durchgehen läßt. Hat er nicht auch in vielfacher Weise mehr Leben und Kräfte als billig dem Theater zugewendet? und könnte man ihn wohl überzeugen, daß dies ein unverzeihlicher Irrtum, eine fruchtlose Bemühung gewesen?“¹⁰².

Indem Goethe den Erzähler diese autobiographische Bemerkung einfügen läßt, relativiert er die harsche Kritik des Pädagogen. Trotzdem fühlen sich zeitgenössische Schauspieler in dieser Passage persönlich angegriffen und beschwerten sich.¹⁰³ Goethe antwortet, daß „auf die griesgrämigen Pädagogen keineswegs zu achten sei“¹⁰⁴ und spielt dabei ein weiteres Mal mit der Fiktionalität seiner Romanfiguren und seiner Rolle als Autor. Die Lust am Verwirrspiel ist ihm deutlich anzumerken.

Das angeführte Beispiel aus den *Wanderjahren* kann exemplarisch für Goethes Umgang mit dem Problem des Dilettantismus insgesamt stehen: Er tritt ihm mit kritischer Sympathie gegenüber und nimmt damit eine Haltung ein, die von entschiedener Verurteilung und Verharmlosung gleich weit entfernt ist. Die Ambivalenz von „Nutzen“ und „Schaden“, wie sie auch in der Struktur des Schemas *Über den Dilettantismus* zum Ausdruck kommt, läßt er bewußt in der Schwebe. Es gelingt ihm, in der falschen Tendenz seiner Bestrebungen in der bildenden Kunst einen fruchtbaren Irrtum zu erkennen und zu einem entscheidenden Movens seines geistig-künstlerischen Haushalts umzufunktionieren. Diese Umdeutung ist Produkt und Beweis einer unerschütterlichen Selbstliebe, die Thomas Mann den „Anfang aller Autobiographie“¹⁰⁵ nennt. Insofern ist das Problem des Dilettantismus bei Goethe im wesentlichen ein autobiographisches. Die Deutung seines Dilettantismus als Ergebnis zur ständigen Produktion zwingenden Bildungstriebes speist sich aus der der gleichen Quelle wie der pädagogische Impetus, mit dem Goethe dem Dilettantismus gegenübertritt und „Beschränkung“ anstatt Vielseitigkeit empfiehlt.

1.6. Der Dilettant in der Kritik – zur Rezeption von Goethes Dilettantismus

In den *Wanderjahren* hatte Goethe die „Zeit der Einseitigkeiten“¹⁰⁶ proklamiert und sich selbst anscheinend wenig darum gekümmert. Selbst für einen Goetheverehrer wie Eckermann drängt sich die Frage auf „ warum denn Goethe, wenn er durchdrungen sei, daß der Mensch nur ein einziges tun solle, warum denn gerade er selbst sein Leben an

¹⁰² HA, Bd. 8, S. 258.

¹⁰³ Brief von Pius Alexander Wolf vom 10.9. 1821, WA, Briefe Bd. 35, S.332.

¹⁰⁴ Brief vom 21.9.1821.

¹⁰⁵ *Goethe und Tolstoi*, *Essays* Bd. 2, S. 51.

¹⁰⁶ HA, Bd. 8, S.37.

so höchst vielseitige Richtungen verwendet habe¹⁰⁷ Eckermann, erklärt, dies sei den defizitären Zeitumständen zuzuschreiben gewesen: Käme Goethe jetzt, da Poesie und Wissenschaften sich dank ihm auf der Höhe befänden, noch einmal zur Welt, hätte er es nicht nötig gegen Newton zu polemisieren, bräuchte nicht noch ein Werk wie den *Meister* zu schreiben und würde sich wahrscheinlich ausschließlich auf Dramen konzentrieren. Der hypothetische Charakter solcher Überlegungen entbehrt nicht einer gewissen Komik. Ein Schriftsteller ist nur in Wechselwirkung mit seiner Zeit zu verstehen und kann nicht von ihr isoliert werden: Der Widerspruch in Goethes Persönlichkeit und Werk blieb durch eine solche Erklärung ungelöst. Wie heute vielfach noch, unterschied man –entgegen aller autobiographischen Versuche Goethes, diese Widersprüche aufzulösen– feinsäuberlich zwischen dem großen Dichter einerseits und dem mit mäßigem Erfolg dilettierenden Künstler und Wissenschaftler anderseits.

Der Begriff des Dilettanten, von Goethe mitgeprägt, wurde auf ihn selbst, im positiven wie im negativen Sinne, angewandt, und er selbst hatte Vorschub geleistet, indem er seine liebhabermäßige Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft in seiner *Farbenlehre* gegen. gegen die „Beschränktheit der wissenschaftlichen Gilden [...] diesen Handwerkssinn“¹⁰⁸ stellte. Im Gegenzug wurde seine Farbenlehre von der professionellen Forschung des 19.Jhs als "todtgeborene Spielerei eines autodidaktischen Dilettanten“¹⁰⁹ bezeichnet. „Goethe wurde in gewissen Sinne der illustreste und umstrittenste Fall von Dilettantismus in Deutschland“¹¹⁰ Verteidigt wird Goethe oft von denen, die sich selbst gegenüber der „Fachwelt“ in einer Außenseiterrolle sehen: Schopenhauer nimmt 1851 Goethe gegen den Vorwurf des Dilettantismus in Schutz und spielt den Dilettanten gegen den besoldeten Fachgelehrten aus:

„Dilettanten, Dilettanten! – so werden die, welche eine Wissenschaft oder Kunst, aus Liebe zu ihr und Freude an ihr, per il loro diletto, mit Geringschätzung genannt von jenen, die sich des Gewinnes halber darauf verlegt haben; [...]nur der aber wird eine Sache mit ganzem Ernste treiben, dem unmittelbar an ihr gelegen ist und der sich aus Liebe zu ihr damit beschäftigt, sie con amore treibt.“¹¹¹

¹⁰⁷ Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. ²München 1984, S. 135.

¹⁰⁸ beispielsweise in der „Konfession des Verfassers“ seiner Farbenlehre.HA, Bd. Bd. 14, S. 264.

¹⁰⁹ S. Emil Debois-Reymond: Goethe und kein Ende. Berlin 1882, S. 21

¹¹⁰ Vaget, Wort und Bedeutungsgeschichte, S.148.

¹¹¹ Parerga und Paralipomena, 2. Band, § 249. Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Werner Brede. München 1977, Bd.2, S. 564. Ganz ähnlich formuliert auch: „Nur der Dilettant, der mit Recht auch Liebhaber, Amateur genannt wird, hat eine wirklich menschliche Beziehung zu seinen Gegenständen, nur beim Dilettanten decken sich Mensch und Beruf. (...) während umgekehrt allen Dingen, die berufsmäßig betrieben werden, etwas im üblen Sinne Dilettantisches anhaftet; irgendeine Einseitigkeit, Beschränktheit, Subjektivität, ein zu enger Gesichtswinkel.“ (*Kulturgeschichte der Neuzeit*, ¹München 1927-1931, München 1965, S. 48.

Hinter solchem Rekurs auf einen solchen -schon damals fast antiquierten -Begriff des Dilettanten steht die Polemik zwischen dem unabhängigen Privatgelehrten und dem durch eine Institution gedeckten, finanziell abgesicherten „Professor“ (hier vertreten durch Hegel). Zur Beschreibung des Gegensatzes zwischen „Amateur“ und „Fachmann“ diene der Begriff „Dilettant“ wie wir sahen, schon von Anfang an.

Nietzsche, mit Schopenhauer nicht nur durch fachliches Outsidertum verbunden, meint sich über Goethe: „Ohne die Umschweife des Irrtums wäre er nicht Goethe geworden: das heißt der einzige deutsche Künstler der Schrift, der jetzt noch nicht veraltet ist – eben weil er ebensowenig Schriftsteller als Deutscher von Beruf sein wollte“¹¹² Damit nimmt Nietzsche Goethes Deutung seines Dilettantismus als „fruchtbarer Irrtum“ auf deutet die ‚Unprofessionalität‘ Goethes als Qualität. Daß Nietzsche Goethe so sieht, hängt sicher auch mit seiner eigenen musisch-intellektuellen Doppelbegabung zusammen. Überhaupt scheint es, daß vorzugsweise die Personen, die selbst vielseitig veranlagt und interessiert sind, an Goethe diese Eigenschaften herausstellen. Die Gesamtdeutung Goethes [...] wird [...] immer auch eine Konfession des Deutenden sein“ verallgemeinert der Kulturphilosoph Georg Simmel. der ebenso über Rembrandt wie über die Philosophie des Geldes wie eben über Goethe zu schreiben imstande ist¹¹³, diesen Zusammenhang. In seinem Goethebuch (1913) erklärt Simmel – Nietzsche nicht unähnlich- in der positiven Einstellung Goethes zum Liebhabertum sei seine „reinste Lebensintention“ zu finden:

„Nichts kann paradoxer scheinen, als dieses Sich-Einstellen auf Liebhaberei und Spiel bei dem Menschen, der den Dilettantismus mit leidenschaftlichem Haß verfolgt [...] . An dem Schnittpunkte dieser gegeneinanderstehenden Bekenntnisse muß Goethes Wesen ergriffen werden.“¹¹⁴

Auch wenn Goethe den Dilettantismus, wie wir sahen, keineswegs immer mit leidenschaftlichem Haß verfolgt hat, sondern seine negative Bewertung vor allem in Zusammenhang mit Zeitkritik steht, so ist es ein Verdienst Simmels das, was bisher als Randproblem im Goethebild erschien, ins Zentrum gerückt, und dadurch eine neue Optik auf Goethe eröffnet zu haben.

Thomas Mann hat Simmels Goethedeutung, soweit wir sehen, nicht direkt rezipiert¹¹⁵, wohl aber die Schopenhauers und Nietzsches, die zu dessen geistigen Quellen gehören. Und der Satz Simmels, daß Goethedeutung eine Konfession des Deutenden sei, trifft auf niemanden besser zu als auf Mann. In seine Deutung des goethischen Dilettantismus ist seine eigene Auseinandersetzung mit dem Problem eingegangen, dem allerdings ein

¹¹² Nietzsche,

¹¹³ das Ortega Y Gasset hielt es für das beste Goethebuch überhaupt. (Ortega Y Gasset, Um einen Goethe von innen bittend, 1932.

¹¹⁴ Simmel, Georg: Goethe.1.Aufl. Leipzig 1913. Gesamtausgabe, hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd.15, Frankfurt a.M., 2003, S. 17.

¹¹⁵ In der Sekundärliteratur, die Mann zur Vorbereitung seiner Arbeiten über Goethe las, taucht Simmel nicht auf. Das Verhältnis Mann-Simmel wäre noch genauer zu untersuchen.

gegenüber der Zeit Goethes erweitertes Verständnis von „Dilettantismus“ zugrunde liegt. Diese Weiterentwicklung des Begriffs, für das Verständnis Manns wesentlich, soll in von im Folgenden betrachtet werden.

2. Das Problem des Dilettantismus bei Thomas Mann

2.1 Dilettantismus als Begriff der *Décadence* - Nietzsche und Paul Bourget

Gegen Ende des 19. Jhds zeigt sich in der Bedeutung des Begriffes eine gewisse Verflachung. Der hohe Maßstab der Weimarer Klassik für die Ausübung von Kunst erweist sich als kaum praktikabel, der praktische künstlerische Dilettantismus nimmt im kulturellen Leben einen festen Platz ein, ja, er wird gelegentlich sogar als positiver kunstpädagogischer Leitbegriff verwendet und –als Ausweis kreativer Betätigung in einer zunehmend als steril empfundenen Lebenswelt- in das Programm lebensreformerische Aktivitäten integriert. 1894 erscheint ein Büchlein des bekannten Hamburger Kunstpädagogen Alfred Lichtwark mit dem Titel: *Wege und Ziele des Dilettantismus*¹¹⁶. Diese Instrumentalisierung des Dilettantismusbegriffs findet später auch in der DDR statt, wobei –wie bei Lichtwark- Goethe als Referenz dient, dessen Konzept von Dilettantismus als das einer „produktiven Kennerschaft“ (fehl)interpretiert wird.¹¹⁷ Diese Bemühungen um die positive Besetzung des Dilettantismusbegriffs konnten sich aber, auf unser heutiges allgemeinsprachliches Verständnis bezogen, nicht gegen eine neutrale bis abwertende Tendenz durchsetzen, die den „mainstream“ in der Begriffsverwendung darstellte.

In den letzten 2 Jahrzehnten des 19. Jhds beginnt sich in intellektuell-literarischen Kreisen ein anderer Begriff von Dilettantismus abzuzeichnen. Anknüpfungspunkt ist die schon bei Moritz, Schiller und Goethe angelegte Übertragung des Begriffs vom Kunst- oder Wissenschaftskontext auf eine umfassende Lebensproblematik.

Wie bei der Goethedeutung gehen auch bei der Erweiterung des Dilettantismusbegriffs wichtige Impulse von Nietzsche aus. Im Bezug auf den jugendlichen Richard Wagner stellt er fest:

„Seine Jugend ist die eines vielseitigen Dilettanten, aus dem nichts Rechtes werden will. Ihn schränkte keine strenge erb- und familienhafte Kunstübung ein: die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisieren geboren.“¹¹⁸

¹¹⁶ Lichtwark, Alfred: *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*.¹ Berlin 1897. Schon der liebevoll gold und blaubedruckte Einband weist auf das ästhetische Programm des „Laienschaffens“ hin.

¹¹⁷ Siehe Vaget, *Der Dilettant*, a. a. O. S.150.

¹¹⁸ Richard Wagner in Bayreuth. In: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. IV, 2. Stuttgart 1964, S. 308

In der Neubildung „Dilettantisieren“ deren sich allerdings auch schon Goethe bedient¹¹⁹, schwingt ein ironischer Ton - obwohl die Beschreibung noch aus der Zeit vor dem Bruch mit Wagner stammt. Es ist damit nicht mehr nur eine mangelhafte Kunstausübung gemeint, sondern eine prinzipielle Oberflächlichkeit. Nietzsche umschreibt das „Dilettantisieren“ mit „gefährliche Lust am geistigen Anschmecken“.¹²⁰

Als kennzeichnend für Wagners Charakter sind nach Nietzsche weiterhin „[...]ein Geist der Unruhe, der Reizbarkeit, der nervösen Hast im Erfassen von hundert Dingen, ein leidenschaftliches Behagen an beinahe krankhaften hochgespannten Stimmungen [...]“¹²¹ - Dispositionen, hinter denen man den Typ des Décadence -Künstlers erkennt. Mann nimmt diese kritische Wagnercharakterisierung und auch den in ihr enthaltenen Begriff von Dilettantismus auf. Wir werden im Zusammenhang mit seiner Rede von 1933 darauf zurückkommen.

Die Verbindung mit dem Dilettanten des 18. Jhs. ist durch die Einbindung in die „Kunstausübung“ noch gegeben, nur sind einzelne Züge wie „Empfindlichkeit“ verallgemeinert. Es ist klar, daß ein derartiger psychologischer Dilettantismusbegriff vieldeutiger und unschärfer ist als der des 18.Jhds. „Wenn die Begriffsverwendung keinen Halt an institutionalisierten Unterscheidungen wie ‚Professionelle/Laien‘ findet, verliert sie – wie in der nachklassizistischen Ära zu beobachten- sehr an Prägnanz“¹²², wie Georg Stanizek feststellt. Allerdings tat man sich auch zur Zeit des Klassizismus nicht ganz leicht mit der Definition des professionellen Gegenbildes zum Dilettanten – dem Künstler. « Il est plus aisé d’entendre les sens du mot dilettantisme que de le définir avec précision. ¹²³ schickt der französische Essayist und Romancier Paul Bourget (1852-1935) seinem vielzitierten Definitionsversuch voraus.

Bourget veröffentlichte 1883 und 1885 jeweils fünf Essays über Autoren des Zweiten Kaiserreichs wie Baudelaire, Flaubert und Zola. Schon der Titel *Essais de psychologie contemporaine* deutet darauf hin, daß es ihm nicht um literaturgeschichtliche Untersuchungen, sondern um eine Analyse der zeitgenössischen intellektuellen und gesellschaftlichen Befindlichkeit geht. „Psychologie“ ist ein Reizwort der Epoche. „Modern

¹¹⁹ Goethe beschreibt 1818 in einem Brief an Zelter die Flößerei an der Saale «Die Scheit Brennholz dilettantisieren hinterdrein, einige kommen auch hinab wo Gott will, andere werden in Wirbel umgetrieben, andere interimistisch auf Kies und Sandbank aufgeschoben. Morgen wächst vielleicht das Wasser, hebt sie alle und führt sie [...] zu ihrer Bestimmung, zum Feuerherd. Du siehst daß ich nicht nötig habe mich mit den Tagesblättern abzugeben, da die vollkommensten Symbole vor meinen Augen sich eräugnen.“ (HA, 3, S. 421).. Die ‚dilettantisierenden Holzscheite‘ sind unschwer als die zeitgenössischen Künstler, besonders die Romantiker auszumachen.

¹²⁰ Richard Wagner in Bayreuth. In: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. IV, 2. Stuttgart 1964, S. 308

¹²¹ ebda.

¹²² Artikel *Dilettant*. In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, New York, 1997.

¹²³ Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. 1. Aufl. Paris 1883, 2. Aufl. Paris 1901. Tome premier. S. 55.

ist das psychologische Graswachsenhören [...]. Modern ist Paul Bourget [...].¹²⁴ schreibt Hofmannsthal wenige Jahre vor der Jahrhundertwende. So kann es nicht verwundern, daß auch der Dilettantismus nicht mehr unter kunstästhetischem, sondern vor allem unter psychologischem Gesichtspunkt betrachtet wird. Bourget führt aus:

„C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, tres intelligente à la fois et tres voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune. [...] Il y faut un scepticisme raffiné à la fois et systématique, avec une art de transformer ce scepticisme en instrument de jouissance. Le dilettantisme devient alors une métamorphose intellectuelle et sentimentale»¹²⁵.

Der Dilettantismus ist hier verstanden als eine „Disposition“, das heißt eine erblich bedingte Anlage, während er im 18.Jh. eine Tätigkeit oder das Ergebnis einer solchen bezeichnet. Dieses quasi biologische Verständnis deutet auf die Einbettung in die Theorie der *Décadence* hin. Nietzsches „Lust am geistigen Anschmecken“ ist ins Zentrum gerückt. An Stelle der Freude des Dilettanten an der praktischen Nachahmung ist die der intellektuelle Anempfindung und Anverwandlung getreten. Die Haltung der Distanziertheit, der nicht dauerhaften Identifikation mit einer Lebensform („sans se donner à aucune“) weist Bezüge auf sowohl zum Renaissancekonzept des ‚uomo universale‘ (auch Leonardo da Vinci wird von Bourget als Dilettant bezeichnet) als auch zum romantischen Motiv des Künstlers als eines Proteus der möglichen Lebensformen. Die Diktion mit Vokabeln wie „voluptueuse“, „raffiné“, „jouissance“ impliziert Kritik an der auf Genuß ausgerichteten Haltung des Dilettanten.

Ein vollendetes Beispiel der beschriebenen Fähigkeit zur intellektuellen Metamorphose ist für Bourget der Religionswissenschaftler und Ex-Seminarist Ernest Renan (1823 – 1892), damals bekannt durch historische Romane wie *La vie de Jesu*. Nicht nur seine Verwandlungsfähigkeit in alle möglichen Figuren seiner Romane bemerkt Bourget halb bewundernd, halb angewidert, sondern auch seine Wandlungsfähigkeit im Bezug auf seinen moralischen Standpunkt. Außer Renan versammelt Bourget unter dem Typ des Dilettanten eine Schar illustrier Männer aus Antike und Neuzeit wie Alcibiades, Montaigne und Shakespeare. Ihnen allen sei gemeinsam die Freude am Rollenspiel, an der Übernahme mehrerer Existenzformen gewesen.

Diese Bourgets Begriffskreation besteht eigentlich in einer Begriffsverengung, ähnlich, wie es bei Goethes Definition des „ausübenden Liebhabers“ der Fall gewesen war. Er

¹²⁴ Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio In: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2000, S. 25

¹²⁵ Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. Tome premier. Paris 1883, S. 61

¹²⁷ siehe: *Der ‚Dilettantismus‘ des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann*. In: Sørensen, Bengt Algot (Hrsg.) *Orbis litterarum*, 24, 1969, S. 252. Im Aufsatzfragment *Über den Dilettantismus* wird diese Haltung bereits angesprochen: „[...] der Künstler, der echte Kenner hat ein unbedingtes ganzes Interesse und Ernst der Kunst und am Kunstwerk. Der Dilettant immer nur ein halbes, er treibt alles als ein Spiel, als Zeitvertreib [...]“. A. a. O., S.747.

„isoliert eine Komponente der traditionellen Bedeutung des Wortes, nämlich die spielerisch-distanzierte Unverbindlichkeit der dilettantischen Haltung schlechthin“¹²⁷ und macht daraus einen psychologischen Typus. Aber auch in der klassischen Dilettantismuskritik taucht die „Empfindungsfähigkeit“ als Merkmal des Dilettanten auf, die von Bourget als „Sensibilité“ in diesen Typus integriert wird. womit er seinerseits auf Nietzsches Wagner-Deutung zurückgreift, der selbst Bourget rezipiert und dessen Dilettantismus-Begriff auf Wagner anwendet. Die Verflechtungen sind sehr eng: „[Der Philosoph] fürchtet die Verführung zum Dilettanten, zum Tausendfuß und Tausendfühlhorn“¹²⁸ schreibt Nietzsche.

Historisch deutet Bourget das Phänomen im Rahmen der Dekadenztheorie als Erscheinung einer Verfallszeit, soziologisch begründet im kosmopolitischen Milieu einer Großstadt wie Rom oder- für den neuzeitlichen Dilettantismus- natürlich Paris. Einer seiner folgenden Romane heißt dann auch bezeichnenderweise *Cosmopolis*¹²⁹. Bourget beschreibt den Dilettantismus zunächst eher, als daß er ihn verurteilt. Er kann kein Gegenmodell entwerfen und zieht sich auf einen dem beschriebenen Dilettantismussyndrom nicht unähnlichen unbeteiligten Betrachterstandpunkt zurück. Im Vorwort der ersten Ausgabe schreibt Bourget noch, es gehe ihm wie einem Arzt, der nur eine Diagnose stellen, aber keine Therapie empfehlen könne. In den folgenden „Essais nouveaux“ und in den Romanen wird der Ton kritischer. Schließlich sieht er für sich die Notwendigkeit, Partei zu ergreifen und wendet sich ab 1890 hin zu einem konservativem Katholizismus, den er als rettende Weltanschauung empfiehlt- was seinen Einfluß stark zurücktreten und ihn bald in Vergessenheit geraten läßt.

Der hier beschriebene Dilettantismusbegriff hat außerhalb der zeitgenössischen Literatur kaum Spuren hinterlassen. Seine Lebensdauer ist gleich kurz wie die der Decadence-literatur. Das Bedürfnis, sich an nationale, politische und weltanschauliche Systeme zu binden, und dessen Ausdruck die Dilettantismuskritik gewesen war, brachte den Typ des „Dilettanten“ zum Aussterben. Der Erste Weltkrieg stellt auch hier eine Zäsur dar. Ein Reflex der ehemals schillernden Bedeutungsvielfalt findet sich in allerdings nicht zeitgenössischen französischen Wörterbüchern: „dilettante, fin XIX^e, celui qui ne considère les choses, les idées que sous l'angle de la beauté, du plaisir esthétique »¹³⁰. Diese Definition des Dilettanten als Ästhetizist deckt auch nur einen Teilbereich des damaligen zeitgenössischen Verständnisses. Spuren der Bedeutung „Skeptiker“, die der Dilet-

¹²⁸ *Jenseits von Gut und Böse*, W III, 111.

¹²⁹ In Bourgets Essay über Stendhal bildet „cosmopolitisme“, wie „sensibilite“ und „dilettantisme“ für Renan, psychologische Charakteristika.

¹³⁰ Littré, E.: *Dictionnaire de la langue française*, abrégé par A. Beaujean, Paris 1963.

tantismusbegriff Bourgets und der Jahrhundertwende implizierte, sind ebenfalls zu finden.¹³¹

2.2 Verwandlungskünstler und Décadent - der Dilettantismusbegriff des jungen Thomas Mann

2.2.1 „mit Fleiß in die französische Schule gegangen“ Paul Bourget und Thomas Mann

Der Einfluß Bourgets auf den jungen Thomas Mann könne „nicht hoch genug eingeschätzt werden“, schreibt Klaus Schröter in seiner Mann-Biographie¹³². Dieser Einfluß wurde lange Zeit nicht wahrgenommen, da Mann, der seine frühen literarischen Bezugspunkte sonst gern nennt, Bourget in den Jahren seines Erfolges nie erwähnt. Dies dürfte daran liegen, daß Bourget nach seiner Wendung zum Katholizismus als nicht mehr ‚zitierfähig‘ gilt. Außerdem hätte Bourget als Franzose nicht recht in den von Mann später stilisierten „Fixsternhimmel unserer Jugend“¹³³, gepaßt, an den er Goethe, Schopenhauer, Nietzsche und Wagner versetzt. Immerhin erinnert Mann daran, daß er, wie auch Goethe und Nietzsche, „mit Fleiß in die französische Schule gegangen“ sei.¹³⁴ Die zumindest zeitweise große Bedeutung Bourgets belegen einige Zeugnisse aus Mann Zeit vor dem Ruhm: Als Lieblingsschriftsteller gibt er 1895 Heine, Goethe, Bourget, Nietzsche und Renan¹³⁵ an. Es ist kein Zufall, wie wir noch sehen werden, daß gerade

¹³¹ bei der Recherche im Internet ergab sich unter <http://www.granddictionnaire.com>, einem lexikalischen Unternehmen der kanadischen Hauptstadt Quebec, unter dem Terminus „dilettant“ eine interessante zweifache Bedeutungsangabe: Neben der allgemeinen Definition des Dilettanten als „amateur“ erscheint, von den Herausgebern unter dem Stichwort « philosophie » geführt, die Definition: « Personne qui manifeste un certain scepticisme à l'égard des choses dont elle s'occupe. ». Auf die Verbindung Dilettant-Skeptiker stößt man auch durch die Suche nach Synonymen für „Dilettant“. Unter <http://elsap1.unicaen> hat die Universität Caen ein Lexikon französischer Synonyma aufgebaut, das für den Dilettant auch den „sceptique“ angibt- wenn auch in der Reihenfolge der semantischen Kongruenz zum Ausgangsbegriff an letzter Stelle. Weitere Synonyma, die auf ein Nachleben des Dilettantismusbegriffs der Jahrhundertwende hindeuten, sind „curieux“, „esthète“, „fantaisiste“.

¹³² Schröter, Klaus (Hrsg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit*. Dokumente 1891-1955. Hamburg 1969, S. 35. Zur Bourget- Rezeption Manns siehe detailliert: Stoupy, Joëlle: *Thomas Mann und Paul Bourget* in: Eckhard Heftrich/Thomas Sprecher (Hrsg.): *Thomas- Mann –Jahrbuch*, Frankfurt a. M., . Bd. 9, 1996, S. 91-106.

¹³³ Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters Essays, Bd. 3, S. 338.

¹³⁴ GW, 9, S. 540. Zum französischen Einfluß auf Mann vgl. auch Koopmann, Thomas Mann Handbuch, S.221ff.

¹³⁵ *Erkenne dich selbst!* In: *Essays*, Bd. 1, S. 16f. Mann trug sich ein in ein Art Gästebuch mit vorformulierten Fragen, das Ilse Martens gehörte, der Schwester seines Freundes Armin Martens („Hans Hansen“ in *Tonio Kröger*). 1894 schreibt Mann an seinen Freund Otto Grautoff: „Ich lese augenblicklich ausschließlich französisch, was ich endlich gründlich lernen muß [...]. Bourget ist ja im Original etwas unvergleichlich Anderes.“ (*Briefe an Otto Grautoff 1894 -1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1975).

Goethe, Bourget, Nietzsche und der von Bourget als Muster eines „Dilettanten“ beschriebene Renan einträchtig nebeneinanderstehen.

Heute ist Paul Bourget weitgehend vergessen. Wie man erst in den letzten 30 Jahren in Zusammenhang mit der Mann-Forschung erkannt hat, war er einer der meistgelesenen französischen Autoren des Fin de siècle und ein wichtiger Impulsgeber der europäischen literarischen Szene. Nietzsche kannte und schätzte ihn als Literaturpsychologen und Theoretiker der *Décadence*, Hermann Bahr, der einflußreiche Kopf der Wiener Literaturszene, machte immer wieder auf ihn aufmerksam. Th. Mann seinerseits war ein glühender „Bahrianer“. Er verehrte auch den um nur ein Jahr älteren Hugo von Hofmannsthal, der, aus dem Kreis um Bahr kommend, Bourget häufig zitierte und die Figur des Dilettanten als „Claudio“ in *Der Tor und der Tod*, einem seiner frühen Stücke, auf die Bühne brachte. Das Beziehungsgeflecht ist äußerst dicht. Bourget, Dilettantismus und *Décadence* sind in einem Atemzug genannte Schlagworte der Generation, die in den Jahren kurz vor der Jahrhundertwende zu schreiben beginnt. Zu dieser Generation gehört eben Thomas Mann, dazu gehört aber auch sein älterer Bruder Heinrich.¹³⁶ dessen intensive Bourgetrezeption für Thomas vorbildhaft ist.¹³⁷ Seinen ersten Roman *In einer Familie* (1894) hatte Heinrich Mann bezeichnenderweise Bourget gewidmet, und die Schriften Renans spielen darin keine kleine Rolle. „Empfindungsdilettantismus“ bildet den Schlüsselbegriff der im Roman thematisierten Eheproblematik.

Im Gegensatz zu seinem Bruder ist bei Thomas Mann vom Dilettantismus wesentlich weniger explizit die Rede. Der Begriff erscheint oft indirekt als „Negativfolie“ in den eigenen Bemühungen um ein vor sich selbst gerechtfertigtes, respektables, „bürgerliches“ Künstlertum. Ähnlich wie Goethe versucht Thomas Mann, diese Problematik in sein Künstlertum zu integrieren.

Im frühen Verständnis Manns stehen zwei Auffassungen von „Dilettantismus“ nebeneinander: Erstens eine eher positive, die am Dilettanten die Fähigkeit zur Einfühlung in Kunstwerke, herausstellt, die auch ins Produktive umschlagen kann. Zweitens eine kritisch-negative, die sich auf die Gefahr eines moralischen Relativismus, Skeptizismus und- im Zusammenhang mit einer durch nichts gebundenen Lebensweise- des „Verkommens“ bezieht. Diese Ambivalenz läßt sich auf Bourget und seine unterschiedliche Haltung in den ersten Essays und in den späteren Romanen zurückführen, ist aber schon im der Dilettantismusbegriff des 18.Jhs. und bei Goethe in nuce vorhanden. In seinem Essay *Kritik und Schaffen* (1896) nimmt Mann Bezug auf das Verständnis vom Dilett-

¹³⁶ Zu Heinrich Manns Rezeption und Verarbeitung des Dilettantismusbegriffs siehe Wieler, S. 131 ff

¹³⁷ Wie eng für ihn die Verbindung Heinrich-Bourget ist, geht z.B. aus einem Brief an Grautoff vom 17.2.1896 hervor: „Jetzt beschäftige ich mich mit Bourgets ‚Physiologie de l’amour moderne‘. Bei Bourget fällt mir ein: Im nächsten Monat kommt mein Bruder hierher.“

tanten als Verwandlungskünstler, wie Bourget es in seinem Renan-Essay formuliert hatte.

2.2.2 „dieser vollendetste Typus des ‚Dilettanten‘“ - *Kritik und Schaffen*

Mann setzt sich in seinem Essay auseinander mit dem Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker und sucht die Überlegenheit des einen über den anderen zu widerlegen, indem er den Gegensatz zwischen beiden verneint. Während der Künstler seine Persönlichkeit anderen aufdränge, sei es die Kunst des Kritikers, fremde Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, in dem er sich in den Künstler selbst verwandle.¹³⁸

„Und hat der Kritiker, dieser Verwandlungskünstler, dieser vollendetste Typus des ‚Dilettanten‘, die Welt eine Zeitlang mit den Augen der Persönlichkeit gesehen,[...] so schweift er weiter, begierig in einen neuen Horizont zu treten [...] man bemerkt, daß der moderne Begriff des Kritikers mit dem des Schauspielers und des Interpreten zusammenfällt. [...]Ebenso tut der Schauspieler, der eine Dichtergestalt nachschafft, seine Persönlichkeit in ihr verschwinden läßt und mit bewußter Kunst ihr tiefstes Wesen offenbart, nichts anderes als der Kritiker. Dieser ist in demselben Sinne Künstler wie der Schauspieler, - und auch der tägliche Rollenwechsel ist beiden gemeinsam“¹³⁹

Der Artikel ist trotz seiner Kürze bemerkenswert: Zum einen betrachtet Mann ausschließlich die „Persönlichkeit“ des Künstlers als konstitutiv für sein Werk, was für seine Goethedeutung zentral wird. Zum anderen taucht hier eine Verwandtschaftskonstruktion von Künstler, Kritiker und Schauspieler auf, die in Manns Werk präsent bleibt. „Es gibt keinen wahren Künstler – heute gewiß nicht- der nicht zuletzt auch ein Kritiker wäre“¹⁴⁰ schreibt Mann an anderer Stelle. Die Verwandtschaft und Untrennbarkeit von kritischer und künstlerischer Produktion hat Mann zum Prinzip seines Schriftstellertums erklärt. Ein umfangreicher Bestandteil von Manns Werk ist seine Essayistik, andererseits finden sich auch in seinen fiktionalen Texten zahlreiche essayistisch-kritische Passagen, so daß die Grenze sich häufig schwer zu ziehen ist.¹⁴¹ Der *Tonio Kröger* beispielsweise besteht zu einem Großteil aus kunsttheoretischen Reflexionen-. Eine essayistische Grundschrift findet sich auch wie wir noch sehen werden, in *Lotte in Weimar*. Dort führt Mann das Konzept der Verwandlung des Kritikers in die beschriebene Persönlichkeit radikal durch.

¹³⁸ [*Kritik und Schaffen*] in: *Essays*, Bd. 1, S. 22.

¹³⁹ Ebd., S.23.

¹⁴⁰ [*Über die Kritik*] in: *Essays*, Bd. 1, S. 34. Manns bezeichnet auch sein Drama *Fiorenza* als Kritik der Renaissance " [...] – allerdings eine von der Art, welche [...] die zu richtende Erscheinung ganz in sich aufnimmt, sie ganz begreift und in ihrer Sprache zu reden weiß. " GW, 11, S. 561

¹⁴¹ Die essayistische Form der *Betrachtungen eines Unpolitischen* ist in die Dialoge im *Zauberberg* eingegangen.

„Die Proteusgabe des Poeten [...] und die unabdingbare Proteusgabe des Kritikers habe ein und dieselbe Wurzel in der dilettantenhaften Prädisposition zur intellektuellen und gefühlsmäßigen Verwandlung.“¹⁴² faßt Srdan Bogosavlevic zusammen.

Mit der Beschreibung des Dilettanten als „Verwandlungskünstler“ knüpft Mann an das zeitgenössische Verständnis an. Doch durch das Setzen von Anführungszeichen verweist er darauf, daß dieses Verständnis – eben durch die Dilettantismuskritik Bourgets und auch Bahrs - Mitte der 90er Jahre bereits obsolet ist und dem allgemeinen Sprachgebrauch nicht mehr entspricht. Das dahinterstehende Konzept wirkt jedoch gleichsam unterirdisch weiter, und tritt an anderer Stelle wieder auf.

Aufschlußreich für die Auseinandersetzung Manns mit dem Dilettantismus als persönliches Problem ist der Briefwechsel, den er mit seinem Lübecker Schulfreund Fritz Grautoff in den Jahren seiner ersten schriftstellerischen Versuche (bis zu den Buddenbrooks etwa) führte.

In der Person seines Freundes sieht Mann seine negative, „dilettantische“ Disposition zur Entwicklung gekommen und bekämpft diese mit erstaunlichem pädagogischen Eifer. Es scheint, daß Mann darin eine kathartische Wirkung sucht. Die Parallele zum Verhältnis Goethe-Karl Philipp Moritz drängt sich auf: ein vom Schicksal Bevorzugter steht einem Benachteiligten gegenüber - wie Moritz leidet Grautoff ständig unter Geldnot - der in der Kunst Kompensation sucht.

„Du sagst Dir mit viel Empfindung vor: ‚Ich will Künstler werden‘ gehst nach Berlin und weißt dort nichts mit Dir anzufangen [...]. Vielleicht bist Du kein künstlerisch könender sondern nur ein künstlerisch empfindender Mensch“¹⁴³ hält er dem Freund vor, an dem er, um die Terminologie von Moritz zu verwenden, Empfindungs-, aber keine Bildungskraft feststellt. „Eine unverantwortliche Albernheit aber ist es, daß Du jetzt noch immer die Nächte hindurch aufsitzt und – gleichviel ob mit oder ohne ‚aufzusehen‘ - ‚arbeitest‘. Auf solche Weise kann man leben, solange man noch gesund genug ist, um sich in seiner *Décadence* zu gefallen und damit zu kokettieren.“¹⁴⁴ Mann geht nicht nur um das gesundheitliche Wohl seines Freundes, sondern um die Gefahr einer Verwechslung von Kunst mit Leben, die sich in der Kunst als Empfindungskult und im Leben als Haltlosigkeit niederschlägt. Im Zusammenhang mit dem Freund und der Erzählung *Der Bajazzo* verwendet Mann den Begriff des Dilettanten, er schreibt: „[...] so freue ich mich, daß diese Erzählung Eindruck auf dich gemacht hat. Indessen bleibe ich dabei, daß dieser unglückliche Dilettant und Eichendorff'sche ‚Taugenichts‘ ins

¹⁴² Bogosavlevic, a. a. O. S.223.

¹⁴³ an Grautoff, S. 43.

¹⁴⁴ an Grautoff, 23.4.1897, S. 92.

¹⁴⁶ an Grautoff, S. 50.

dabei, daß dieser unglückliche Dilettant und Eichendorff'sche ‚Taugenichts‘ ins Moderne übersetzt – viele Ähnlichkeit mit dir hat.“¹⁴⁶

Hier ist nicht der Dilettant als „Verwandlungskünstler“, wie in *Kritik und Schaffen* gemeint, sondern der Möchtegernkünstler, der zwar empfindsam ist, doch sich nicht ausdrücken kann. Auch später gebraucht Mann „Dilettant“ oder „dilettantisch“ durchaus pejorativ im Sinne von Nichtskönnertum und pseudokünstlerischer Anempfindung: „[...] ich glaube überhaupt nicht sehr an Stimmung. Was man so nennt, scheint mir etwas ziemlich Dilettantisches zu sein, was mit wirklichem Schöpfertum wenig zu tun hat“¹⁴⁷ schreibt er 1905 und verwendet den Begriff damit im „konventionellen“ Sinn. Insgesamt, auch in den Erzählungen, ist eine zunehmend kritische Distanzierung festzustellen.

Dennoch bleibt das ambivalent-positive Dilettantismus-Konzept des *Décadence* in ihm präsent. Was Mann einmal gelesen hatte, vergaß er nicht mehr, sondern baute es mit in sein Gedankensystem ein. Interessant ist, daß Bourget nicht nur in der Übermittlung des Dilettantismusbegriffs für die Brüder Mann eine Rolle gespielt hat, sondern auch als Anreger für die Beschäftigung mit Goethe: Bourget empfiehlt die *Wahlverwandtschaften* als Beispiel eines psychologisch raffinierten Romans. Heinrich Mann nimmt deren Struktur in seinem ersten Roman zum Vorbild.¹⁴⁸

2.3. Die Gestalt des Dilettanten in Erzählungen Thomas Manns

2.3.1 *Wilhelm Meister* und *Werther* als Modelle: *Gefallen*, *Die Enttäuschung*.

Thomas Mann ahmt den verehrten Bruder in seinem Goethebezug nach. In frühen Erzählungen wie *Gefallen* oder *Bajazzo* zeigt sich der Rückgriff auf literarische Modelle Goethes und die Steigerung der vorhandenen problematischen Züge ihrer Protagonisten. In der Erzählung *Gefallen* (1894) nimmt Mann ein Motiv aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auf: Ein junger Mann verliebt sich in eine Schauspielerin und wird durch ihre Untreue bitter enttäuscht. Doch nicht nur der Plot, sondern auch Details weisen auf das Vorbild hin: Die Schauspielerin ist bei Mann am „Goethe-Theater“ engagiert, ein Freund des Protagonisten trägt Mephisto-ähnliche Züge und zitiert aus dem *Faust*. Vor allem aber trägt der Protagonist deutliche Züge Wilhelms: Er ist ein schwärmerischer, in der Poesie dilettierender Jüngling, neugierig, sensibel, melancholisch und unsicher, und in seiner Liebe der Realität völlig entfremdet.

¹⁴⁷ Dichterische Arbeit und Alkohol in: *Essays*, Bd. 1, S. 52.

¹⁴⁸ Heinrich Mann: Bourget als Kosmopolit in: *Die Gegenwart*, 45, 1894: „Wie viel in dem Dilettantismus der Neueren (...) von deutschem Geiste zu verspüren ist, hat Bourget gelegentlich selbst untersucht. (...) Daneben liest man heute in Frankreich, vielleicht besser als bei uns, Goethe's Romane.“

Mann steigert diese Eigenschaften und führt ihn dadurch an den Typus des zeitgenössischen Decadent-Dilettanten heran: Der junge Selten ist von extremer Sensibilität, der er sich rückhaltlos überläßt. Sie das Movens seiner Dichtung, vom Erzähler ironisiert: „Ganz oben in der Brust, wo der Hals beginnt, saß ihm ein weicher, lauer, flüssiger Schmerz, welcher oft in die Augen hinaufquellen wollte. Aber weil er sich schämte, wirklich zu weinen, so weinte er nur in Worten auf das geduldige Papier hinunter.“¹⁴⁹. Empfindung als Anstoß zur künstlerischen Produktion - wir kennen die kritische Haltung dazu aus der klassischen Dilettantismuskritik. Weitere Ingredienzien dieses Charakters sind Passivität und Willensschwäche sowie der Hang zur Introspektion: Nach der ersten Liebesnacht „hielt er Einkehr und veranstaltete eine gewissenhafte Prüfung seines Inneren“¹⁵⁰).

Die Wandlung seines problematischen, aber sympathischen Dilettanten darzustellen, gelingt Mann durch die Einfügung der Liebesgeschichte in eine doppelte Rahmenhandlung. Erst am Ende stellt sich die Identität des Erzählers der Liebesgeschichte mit deren Protagonist heraus. Der Erzähler der Rahmenhandlung beschreibt ihn als „Ironiker“, „Welterfahrung und Weltverachtung in jeder seiner wegwerfenden Gesten.“¹⁵¹ Die Enttäuschung seiner ersten Liebe ließ ihn zum Zyniker werden - so muß der Leser folgern. Diese Desillusionierung erleidet Wilhelm Meister zwar auch, jedoch erweist sich als läuternd und letzten Endes notwendig für seine Entwicklung.

„Enttäuschung“ ist das Hauptmotiv von Manns gleichnamiger, kurz nach Gefallen entstandener Erzählung. Die Desillusionierung ist hier die eines Dilettanten, der alle ästhetischen und psychologischen Reize ausgekostet hat, und sich unbefriedigt fragt: „Das ist das Ganze?“. Die Verbindung zum *Werther* würde sich dem Leser nicht unbedingt aufdrängen, aber Mann selbst stellt sie her, indem er seinen Protagonisten zitieren läßt:

„Was ist [...] der Mensch, der gepriesene Halbgott? Ermangelt ihm nicht eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? und wenn er in Freude sich aufschwingt oder in Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehoben, eben da zudem stumpfen kalten Bewußtsein wieder zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte“¹⁵³.

Während Goethe im *Werther* die Problematik seiner Figur auflöst, indem er sie Selbstmord begehen läßt, deutet Mann die Sinnlosigkeit eines solchen Auswegs an: Der Tod selbst kann nur eine neue Enttäuschung sein.

Wertherhafte Züge trägt auch der Protagonist der Erzählung *Der Bajazzo* (1898). Das Motiv der Enttäuschung ist hier bis zum Selbstekel gesteigert, wieder klingt das Selbst-

¹⁴⁹ GW, 8, S.15.

¹⁵⁰ GW, 8, S. 30.

¹⁵¹ GW, 8, S. 11.

¹⁵³ GW, 8, S. 67. Das Zitat stammt aus *Werther*, 2. Buch, 6. Dezember. HA Bd. 6, S. 92.

mordthema an.¹⁵⁴ Wie im *Werther* berichtet der Ich-Erzähler von seiner Liebe zu einer bereits verlobten Frau.

2.3.2 Analyse des Dilettanten – *Der Bajazzo* Puppenspiel und Wagneroper – Autobiographisches

Hier gibt Mann die umfassendste Analyse des Dilettanten in seinem Werk. Der Rückgriff auf literarische Figuren wie *Werther* und Eichendorffs *Taugenichts* –siehe den oben zitierten Brief- sowie die Einarbeitung von Beobachtungen an Freund Fritz Grautoff und Bruder Heinrich kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Analyse vor allem autobiographischer Natur ist. Wie in den Briefen an Grautoff sucht er durch Beschreibung Gefahr für sich zu bannen. Dadurch läßt sich wieder Bezug zum *Werther* herstellen, dessen Autor sich durch literarische Verarbeitung von Erlebtem zu befreien suchte. Den Grad der Identifikation Manns mit seiner Figur zeigt sich schon durch die Wahl der ersten Person für den Erzähler, der im Stile einer autobiographischen „Konfession“ sein Leben berichtet.

Autobiographisch ist in *Der Bajazzo* die Schilderung von Umwelt und Elternhaus, , die an *Dichtung und Wahrheit* oder den *Wilhelm Meister* erinnert und bewußt daraufhin stilisiert ist. Beide Male handelt es sich um einen großbürgerlichen, Dilettantismus pflegenden Haushalt, der einem aufnahmefähigen Kind eine Menge Anreize bietet. Zentral für die kindliche Entwicklung ist die Bedeutung des Puppentheaters, das Mann auch an anderer Stelle beschrieben hat¹⁵⁶.

Das Puppentheater bedeutet im *Wilhelm Meister* zwar schon das Bekanntwerden mit seiner späteren „falschen Tendenz“, doch ist es überwiegend positiv als Bildungserlebnis, als Zugewinn an Welterfahrung und als Schulung von sozialen Fähigkeiten gezeichnet. Im *Bajazzo* ist das kindliche Theaterspiel ein einsames Vergnügen, es dient als Mittel zur Selbstbefriedigung. Jede kommunikative Komponente fehlt ihm . Ganz ähnlich ist die Bedeutung des Theaters für Hanno Buddenbrook: „Gleich morgen wird er sich irgendwo einschließen und ganz allein eine Vorstellung geben ...“¹⁵⁸ Im *Bajazzo* werden keine biblischen Stücke aufgeführt wie im *Meister*, sondern Wagneroper. Da-

¹⁵⁴ „dieser Ekel, der mich würgt, mich aufjagt, mich schüttelt und wieder niederwirft, und der mir vielleicht über kurz oder lang einmal die notwendige Schwungkraft geben wird, die ganze lächerliche und nichtswürdige Angelegenheit übers Knie zu brechen und mich davonzumachen“. Anders als *Werther* kann er sich nicht zum Selbstmord entschließen: „–ein Ende machen: aber wäre das nicht beinahe zu heldenhaft für einen <Bajazzo>? Es wird sich ergeben, fürchte ich, daß ich weiterleben, weiteressen, schlafen und mich ein wenig beschäftigen werde [...]“ (GW, 8, S. 140).

¹⁵⁶ Vgl. die Beschreibung in *Kinderspiele* (1904). (*Essays* Bd. 1, S. 31-33).

¹⁵⁸ GW, Bd. 1, S. 507.

mit ist die Verbindung zur zweifelhaften Kunstwelt Wagners hergestellt, in der die Pappuppen bereits als „Künstler“ angesprochen werden. Besonderer Wert ist auf die Anwesenheit eines zahlreichen fiktiven Publikums gelegt, vor dem sich der „Bajazzo“¹⁵⁹ (ital. „Possenreißer“) produzieren kann – eine Einübung seiner späteren „Clownerie“ vor realem Publikum. Wie stark schon im Kindesalter pseudokünstlerische Affekte vorhanden sind, zeigt sich nach der Aufführung: Der Ich Erzähler berichtet von einer „glückliche Mattigkeit, wie ein starker Künstler sie empfinden muß, der ein Werk, an das er sein bestes Können gesetzt, siegreich vollendete“¹⁶⁰

Die Wirkung Wagners ist für den Erzähler auch später eine sehr zweifelhafte, er spricht von

„einer dieser ungeheueren und grausamen Schöpfungen, welche mit dem verderbten Pomp eines ruchlos genialen Dilettantismus rütteln, betäuben, beseligen, niederschmettern... Meine Nerven beben noch, meine Phantasie ist aufgewühlt, seltene Stimmungen wogen auf und nieder [...]“¹⁶¹

Die Nietzsche nachempfundene Formulierung vom „ruchlos genialen Dilettantismus“ taucht ähnlich in Manns Wagnerrede von 1933 auf. Er schwankt – wie der Erzähler – zeitlebens zwischen Bewunderung und Ablehnung Wagners. Was ist das Dilettantische an der Kunst Wagners? Es ist das, wovor schon die klassizistische Kunstkritik gewarnt hatte: die Vermischung der einzelnen Kunstformen. „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben“¹⁶² hatte Goethe geschrieben und in den *Wanderjahren* das Theater als die Kunstgattung beschrieben, die Musik und bildende Kunst unterjochte¹⁶³.

Die Reaktion des Bajazzo auf dieses dilettantische Gesamtkunstwerk ist seinerseits die eines Dilettanten: Er verwechselt Empfindungsfähigkeit und Bildungskraft und fragt sich: „Wie, wenn ich ein Künstler wäre, befähigt, mich in Ton, Wort oder Bildwerk zu äußern – am liebsten, aufrichtig gesprochen, in allem zu gleicher Zeit?“¹⁶⁴ Dazu kommt es allerdings nicht: Der Selbstzweifel setzt schon im Vorfeld des Versuchs ein, so daß es beim sentimental-selbstbefriedigenden Improvisieren am Klavier bleibt. Ähnlich den Hanno Buddenbrook sagen: Ich kann beinahe nichts, ich kann nur ein bißchen improvisieren, wenn ich allein bin.¹⁶⁵ , und der selbst vor Publikum spielt, mit diesen in kein Verhältnis treten kann: „Es war unmöglich, daß die Wirkung, die dieses Spiel auf Hanno selbst ausübte, sich auch auf die Zuhörer erstreckte.“¹⁶⁶

¹⁵⁹ Das Wort erlangte um 1900 eine gewisse Verbreitung durch die Oper *I Pagliacci* (1894), deutsch *Der Bajazzo*. Vgl. Vaget: *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984, S. 65.

¹⁶⁰ GW, Bd. VIII, S. 110.

¹⁶¹ Bajazzo, S. 120.

¹⁶² Einleitung in die *Propyläen*, HA, Bd. 12, S. 49.

¹⁶³ HA, Bd. 8, S. 257.

¹⁶⁴ Bajazzo, S. 121.

¹⁶⁵ GW, Bd. I, S. 714.

¹⁶⁶ GW, Bd. 1, S. 486.

Musikalischer und künstlerischer Dilettantismus

Im Ich-Erzähler des *Bajazzo*, in Hanno Buddenbrook, in vielen weiteren Figuren seiner Erzählungen findet sich Manns eigene leidenschaftliche Beziehung zur Musik wieder. Seinen eigenen musikalischen Dilettantismus gibt er aber, wie den zeichnerischen, ab der Zeit seines Erfolges und seiner ‚Professionalisierung‘ der Schriftstellerei ganz klar unter, gibt ihn schließlich völlig auf. Manns Frau Katja erzählt, ihr Mann habe gar nicht schlecht Geige gespielt und begründet nüchtern seine Abstinenz: „ Er hatte nur keine Technik, und auf die Dauer befriedigte es ihn nicht. Es widerte ihn an herumzudilettieren, da er nicht die Zeit zum Üben hatte.“¹⁶⁷ Wie seine Figuren improvisiert Mann als Jugendlicher nach dem Gehör- und sich manchmal auch später noch gegönnt. Die im *Bajazzo* geschilderte autodidaktische Herangehensweise ist seine eigene : „ich begann damit, in Fis-Dur Akkorde zu greifen, weil ich die schwarzen Tasten so reizvoll fand.“¹⁶⁸ Für den Ästheteten sind optische Eindrücke ausschlaggebend. Interessant ist, daß Mann auch Adrian Leverkühn, den genialen Musiker im *Dr. Doktor Faustus*, seine ersten Akkordversuche mit Fis-Dur beginnen läßt und damit in der musiktheoretisch anspruchsvollsten Tonart mit den meisten Vorzeichen. Hier ist das Viel-oder-alles- Wollen des Dilettanten beispielhaft vorgeführt. „Es ist das Kennzeichen aller Dilettanten, daß sie mit dem Schwierigsten anfangen“¹⁷⁰ sagt Goethe. Auch Leverkühn ist insofern ein Dilettant. Er bildet sich zunächst ja auch autodidaktisch aus. In Leverkühn tritt- ähnlich wie in Wagner und in Goethe- die Verbindung des Dilettanten mit dem Genie in ein und derselben Person auf das Prinzip der Autodidaxie als verbindendes Element zwischen Dilettant und Genie hat auch Georg Stanizek ¹⁷¹hingewiesen. Das Genie hat die Fähigkeit zur Selbstbildung - und deshalb keinen Lehrer nötig.

Dem Erzähler des *Bajazzo* fehlt jedoch diese Fähigkeit – er bringt es nur zu „einer gewissen Fertigkeit im takt- und melodiösen Wechsel von Harmonien“¹⁷². „Takt -und melodiös“ heißt auf den Typus des Dilettanten verallgemeinert Halt- und Inhaltslosigkeit, die bloße Befriedigung von Stimmungen, die ja auch bei der Aufführung der Musikdramen und bei der Wagnerrezeption im Mittelpunkt steht. Zur Entwicklung der immerhin vorhandenen Begabung kommt es nicht, denn er ist „nicht dazu angetan, den

¹⁶⁷ Mann, Katja: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt 1983, S.52. Zum Thema „Thomas Mann und die Musik“ vgl. auch: Walter Windisch Laube in: Koopmann, Helmut (Hrsg): Thomas Mann Handbuch. Stuttgart 1990, S. 327-336.

¹⁶⁸ GW, Bd. 8, S. 111.

¹⁷⁰ HA, Bd. 12, S. 482.

¹⁷¹ Stanitzek Georg in: Über Professionalität. In: Krajewski, Markus/Maye, Harun (Hgg.): *Verstärker* Nr. 3, Jg. 3, Berlin 1998, S. 5f.

¹⁷² GW, Bd.8, S. 107.

gehörigen Fingersatz und Takt zu erlernen¹⁷³ Ähnliche Probleme beschreibt auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* und nennt die mangelnde Anschaulichkeit als Grund für seinen gescheiterten Klavierunterricht. Was ihn mit dem Erzähler des *Bajazzo* ist seine Abneigung gegen theoretischen Unterricht. und seine Fixierung auf ästhetisch-visuelle Reize.

Da die musikalische Begabung keine Früchte getragen hat, verweist die Mutter im *Bajazzo* auf seine bildnerische: seit er eine Kunstaussstellung besucht habe, beschäftige er sich „ein wenig“ mit Zeichnen. Wieder ist sein Interesse nicht total, sondern nur eingeschränkt, und der Anstoß kommt nicht von innen, sondern geht von der Kunstrezeption aus. Später unterhält er sich mit „einer Art von Zeichenkunst“¹⁷⁴, die er durch diese Bezeichnung selbst als nicht ernsthaft charakterisiert.

Diese Schilderung des zeichnerischen Dilettantismus im *Bajazzo* entspricht im Wesentlichen der Manns zur Zeit, in der er die Erzählung schrieb. Er zeichnet etwas, aber weiß schon damals, daß sein Talent auf anderem Gebiet liegt. Keinesfalls hat Zeichnen für ihn die Bedeutung wie für Goethe. Die Zeichnungen, die er für das *Bilderbuch für artige Kinder* 1896, zur Bajazzo-Zeit also, mit seinem Bruder Heinrich anfertigt, sind Episode geblieben, haben ihm aber immerhin einen Platz in Publikationen über „Doppelbegabungen“ eingebracht. Er selbst hat sich nie als eine solche bezeichnet. Dabei hatte Thomas Mann nach Auskunft seines Bruders Viktor „ausgesprochenes Zeichentalent, besonders für Grotresken und Karikaturen, bei denen das komische Selbstporträt immer wieder vorkam.“¹⁷⁵ Diese Selbstkarikaturen scheinen, wie die literarischen Selbstporträts, oft apotropäische Funktion zu haben, indem Mann sich so zeigt, wie er keinesfalls sein wollte.

Zur bildenden Kunst hat er nach eigener Angabe wenig Verhältnis, er charakterisiert sich als „Ohrenmensch“¹⁷⁶ und hat auch nie Ambitionen wie sein Bruder Heinrich entwickelt, der in seiner Jugend ernsthaft überlegt, Maler zu werden.

Die Art, in der der Erzähler des *Bajazzo* seine Leseerfahrungen schildert, erinnert an Manns Beschreibung des dilettantischen „Verwandlungskünstlers“ in *Kritik und Schafffen*:

¹⁷³ HA, Bd. 9, S. 108.

¹⁷⁴ GW, Bd. 7, S. 134.

¹⁷⁵ Mann, Viktor: *Wir waren fünf*. Konstanz 1949, S. 50. Vgl. auch: Günther, Herbert: *Künstlerische Doppelbegabungen*. 1. Aufl. 1938, 2. Aufl. München, 1960, S. 171f. Die Frage, ob er später auch noch gezeichnet habe, hat Thomas Mann gegenüber dem Autor strikt verneint- obwohl er für seinen Enkel Frido laut Tagebuch (vom 13./ 18.7.1944) gezeichnet hat. Mann wollte wohl gar nicht den Anschein einer „dilettantischen“ Betätigung aufkommen lassen. Zu Thomas Manns Verhältnis zur bildenden Kunst vgl den Artikel von H.W. Kruft in: Koopmann, Helmut (Hrsg): *Thomas Mann Handbuch*. Stuttgart 1990, S. 343-350; dort auch Reproduktionen der Zeichnungen aus dem *Bilderbuch für artige Kinder*.

¹⁷⁶ *Maler und Dichter* In: *Essays*, Bd. 1, S. 180.

„Ich las viel, las alles, was mir erreichbar war, und meine Eindrucksfähigkeit war groß. Jede dichterische Persönlichkeit verstand ich mit dem Gefühl, glaubte in ihr mich selbst zu erkennen und dachte und empfand so lange im Stil eines Buches, bis ein neues seinen Einfluß auf mich ausgeübt hatte“¹⁷⁷

Vor dem Hintergrund des *Bajazzo* wird so auch die Gestalt des „Verwandlungskünstlers“ problematisch. Wie bei der musikalischen Anempfindung fehlt der Umschlag ins Eigenständig-Produktive.

Die „Empfindungsfähigkeit“ des Bajazzo glaubt Mann an seinem Freund Grautoff zu erkennen, dem er die Novelle -anfangs noch *Walter Weiler* genannt- zur Lektüre gegeben hatte. Er schreibt:

„Du scheinst wirklich tüchtig unter dem Einfluß des „Walter Weiler“ zu stehen. Ich mußte lachen bei einzelnen Stellen Deines Briefes, die ganz in der sanften, traurigen [...] Erzählweise des armen Walter geschrieben sind. Siehst Du, da hast du wieder die Ähnlichkeit zwischen Dir und ihm!: Du liest eine Dichtung, die Eindruck auf Dich macht, und wenn Du Dich dann hinsetzt um zu schreiben, so fühlst und schreibst Du unwillkürlich in ihrem Stil. Das nennt man eben Dilettantismus; oder es gehört wenigstens dazu.“¹⁷⁸

Mann faßt hier unter „Dilettantismus“ noch weitere Symptome als das im *Bajazzo* an Grautoff beschriebene Aufgehen in empfangenen Eindrücken, es scheint ihm aber zu kompliziert oder zu weitläufig zu sein, sie zu benennen. Man könnte den Dilettantismus im *Bajazzo* zusammenfassend als rückhaltlose Hingabe an ästhetische Reize beschreiben. Einmal mehr ergibt sich so eine Parallele zu Werther als Urbild des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur.¹⁷⁹

Zum Zusammenhang der Figur des Bajazzo und Manns eigener Person schreibt einer seiner Biographen, Peter de Mendessohn: „Mann wußte, daß er bei aller ‚Clownerie und Blague‘ nicht wirklich ein ‚Bajazzo‘ war und, anders als sein Held, den ‚Bajazzo‘ in sich zu überwinden vermochte“¹⁸² Mann besaß –vor allem durch seine protestantisch-

¹⁷⁷ GW, S. 110

¹⁷⁸ an Grautoff Ende Mai 1895, a. a. O, S. 50.

¹⁷⁹ Vaget: *Der Dilettant*, a. a. O., S. 156.

¹⁸² Mendelssohn, Peter de: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*. Erster Teil 1875-1918. Frankfurt a. M. 1975, S. 253. Bestätigt wird dieses Urteil durch Selbstäußerungen Manns. Rückblickend auf den Aufenthalt in Rom schreibt er: „Mein Zustand war recht problematisch und unregelmäßig, und wenn ich doch in der Fremde und Stille meine Anlagen ausbildend, um meine Zukunft nicht weiter Sorge trug, so war das nicht sowohl jugendlicher Leichtsinns, als vielmehr dem sicheren Gefühl zuzuschreiben, daß ich keineswegs Gefahr lief zu verkommen.“ *Selbstbiographie*, 1913, GW Bd.13, S. 32.

bürgerliche Prägung- einen Rückhalt gegen eine dilettantisch-haltlose Lebensweise, deren Gefahr er gleichwohl empfand und darstellte. „Nicht von Euch ist die Rede, [...] sondern von mir, von mir....“¹⁸³ schrieb Mann als Kommentar zu den Buddenbrooks – und dies läßt sich auf sein gesamtes Werk übertragen.

Den Versuch, die eigene dilettantische Disposition zu überwinden, thematisiert Mann in seinen folgenden Erzählungen. An Differenziertheit und Prägnanz gewinnt die Darstellung, als Mann dem Typ des Bajazzos einen Antipoden gegenüberstellt.

2.3.3 Der Dilettant und der Leistungsethiker - Christian und Thomas

Mit Thomas¹⁸⁶ Buddenbrook gewinnt eine Figur Profil, die der *Décadence* und dem Dilettantismus entgegenzutreten sich bemüht. In der Gestalt des Kaufmanns findet Mann eine Möglichkeit, von seinen eigenen Bemühungen und seinem künstlerischen Selbstverständnis zu sprechen, ohne die Distanz aufgeben zu müssen. Ihm ist Christian, ebenfalls als ‚alter ego‘, gegenübergestellt, der alle Züge eines Dilettanten verkörpert, die Thomas in sich bekämpft.

Christian ist in vielem ein gesteigerter *Bajazzo*. Während dieser wenigstens noch selbst am Klavier improvisieren kann, reicht es bei ihm nur zu einer Pianistenparodie, die aus dem Nachahmungstrieb, der Sehnsucht nach dem Künstlertum entspringt. Sein Hang zur Selbstdarstellung und zum Theaterspiel ist exzessiv. „[...] Ewige Reizung zu einem leidenschaftlichen Zustand und Betragen ohne ein Gegengewicht“¹⁸⁷. So beschreibt die klassische Dilettantismus-Kritik den Schaden der Schauspielerei - es könnte auch auf Christian passen. Sein krankhafter Hang zur Selbstbeobachtung und sein Hang zur Selbstdarstellung entspringen derselben Wurzel: seinem Subjektivismus. Seine Rollen hält er aber nie lange durch, egal ob sie sein Bajazzotum oder seine Mitarbeit in der Firma betreffen. Auch sein wissenschaftlicher dilettantischer Eifer ist von kurzer Dauer: „Er [...] hatte, der Wissenschaft halber und ohne praktischen Endzweck, kürzlich begonnen, Chinesisch zu lernen, worauf er vierzehn Tage lang viel Fleiß verwendet hatte“¹⁸⁸.

¹⁸³ *Bilse und ich* in: *Essays*, Bd. 1, S. 50.

¹⁸⁶ die Gleichheit der Vornamen ist nicht zufällig, außerdem heißt leitet sich ‚Thomas‘ von griech. *θίδυμος* ‚Zwilling‘ her, wie Mann sich notiert hatte.

¹⁸⁷ *Über den Dilettantismus*, a.a. O., S. 774.

¹⁸⁸ *GW*, Bd. 8, S. 389.

Thomas dagegen verkörpert den Typ des „Leistungsethikers“ (wie auch Manns spätere Künstlerfiguren *Tonio Kröger* und Gustav von Aschenbach). Seine Motivation bezieht er vor allem aus dem Antagonismus mit dem Décadence Dilettantismus des Bruders. „Ich bin geworden wie ich bin, weil ich nicht werden wollte wie du.“¹⁸⁹ äußert er sich gegenüber Christian. Durch fanatische Arbeit und die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung versucht Thomas gegen seine Disposition anzukämpfen, doch immer mehr wird seine bürgerlich-geschäftliche Funktion zur mühsam aufrecht erhaltenen Maske:

„Und wenn er hinaustrat, so verschafften ihm die frische Wäsche an seinem Körper, die tadellose und diskrete Eleganz seines Anzuges, (...) ihm das Befriedigungs- und Bereitschaftsgefühl, mit dem ein Schauspieler, der seine Maske in allen Einzelheiten vollendet hergestellt hat, sich zur Bühne begibt“¹⁹⁰

Letztlich führt er das Doppelleben eines Hochstaplers, nicht unähnlich dem eines Felix Krull. Der beschreibt die verwandelnde Prozedur des Toilettemachens ganz ähnlich: „Immer hatte es ein wenig vom Maske-Machen des Schauspielers.“¹⁹¹

In *Buddenbrooks* hat Mann dem bajazzohaften Christian seinen Bruder-Zwilling Thomas entgegengestellt, in *Tonio Kröger* ist der dialektische Konflikt wieder in eine Person zurückverlegt.

2.3.4 „Dilettant des Lebens“ - *Tonio Kröger*

Der Lebenslauf Krögers liest sich wie der Steckbrief eines typischen Dilettanten, wie er in der Literatur der Jahrhundertwende (z.B. in Bourgets *Kosmopolis*) mehrfach kursiert und Parallelen zu den Figuren des *Bajazzo* oder den *Buddenbrooks* aufweist. Er ist ein Spätling einer degenerierten Familie, er verspürt in sich die „Möglichkeit zu tausend Daseinsformen“¹⁹³, er führt ein „kosmopolitisches“, ausschweifendes Leben „in großen Städten und im Süden“¹⁹⁴ ein ausschweifendes Leben. Was Kröger dagegen auszeichnet und vor einem Schicksal wie des *Bajazzo* bewahrt, ist ein „zäher und ehrsüchtiger Fleiß“ - ohne Zweifel die Mitgift seines Autors.

„Er arbeitete (...) wie Einer, der nichts will, als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht und im Übrigen grau und unauffällig umhergeht, wie ein abgeschminkter Schauspieler, der nichts ist, solange er nichts darzustellen hat.“¹⁹⁵

¹⁸⁹ GW, I, S. 580.

¹⁹⁰ GW, Bd. 8, S. 590.

¹⁹¹ GW, Bd. 7, S. 325.

¹⁹³ GW, 8, S. 289.

¹⁹⁴ ebda, S. 290.

¹⁹⁵ *Tonio Kröger*, S. 285.

Wie Thomas Buddenbrook sucht Kröger seine dilettantischen Veranlagungen durch Arbeit zu überwinden- nur nicht als Kaufmann, sondern als Literat- und wird ebenfalls zu einem Schauspieler seiner selbst. Mann beschreibt so die Gefahr, die er für sich als „Leistungsethiker“ erkennt: Seine Existenzform zu verabsolutieren, ein „vollkommener Künstler und verarmter Mensch“¹⁹⁶ zu werden . dadurch das Leben in seiner Totalität zu verfehlen und zu einem „Dilettanten des Lebens“¹⁹⁷ zu werden. Ein erneuter Überwindungsversuch ist notwendig.

Kröger hat alle Reize der Erkenntnis ausgekostet, und befindet sich im Zustand der dilettantismustypischen Desillusionierung, wie Mann sie schon in den Erzählungen *Gefallen* und *Enttäuschung* schildert. Es ist ein Zustand „in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert [...] zu fühlen, - der Fall Hamlets, des Dänen, dieses typischen Literaten.“¹⁹⁹ In der Literatur der *Décadence* ist Hamlet eine Bezugsfigur, an der vielfach Züge einer dilettantischen Disposition ausgemacht werden: Entscheidungs- und Willensschwäche, Sensibilität, Melancholie, Reflexivität, Neigung zum Rollenspiel²⁰⁰. Der Dänenprinz stellt auch für Mann eine wichtige Identifikationsfigur dar²⁰¹; Über die gemeinsame Affinität zur Figur des Hamlet läßt sich ein Bezug zwischen den Dilettanten Wilhelm Meister und *Tonio Kröger* herstellen. In *Dichtung und Wahrheit* schildert Goethe distanziert seine Jugendbegeisterung für Hamlet:

„Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein wie der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.“²⁰²

Goethe versucht durch Ironie zu entschärfen. bestätigt aber die damalige gefährliche Faszination der Hamletfigur auf sich und andere junge Leute und nutzt sie zur Bestimmung seiner psychischen Verfassung im Hinblick auf die Zeit des *Werther*.

Das Ergebnis der umfassenden Desillusionierung ist für Kröger“ Blasiertheit, Gleichgültigkeit und ironische Müdigkeit aller Wahrheit gegenüber“²⁰³. Den Versuch, seine

¹⁹⁶ GW, 8, 297.

¹⁹⁷ so der Titel eines Romas von Clara Viebig [d.i. Clara Cohn], erschienen 1898 in Berlin. Der grand dictionnaire (www.granddictionnaire.com) gibt als Anmerkung zur allgemeinen Definition des Dilettanten: „Vieilli avec un complément les dilettantes de la politique, de la religion.“

¹⁹⁹ GW, 8, S. 300.

²⁰⁰ Vgl. Wieler, S. 117ff, dort Verweis auf Hofmannsthal.

²⁰¹ Im Eintrag in *Erkenne dich selbst* gibt Mann seine literarischen Lieblingsfiguren an: Hamlet, Tristan, Faust und Mephisto, [...]. Dort beschreibt er sein Temperament als „kontemplativ, hamletisch, von des Gedanken Blässe angekränkt“. Hamlet, I, 4: „Thou com’st in such a questionable shape“ ist eines seiner Lieblingszitate, die er auf sich bezieht. Vgl. *Essays*, Bd. 6, S. 251.

²⁰² HA, Bd. 9, S. 582.

²⁰³ GW, 8, S. 301.

Krise zu überwinden, macht Mann zum Mittelpunkt eines langen kunstästhetischen Diskurses. Hier zeigt sich die Verknüpfung von fiktionalen und kritisch-essayistischen Elementen, die für Manns Werk insgesamt bestimmend ist. Im Mittelpunkt des Diskurses stehen die Begriffe „Kunst“ und „Leben“, die sich für Kröger antithetisch verhalten. Als Pendant zum Künstler wird erstaunlicherweise dem Dilettanten sein Platz im antithetischen System zugewiesen:

„[...] welcher Anblick wäre kläglicher, als der des Lebens, wenn es sich in der Kunst versucht? Wir Künstler verachten niemand gründlicher, als den Dilettanten, den Lebendigen, der glaubt, obendrein bei Gelegenheit einmal ein Künstler sein zu können.“²⁰⁴

Hier der Dilettantismusbegriff durchaus im Sinne der Kritik Goethes und Schillers gebraucht: Dem Dilettanten mangelt es an Distanz, an Kälte, an Objektivität gegenüber der Kunst. Allerdings eignet ihm im *Kröger*, typisch für die Einbettung in die Künstlerproblematik, eine Qualität, die dem Künstler abgeht, eben der Bezug zum „Leben“.

Mann setzt der ästhetisierenden Artistik („dilettantisch“ im Sinne der Kulturkritik Bourgets und Bahrs) im *Tonio Kröger* und ähnlich in den Goethereden eine ausgleichende „Lebensfreundlichkeit“²⁰⁵ gegenüber. Er stellt als Lösung für sich eine Synthese zwischen Kunst und Leben, zwischen Künstler und Bürger vor.

Die Ambivalenz bleibt jedoch erhalten: „ich stehe zwischen zwei Welten, bin in einer daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer“²⁰⁶. Ihren Ausdruck findet diese Doppelbödigkeit in der Verhaftungsszene in Krögers Geburtsort. : Für einen Hochstapler gehalten findet er sich in der Verlegenheit, Auskunft über seine Person geben zu müssen. Diese definiert sich über den Beruf: „’Was sind Sie denn?’ *Tonio Kröger* schluckte hinunter und nannte mit fester Stimme sein Gewerbe.“²⁰⁷ Der von Mann gesetzte Ausdruck ‚Gewerbe‘ vermittelt den Anschein von Solidität und Sicherheit- die aber eigentlich nicht vorhanden ist. Was Kröger antwortet, erfährt der Leser nicht.

Schauspielerei und Rollenspiel traten in den Erzählungen Manns bisher vorwiegend als problematische Auswirkungen einer dilettantischen Disposition, eines ungelösten Rollenkonfliktes auf. In *Tonio Kröger* ist nun die Ambivalenz der künstlerischen Existenz ausdrücklich anerkannt. Im *Felix Krull* werden Schauspielerei, Nachahmung und Hochstaperei zu legitimen Prinzipien künstlerischen Wirkens erhoben. Krull beschreibt die „Niedergeschlagenheit, jene unendliche Trübsal, Ernüchterung und Langeweile, die mein Gemüt nach beendeter Maskerade zu befallen pflegte [...]“²⁰⁸ Ähnlich empfindet auch *Tonio Kröger*, der ohne literarische Arbeit „wie ein abgeschminkter Schauspieler“ umhergeht. Es ist die Desillusionierung des Dilettanten, die wir schon oft beobachten

²⁰⁴ GW, S. 306.

²⁰⁵ *Essays*, Bd. 3, S. 330.

²⁰⁶ GW, 8, S. 337.

²⁰⁷ GW, S. 309f.

²⁰⁸ GW, 7. S. 458.

konnten. Die Auflösung des Dilemmas der „einseitigen“ Existenz, die nur ab und zu die Reize der fremden auskosten kann, findet Krull in der Übernahme einer grundsätzlich ambivalenten Existenz, die im ebenso ambivalent ist wie die von Kröger/Mann favorisierte Lebensform als Bürger und Künstler oder die von Kritiker und Künstler.

Die Doppelexistenz, ohne schlechtes Gewissen geführt, bietet den Reiz der Auflösung der Identität, die Doppeldeutigkeit wird für Krull zum Lustgewinn: „Es lief dies, wie man sieht, auf eine Art Doppelleben hinaus, dessen Anmutigkeit darin bestand, daß es ungewiß blieb, in welcher Gestalt ich eigentlich ich selbst und in welcher ich nur verkleidet war.“²⁰⁹ Als Krull, gerade in seiner Rolle als Gentleman gefragt wird, ob er denn seine Tätigkeit als Kellner aufgegeben habe, antwortet er: „Nicht doch, [...], die läuft nebenher. Oder vielmehr, das läuft nebenher. Ich bin hier und dort.“²¹⁰ In seiner Verwandlungsfähigkeit erinnert Krull an die Gestalt des Proteus, wie Goethe sie in *Faust II* auftauchen läßt:

„Thales: Wo bist du Proteus?

Proteus (bauchrednerisch, bald nah, bald fern): Hier! und hier!“²¹¹

2.3.5 Liebhaber und Sonntagskind - Felix Krull

In *Felix Krull* nimmt Mann das Motiv des „Verwandlungskünstlers“ auf und treibt es auf die Spitze. Gleichzeitig spielt er mit der Gestalt Goethes, und dem, was sie für Mann auszeichnet „[...]ein phantastischer geistiger Reiz ging aus von der Idee, das Goethisch-Selbstbildnerisch-Autobiographische, [...] ins Kriminelle zu übertragen“.²¹² schreibt er im *Lebensabriß*. Die Verbindung vom „Goethischen“ zum „Selbstbildnerischen“ ergibt sich durch den „Liebhaber“, den Dilettanten.

Aus dem oben beschriebenen Ekel der beendeten Maskerade, flüchtet sich Krull sich in die sexuelle Vereinigung mit einem Zimmermädchen – und findet im „gegenseitigen Besitz“ das Ziel seiner vorherigen Verwandlungen. Der Liebhaber im erotischen Sinn, steht für Krull in Analogie mit dem Künstler in seiner Liebesvereinigung mit der Welt und dem Publikum. ein „ein wechselseitiges Sich-Genüge Tun, eine hochzeitliche Begegnung seiner und ihrer Begierden“²¹⁸, wie Krull es ausdrückt. Auf dieser Ebene hebt

²⁰⁹ GW, 7, S.401.

²¹⁰ GW, Bd. 7, S. 501

²¹¹ HA, Bd. 3, S. 249, V. 8228f

²¹² *Lebensabriß* (*Essays*, Bd. 3, S. 201)

²¹⁸ GW, BD. 7, S. 485.

Mann den Unterschied zwischen „Liebhaber“ und „Künstler“ auf. Der Künstler ist der Liebhaber, der Amateur, der Dilettant. Die Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum ist die Motivation für Krulls eigene Schauspielerei. Er vergleicht sich mit den Künstler-Artisten im Zirkus und fühlt sich ebenfalls

„vom Fache im allgemeineren, vom Fache der Wirkung, der Menschenbeglückung und Bezauberung. Darum rückte ich ab von den vielen, die nur das selbstvergessene genießende Opfer des Reizes waren, fern von dem Gedanken, sich mit ihm zu messen. Sie genossen nur, und Genuß ist ein leidender Zustand, in welchem niemand sich genügt, der sich zum Tätigen, zum Selber-Ausüben geboren fühlt.“²¹⁹

Damit ist fast die goethische Definition des Dilettanten zitiert: ein „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung teilhaben will“ Das ‚Tätige‘ im Gegensatz zum ‚Genuß‘ ist eine Formel, die eben das „Goethisch-Selbstbildnerische“ beschwört.²²⁰

Das Prinzip der Autodidaxie, nach sich die Bildungsprozesse von Krull (und – übertragen, auch Goethe) vollziehen, impliziert einen nicht nach „normalen“ Regeln ablaufenden Bildungsprozeß, eine „Unregelmäßigkeit“, die ins Positive gewendet, „Außerordentlichkeit“ bedeutet. Mann setzt diese Außerordentlichkeit als ausschlaggebend für Krulls Erfolg an- und damit für seinen eigenen und den Goethes. Darauf spielen die Worte von Felix’ Taufpaten an, mit denen er auf geradem, „normalem“ Weg für ihn viele Entfaltungsmöglichkeiten gegeben sieht, aber „[...]auch rechts und links auf allerlei Abwegen und unregelmäßigen Seitenpfaden, die sich schon manchem Sonntagskind neben der gemeinen Heerstraße aufgetan haben“²²¹ Gemeint sind damit die „Sonntagskinder“ Mann und Goethe. Die Voraussetzung für ein Gelingen ist aber: ein Sonntagskind zu sein.

Damit sind wir schon mitten in der Deutung von Goethes Dilettantismus. Für die Interpretation von Texten, die explizit Goethe zum Gegenstand haben, scheint ein Blick auf die Bedeutung Goethes für Mann und sein selektives Interesse an Goethe hilfreich.

3. Goethe als Künstler und Dilettant bei Thomas Mann

3.1 Manns selektives Goethebild: Der Repräsentant

Wilhelm Meister oder *Werther* benützt Mann in seinem Frühwerk als Modelle ähnlicher Befindlichkeit, ohne sich bewußt auf deren Autor, Goethe, zu beziehen. Etwa ab der Zeit von Manns Heirat (1905) und seiner bürgerlichen Konstitution wird Goethe als

²¹⁹ GW, Bd. 7, S. 464.

²²⁰ „Lebhaft vordringende Geister begnügen sich nicht mit dem Genusse, sie verlangen Kenntnis. Dies treibt sie zur Selbsttätigkeit [...].“ Italienische Reise. HA, Bd. 11, S. 409f.

²²¹ GW, Bd. 7, S. 333.

Repräsentant eines Schriftstellerideals um so wichtiger²²². Das Interesse Manns beschränkt sich dabei auf Goethes Persönlichkeit, auf Goethe, den Romancier, auf Goethe, den Schriftsteller in seiner Größe. Weitgehend ausgeblendet bleiben für Mann dabei Bereiche, die sich mit seiner eigenen Person nicht decken und die er nicht für sich in Anspruch nehmen kann, nämlich Goethe als bildender Künstler, Beamter und Lyriker, als Naturwissenschaftler. Die Vielseitigkeit seiner ‚dilettantischen‘ Natur kommt für Mann zunächst gar nicht in den Blick. Daß Mann sich für bildende Kunst - im Gegensatz zu Goethe- nicht besonders interessiert, haben wir im Zusammenhang mit der sporadischen Thematisierung von zeichnerischem Dilettantismus im Bajazzo gesehen.

Aber wie ist es mit Manns Verhältnis zu den Wissenschaften bestellt? Zahlreich sind ja seine Exkurse, etwa botanische und zoologische im *Felix Krull* und im *Doktor Faustus*, medizinische im *Zauberberg*. Zeigt sich nicht darin ein ähnlich vielseitiges wissenschaftliches Interesse wie bei Goethe, eine ähnlich umfassende Gelehrsamkeit? Die Figur des Wissenschaftlers Mann hat etwas von einem Hochstapler an sich. Er scheint sie gespielt zu haben – eine der Formen, in die er sich literarisch verwandelte. Um sie glaubwürdig zu spielen, griff er auf die ungeheuere Menge von „subsidia“, von Lexika und Sekundärliteratur (z.B. für die Vorbereitung von *Lotte in Weimar*) zurück oder wandte sich an Fachleute wie für die Musiktheorie des *Doktor Faustus* an Adorno oder Bruno Frank. „Dilettantismus“ im Sinne von Ungekonntheit und mangelnder Fundierung wollte er auf keinen Fall aufkommen lassen. „Zur Zeit des ‚Doktor Faustus‘ war er, neben anderem, ein großer Musiktheoretiker, zur Zeit des ‚Joseph‘ ein großer Ägyptologe, Orientalist und Religionswissenschaftler, ein Mediziner für den ‚Zauberberg‘ – aber merkwürdig rasch vergaß er alle seine Hilfsmittel wie seine Kenntnisse. [...]Wissenschaftler-Qualitäten hatte er nicht“²²³ urteilt Manns Frau Katja, Tochter eines Mathematikprofessors und selbst Mathematikerin. Was wären solche Wissenschaftler-Qualitäten gewesen? Vielleicht ein Interesse an der Sache selbst, ohne sie literarisch instrumentalisieren zu wollen.

²²² vgl. dazu Hans R. Vaget: „Goethe oder Wagner“. Studien zu Thomas Manns Goethe-Rezeption 1905-1912. In: Vaget, H.R./Barnouw, Dagmar: *Thomas Mann. Studien zu Fragen der Rezeption*. Frankfurt a. M., 1975 (= Sander, Volkmar (Hrsg.): New York University Ottendorfer Series. Neue Folge, Bd. 7). Die Literatur zur Beziehung Thomas Manns zu Goethe ist sehr umfangreich. Vgl. Hinrich Siefken: *Thomas Mann: Goethe-„Ideal der Deutschheit“*. Wiederholte Spiegelungen 1893-1949. München 1981. Held, Norbert: *Thomas Manns „imitatio Goethe's aus dem Geist der Entsagung bei Goethe*. Diss. Düsseldorf. Berlin 1995. (Forschungsbericht). Wysling, Hans: *Thomas Manns Goethe-Nachfolge*. In: *Freies Deutsches Hochstift*, 1978, S. 498-551.

²²³ Mann, Katja: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt 1983, S. 150.

Seine Bildung erwarb sich Mann autodidaktisch und von Fall zu Fall.²²⁴ Die Schulzeit, in der er zwei Klassen wiederholen mußte, ist ihm in schlechter Erinnerung geblieben, und so schildert er sie auch in den *Buddenbrooks* oder im *Felix Krull* als unerfreuliche und unergiebiges Zwangsveranstaltung. (Man denke nur an den quälenden Schultag des Hanno Buddenbrook). Um so nachdrücklicher verweist er auf das vorbildlich „Selbstbildnerische“ Goethes, der ja ebenfalls keinen geregelten Unterricht genossen und sich seine Kenntnisse größtenteils selbst angeeignet hatte.

In Erstaunen setzt dagegen Manns Vertrautheit mit Goethes Werk in *Lotte in Weimar*, so daß der zünftige Literaturwissenschaftler Herman Meyer feststellt:

„Über den Umfang von Thomas Manns historischem Wissen kann der Philologe nur staunen. Sein Material ist Goethes Gesamtwerk in seinem weitesten Umfang, dazu noch die ganze Fülle dokumentarischer Zeugnisse, die aus Goethes Umwelt auf uns gekommen sind. Von „Dilettantismus“ kann hier billig nur in dem Sinne die Rede sein, wie Goethe selbst diese Bezeichnung mit Vorliebe für sich in Anspruch nahm.“²²⁵

3.2 Goethe in den Reden Manns 1932

3.2.1 „Über Goethe aus Erfahrung“ – Voraussetzungen

Im Dezember 1930 schreibt Mann:

Man ist mit dem Antrag an mich herangetreten, ich solle für das Jahr 1932 ein Goethe-Buch schreiben. (...) der Bildungsvoraussetzungen für ein solches Werk in argem Grad ermangelnd, wird mir nichts anderes übrigbleiben, als aus Erfahrung zu reden, - über Goethe aus Erfahrung: eine mythische Identifikations-Hochstapelei [...] ²²⁶

Im Kokettieren mit den mangelnden Bildungsvoraussetzungen, mit seinem fachlichen Dilettantismus auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft also, erinnert Mann an seinen Hochstapler Felix Krull, der bei der Abfassung seiner Memoiren Bedenken trägt, „ob ich diesem geistigen Unternehmen nach Vorbildung und Schule denn auch gewachsen bin“ ²²⁷ und der sich ebenfalls mit der Mitteilungen seiner „Erfahrungen“ rechtfertigt. Der Plan des Goethebuches scheitert zunächst an Schwierigkeiten mit seinen Verlegern und sollte erst mit *Lotte in Weimar* Jahre später realisiert werden. Über Goethe ‚aus Erfahrung‘ spricht Mann trotzdem, nämlich 1932 zur Feier von Goethes hundertstem Todestag, in zwei Reden, über Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters und

²²⁴ vgl. das Kapitel „Der Autodidakt“ in: Kurzke, Hermann: Thomas Mann. *Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. Frankfurt 2001, S. 38ff.

²²⁵ Hermann Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. ²Stuttgart 1967.

²²⁶ Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910 – 1955. Hrsg. Von Inge Jens. Pfullingen 1960. Vgl. Stiefke, Hinrich: Thomas Mann: Goethe-„Ideal der Deutschland“. Wiederholte Spiegelungen 1893-1949. München 1981. S. 137.

²²⁷ GW, Bd. 7, S. 386.

über Goethes Laufbahn als Schriftsteller.²²⁸ Mit der Wahl der Themen - Goethe als Bürger und Goethe als Schriftsteller- greift Mann den immer wieder behandelten Antagonismus Bürger-Künstler auf und sucht sich mit der entsprechenden Rolle zu identifizieren. Beide Reden zusammen ergeben schließlich die Vereinigung der Gegensätze in Goethes und seiner eigenen Person. Trotz dieser Differenzierung überschneiden sie sich in großen Teilen und sollen im Folgenden zusammen betrachtet werden.

Mann reagiert in seinen Reden auch auf die politische Lage- kurz vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten²²⁹. Für ihn ist sie der Anlaß, seine eigene Person als „Repräsentant“ umso stärker mit der Goethes zusammenfließen zu lassen und dem vielfach mit nationalem Pathos beschworenen Bild vom „deutschen Dichterkönig“ sein eigenes, sehr differenziertes und problematisches vom „Schriftsteller“ entgegenzusetzen. Dabei ist ‚Dilettantismus‘ als Deutungsmuster, im positiven wie im Sinne negativen präsent und wird an einer Stelle ausdrücklich genannt.

Wie im oben zitierten Brief entsteht die Nähe zu Goethe für Mann nicht durch theoretische Beschäftigung: „Nur aus der eigenen Substanz und dem eigenen Sein, aus einer gewissen familiären Erfahrung also, der kindlich-stolzen Verbundenheit des „Anch’io sono pittore“ weiß meinesgleichen von Goethe zu reden“²³⁰ Dieses „Auch ich bin Maler“ soll Correggio vor einem Bild Raffaels gesprochen und damit sein eigenes Tun gegenüber dem überlegenen Maler behauptet haben. Hier zitiert Mann sich gleichzeitig selbst bzw. seinen Hofrat Behrens im Zauberberg, der als Maler dilettiert.²³² Damit bringt Mann sich selbstironisch in die Nähe einer seiner Romanfiguren. Er verhält sich Goethe gegenüber, so kann man folgern, wie ein Dilettant - einer, der sich nicht aus Profession, sondern aus Liebe mit einem Gegenstand beschäftigt.

²²⁸ Zu den Goethereden Manns vgl. Vgl. Hinrich Siefken, : Thomas Mann: Goethe-, ‚Ideal der Deutschheit‘. Wiederholte Spiegelungen 1893-1949. München 1981., S. 137 ff Wolfgang Frühwald. Das Goethe-Jahr 1932: Thomas Mann liest Goethe. In: Goethes Kritiker. Hrsg. von Karl Eibl. Paderborn 2001.

²²⁹ Die politische Motivation der Rede stellt besonders Wolfgang Frühwald heraus.

²³⁰ Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters in: *Essays*, Bd.3., S. 308

²³² im Kapitel *Humaniora*; „Anch’io sono pittore, wie jener Spanier zu sagen pflegte.“ (G.W, 3, S. 355) Mann variiert dieses Zitat in *Lotte in Weimar*. Dort läßt er Riemer mit neidvollem Blick auf Goethe sagen: „anch’io sono poeta“ (GW, S. 433).

3.2.2 „Genie des Bewunderns“

Mann erklärt die Unterscheidung zwischen dem „Dichter“ und dem „Schriftsteller“ für unsinnig, da die Grenzen zwischen beiden Formen im Inneren der jeweiligen Persönlichkeit lägen und außerdem fließend seien²³³. Damit „entmythologisiert“ er Goethe, nähert ihn seiner eigenen Schriftstellereexistenz an, und rechtfertigt sich indirekt gegenüber aktuellen Vorwürfen rechtsnationaler Provenienz, die ihn als undichterisch und zu intellektuell abqualifizieren.²³⁴ Damit schließt Mann an Gedanken an, die er schon früh entwickelt hat, beispielsweise im Essay *Kritik und Schaffen*, wo er, wie wir sahen, den Antagonismus Kritiker - Künstler verneint hatte. Jetzt betont er auch an Goethe das Ineinander von „Kritik und Plastik“.

Der enge Zusammenhang, ja die Untrennbarkeit von Rezeption und Produktion ist Bestandteil von Manns poethologischem Konzept, das er an Goethe demonstriert: Seine Produktivität hänge „in hohem Grade mit seiner Fähigkeit zu bewundern, mit seinem Genie des Bewunderns zusammen.“²³⁵ Mann spricht von Goethes „Streben, Lernen, Sichaneignen, ja Nachahmen, das die Furcht des Selbstverlustes nicht kennt, sondern mit einem sorglosen Vertrauen einhergeht auf die Assimilationskräfte“²³⁶, er betont den Anreiz durch Lektüre, die Notwendigkeit von Vorlagen und Vorbildern für Goethes Produktion immer wieder. In seinem durch Goethe-Lektüre induzierten Roman läßt er Goethe sagen: „[...] und da du nicht lesen darfst, ohne gestimmt, befruchtet und verwandelt zu werden, ohne die Lust zu kosten, auch dergleichen zu machen und productiv zu werden an dem Erlebten.“²³⁷ Damit paraphrasiert er dessen *Selbstbeschreibung* von 1797²³⁸ und gleichzeitig seinen *Tonio Kröger*²³⁹. Es sind eigene schriftstellerische Prinzipien, die Mann vorstellt: Der *Zauberberg* thematisiert gerade das „Streben, Lernen, Sichaneignen“ als Parodie des Bildungsromans, unter Verwendung einer Fülle von Anspielungen und Zitaten, *Felix Krull* ist das Bekenntnis eines Hochstaplers, zu dem das „Nachahmen“ wesensmäßig gehört, *Joseph und seine Brüder* ist eine parodistische Aneignung alttestamentarischen Stoffes.²⁴⁰ Im Konzept wie in der Wahl der Stoffe ist sein Vorbild Goethe. Mann spricht hier aus „Erfahrung“, die einer ‚dilettantischen‘ Lust am Nachmachen entspringt.

²³³ *Goethes Laufbahn als Schriftsteller*. GW, Bd. 9, S. 334

²³⁴ So z. B. Josef Ponten, stellvertretend für viele andere „völkische“ Literaten. Vgl. Schröter, Klaus (Hg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg 1969, S.110-118.

²³⁵ *Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, in: GW, S.143

²³⁶ ebda, S.143.

²³⁷ Lotte, S. 305.

²³⁸ HA, 10, S. 530. Vgl. S. 12 dieser Arbeit.

²³⁹ „[...] du blonde Inge! So schön und heiter kann man nur sein, wenn man nicht „Immensee“ [Erzählung von Theodor Storm] liest und niemals versucht, dergleichen zu machen;“ GW 8, S. 286.

²⁴⁰ Zu Manns Kunst des Zitats vgl. Meyer, Hermann: *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart 1967, S. 207ff

3.2.3 „mehr humoristische als heitere Proteusnatur“

Unter der Prämisse der Vorbildhaftigkeit Goethes bekommen die Züge, die er an Goethe feststellt, auch politische Aussagekraft. Mann führt Goethes apolitische Haltung zurück auf seine psychologisch bedingte Reserve gegen das Einnehmen einer eindeutigen Haltung, auf seinen Skeptizismus. Indem er die indifferent- problematische Seite von Goethes Wesen betont -in einer Sprechsituation, die eher Panegyrik als Kritik erwarten ließe-, rechtfertigt Mann zugleich sich selbst gegenüber Angriffen, die ihm seinen Gesinnungswechsel zugunsten der Republik vorhalten und ihn als demokratischen ‚Wendehals‘ verunglimpfen.²⁴² Wenn Mann dem ideellen (politischen und religiösen) Glauben „jenes in einem hohen und vollkommen ironischen Sinn gesinnungs- und wertungslos-objektive Dichtertum“²⁴³ Goethes gegenüberstellt, dann ist klar, daß er selbst sich in letzterem wiederfindet.

„Es sind in Goethe, [...] Züge eines tiefen Grames und Mißmuts, einer stockenden Unfreude, die ohne jeden Zweifel mit seiner ideellen Ungläubigkeit, seiner naturkindlichen Indifferenz, mit dem, was er sein Liebhabertum, seinen moralischen Dilettantismus nennt, tief und unheimlich zusammenhängt. Es gibt da eine eigentümliche Kälte, Bosheit, Médisance [...]“²⁴⁴.

Es handelt sich hier bei der Formulierung vom ‚moralischen Dilettantismus‘ um eines der paraphrasierten Goethezitate Manns,²⁴⁵ wie sie in seinen Goetheessays hin und wieder auftauchen und die „dem Geist, nicht dem Buchstaben“ entsprechen. Sehr wahrscheinlich paraphrasiert er damit Goethes *Xenion* „Was willst du, daß von deiner Gesinnung / Man dir nach ins Ewige sende? / Er gehörte zu keiner Innung, / blieb Liebhaber bis ans Ende.“²⁴⁶

Dieser und andere angeführte Züge Goethes wie Indifferenz, Nihilismus entsprechen in erstaunlicher Weise denen, mit denen der Dilettant zur Blütezeit der *décadence* kritisiert wurde. Bourget beispielsweise schreibt über den ‚Dilettanten‘: „Für ihn ist nichts wahr, nichts falsch, nichts moralisch, nichts unmoralisch.[...] der schöne Name Dilettantismus, [...], verdeckt nur die kalte Grausamkeit, die entsetzliche Dürre“²⁴⁷. Sie entsprechen auch der „Gleichgültigkeit und ironische Müdigkeit aller Wahrheit gegenüber“ des *Tonio Kröger*²⁴⁸

²⁴²Ludwig Brehm am 16.1. 1932 im *Völkischen Beobachter*. In: Schröter, Klaus (Hrsg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*. Hamburg 1969, S. 194ff.

²⁴³*Essays*, Bd.3:, S. 326.

²⁴⁴ebenda, S. 326.

²⁴⁵keine Fundstelle laut Goethe-Wörterbuch. Hrsg. v. der Akademie der Wissenschaften der DDR, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 2: *B – einweisen*. Stuttgart u.a. 1989.

²⁴⁶*Zahme Xenien*. Berliner Ausgabe, Bd. 1, S. 646

²⁴⁷Vorwort seines Romans *Le disciple*, Paris 1889, S. Zit. nach: Wieler, a. a. O, S. 17.

Mann charakterisiert Goethe als eine „mehr ironische und bizarre als gemütliche, mehr negative als positive, mehr humoristische als heitere Proteusnatur, die sich in alle Formen verwandelt, mit allen spielen, die entgegengesetztesten Ansichten auffassen und gelten lassen konnte.“²⁴⁸ Symbolfiguren des nicht festzulegenden Dilettanten gebraucht wurde.²⁴⁹

Mann ist im Kontext der Goethereden nicht der einzige, der sich dieses eingeführten mythologischen Bildes zur Beschreibung Goethes bedient.²⁵⁰ Allerdings sieht er das ‚Genie der Verwandlung‘, das Paul Valéry an Goethes Werk bewundert, im Zusammenhang mit Goethes Person als problematisch. Karl Robert Mandelkow hat - allerdings ohne die Verbindung zum Dilettantismusbegriff herzustellen- darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung ‚Proteus‘ per se noch nicht negativ gemeint sein muß und Verwandlungskraft auch eine positive Qualität darstellen kann und auch oft so bewertet wurde. Es ist aber gerade diese Doppeldeutigkeit, die Proteus und auch den durch ihn figurierten Dilettantismus problematisch scheinen läßt. „Il semble que l’humanité répugne profondément au dilettantisme [...] parce que l’humanité comprend d’instinct qu’elle vit de l’affirmation et qu’elle mourrait de l’incertitude »²⁵¹ begründet Bourget den Widerstand gegen den Dilettantismus. Daß Nicht-Eindeutigkeit als potentielle Gefährdung betrachtet wird, ist eine anthropologische Konstante. Zweideutigkeit ist für Mann wiederum ein Merkmal der Kunst und des Künstlers. Wir werden im Zusammenhang mit Wagner und der Rolle der Musik darauf zurückkommen.

Die proteische Gestalt Goethes spricht Mann nicht nur explizit aus, sondern bringt sie auch durch die Struktur seiner Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* zum Ausdruck. Er zeichnet einmal die positiven, bürgerlichen Eigenschaften wie Ordnungsliebe und Fleiß, relativiert sie aber bald darauf durch den Hinweis auf seine geschäftliche Verschlagenheit²⁵², er lobt die Nüchternheit und Vernünftigkeit seiner Prosa, um sie anschließend der Kritik der Romantiker auszusetzen.²⁵³ Als problematische Züge Goethes führt Mann Befangenheit im Verkehr mit Menschen, Reizbarkeit und Vereinsamungsneigung²⁵⁴ an. Diese Züge des Künstlers Goethe werden aufgefangen -ähnlich wie in *Tonio Kröger-* durch seine „Liebe zum Menschen und zur Zukunft, durch Lebensbejahung.“²⁵⁶ Aber sofort relativiert Mann dies wieder, ja verkehrt es ins Negative: Diese Liebe zum Leben, sie sei im Grunde ein „Lebensaristokra-

²⁴⁸ *Essays*, Bd. 3, S. 327

²⁴⁹ vgl. Wieler, *a. a. O.*, S. 86-92. Die Zahl der Referenzen auf Proteus ist groß. *Anton Reiser* will „so sein wie Proteus, der sich fortwährend in das veränderte, was er beehrte“. (Moritz, *Werke*, Bd. 1, S. 389). Goethe schreibt an Schiller: „Nach dem tollen Wagstück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln“. 15.11.1796 (HA, Bd. 2, S. 244).

²⁵⁰ Paul Valéry sprach bei seiner Goetherede 1932 ebenfalls auch vom „Proteus“ Goethe, allerdings positiv im Sinn eines „Genies der Verwandlung“. vgl. Mandelkow, *a. a. O.*, S. 35

²⁵¹ Bourget, *Essais*, *a. a. O.*, S. 56.

tismus des von der Natur Bevorteilten und Bevorzugten“²⁵⁷, ein Aristokratismus, der auf weniger begnadete Naturen herunterblicke und nicht weit vom Brutalen entfernt sei. Vom Bild Goethes als vom Leben begnadetem Glückskind (wenn auch mit rücksichtslos-brutalen Zügen) springt Mann wieder zur anderen, zur Schattenseite seiner Person:

„Das Genie [...] kann nicht im banausischen, schlicht bürgerlichen Sinn normal sein [...] da gibt es im Physischen immer viel Zartes, Irritables, zu Krise und Krankheit Geneigtes, im Psychischen viel den Durchschnitt Befremdendes, unheimlich Berührendes, dem Psychopathischen Nahes“²⁵⁹.

Damit wendet Mann die aus der Nietzsche-Rezeption stammende, in seinen Werken stets gegenwärtige Dekadenz-Theorie von der unauflösbaren Verbindung zwischen Künstler und Krankheit auf Goethe an- bevor er sich erneut der anderen Seite Goethes, seiner „Lebensfreundlichkeit“ zuwendet, und diesmal bis zum Ende der Rede. In ihrer Differenziertheit und Komplexität stellt die Ansprache nicht geringe Ansprüche an die Zuhörer. Mann übernimmt selbst die Rolle des Proteus, und auf ihn scheinen die Worte des Thales aus Faust II zu passen, die eben auf den Meerpreis gemünzt sind, in dem Goethe seine Freude an Verwandlung und Publikumsverwirrung verkörpert sieht: „Und steht er euch, so sagt er nur zuletzt / was Staunen macht und in Verwirrung setzt.“²⁶⁰

3.3 „Ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“- *Leiden und Größe Richard Wagners*

Ein Jahr nach den Goethereden, 1933, unternimmt Mann ein ähnliches kritisches Projekt: Wieder handelt es sich um eine Gestalt, die für ihn als Leitbild eminent wichtig ist und mit der er sich ein Leben lang auseinandersetzt: Richard Wagner. Ähnlich wie in seiner Goetherede identifiziert er sich in hohem Maße mit dem Objekt seiner Rede. So, spricht er Wagner eine Beziehung zu den bildenden Künsten ab und bezeichnet ihn, wie sich selbst, als „Ohrenmensch“.

Mann schließt in seiner Rede an Nietzsches Gedanken vom „Dilettantisieren“ Wagners und dessen Rede vom „frechen Dilettantismus“ an, deutet sie aber positiv: „Man kann sagen, auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden, daß Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus

²⁵² Repräsentant, a. a. O S. 314

²⁵³ ebenda, S. 320.

²⁵⁴ *Goethes Laufbahn als Schriftsteller* S. 145. Mit ähnlichen Merkmalen beschreibt Mann seine eigene Persönlichkeit. Im *Lebensabriß* bescheinigt er sich „Melancholie, Scheu und Reizbarkeit“ (*Essays*, Bd. 3, S. 18)

²⁵⁶ *Repräsentant*, S. 330. Vgl. *Tonio Kröger*, GW, 8, S. 338. Mann bezieht sich dabei auf Goethes Gespräche mit Eckermann.

²⁵⁷ *Repräsentant*, S. 330.

²⁵⁹ ebenda, S. 331.

²⁶⁰ *Faust II*, V. 8156f HA, Bd. 3

ist.²⁶¹ In Übereinstimmung mit der klassischen Dilettantismuskritik²⁶² meint Mann, die Vereinigungsidee der Künste an sich habe etwas Dilettantisches. In Wagners Fall werde dies aber durch sein „Ausdrucksgenie“ wettgemacht. In den einzelnen Kunstgattungen, die seine Oper konstituieren, wie Musik, Drama, Dichtung, sei Wagner eigentlich Dilettant, seine Kunst eine Synthesis der Künste, die nur, „als Ganzes [...] den Begriff des echten und legitimen Werkes erfüllt“²⁶³. Das Genie Wagners setze sich aus also aus lauter Dilettantismen zusammen. Das Alles- Wollen des Dilettanten – bei Wagner schlägt es um ins Alles-Können, ein Können, das aber auf der „dilettantischen“ Verwandlungsfähigkeit basiert. Diese Verwandlungskunst zeigt sich für Mann nicht nur im „Abbiegen, Verändern, und Umdeuten“²⁶⁴ eines musikalischen Motivs, im wechselvollen Stimmungsgehalt der Musik, sondern auch im Wechsel der Formen, die der Schauspieler Wagner annehmen kann:

„Der dionysische Schauspieler - seine Kunst, seine Künste, wenn man so will - offenbaren sich in dieser Omnipotenz und Ubiquität der Verwandlung und Darstellung; er wechselt nicht nur die menschliche Maske, er geht ein in die Natur, er spricht aus Sturm und Gewitter, aus Blättersäuseln und Wellengeglitzer, aus Flammentanz und Regenbogen. Alberichs Tarnkappe ist das Generalsymbol dieses Vermummungsgenies und imitativen Allvermögens.“²⁶⁵

Diese wahrhaft proteische Schilderung des Künstlers Wagner weitet Mann ins Psychologische und ins Politische aus, mit deutlichen Parallelen zu Goethe und sich selbst. Sein Verhältnis zu Wagner beschreibt er später mit „enthusiastischer Ambivalenz“.²⁶⁷

Die Virtuosität, die Mann in der Schilderung eines problematischen Charakters erreicht, ist noch größer als in den Goethereden- so große, daß die Intention Manns, ein psychologisch-menschliches Bild vom Künstler zu geben, für einige Wagnerverehrer nicht mehr durchschaubar wird. Gerade in einer Zeit verordneter Eindeutigkeit, in der „die nationale Erhebung festes Gefüge angenommen hat“²⁶⁸, ist Manns Rede zu komplex und

261 Leiden und Größe Richard Wagners In: *Essays*, Bd. 4, S. 23. Mann ist tatsächlich mißverstanden worden: Siehe den Kommentar zu Erwiderung [auf den „Protest der Richard –Wagner-Stadt München], ebenda., S. 342.

262 „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben“

263 *Essays*, Bd. 4, S. 25.

264 ebenda, S. 30.

265 *Essays*, Bd. 4, S. 3f.

267 *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 91, Juli 1951, 290 f. Zitiert nach: H.R. Vaget, (Hg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*. Frankfurt a. M. 1999., S. 217.

268 *Essays* Bd. 4, S. 342

vieldeutig. Im Protest der Richard-Wagner-Stadt München wird natürlich die Verbindung Wagner-Dilettantismus als anstößig empfunden. Hans-Rudolf Vaget stellt den kulturpolitischen Konnex her:

„In einem Land, in dem die Verehrung Richard Wagners als Genie zur Staatssache geworden und sein Werk als Beleg für die kulturschaffende Superiorität der arischen Rasse ausgegeben wurde, war ‚Dilettantismus‘ ein gefährliches Reizwort. Wer Wagner mit Dilettantismus assoziierte, verunglimpfte nicht nur ‚unser großes deutsches Musikgenie‘, sondern auch die deutsche Kultur, die Wagner hervorgebracht hatte und nicht zuletzt den führenden Wagnerianer des Landes, dessen eigene Genialität die Wagners beglaubigte: Adolf Hitler.“²⁷⁰

Die Anwendung des Begriffs „Dilettantismus“ auf eine Künstlerpersönlichkeit avanciert zum Politikum. In einem gemäßigt-kritischen offenen Brief an Mann ist die Rede vom „höchst zwiespältigen Eindruck“, den Manns Ausführungen hervorrufen; sie werden als „widerspruchsvoll und irreführend“, als „Jongleurspiel, des großen Gegenstandes durchaus unwürdig“ bezeichnet.²⁷¹ Mann sieht sich in der Folge beleidigenden Vorwürfen wie „ästhetisierender Snobismus“, „überhebliche Geschwollenheit“ und politische Unzuverlässigkeit ausgesetzt. Das, was Mann als Charakteristikum an Goethe und Wagner und am Künstler überhaupt festgestellt hatte - Ambivalenz- wurde ihm jetzt öffentlich bestätigt. Die gehässige Reaktion ist für ihn der Anlaß, nicht mehr nach München und Deutschland zurückzukehren.

Zweideutigkeit ist nach Mann ein Kennzeichen der Kunst Wagners. Ihre Wirkung ist der einer Droge vergleichbar, das je nach Disposition des Rezipienten unterschiedliche Wirkung hervorruft. *Tonio Kröger* „Nehmen sie ein so morbides und tief zweideutiges Werk wie >Tristan und Isolde< und beobachten Sie die Wirkung, die dieses Werk auf einen jungen, gesunden, stark normal empfindenden Menschen ausübt: Sie sehen Gehobenheit, Gestärktheit (...), Angeregtheit vielleicht zu eigenem >künstlerischem< Schaffen... Der gute Dilettant!“²⁷⁴. Auf Naturen wie den ‚Bajazzo‘ wirkt es, wie wir sahen, entnervend, zerrüttend- als Rauschmittel der übelsten Art.

Zweideutigkeit ist aber auch nach Mann das Wesen der Kunst selbst. Im Dr. *Doktor Faustus* wird die Muschel mit ihrer äußeren Schönheit und ihrer Multifunktionalität dafür zum Gleichnis:

²⁷⁰ Vaget, Hans Rudolf (Hrsg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget. Frankfurt a. M. 1999, S. 327. Im Essay *Bruder Hitler* stellt Mann den Halbkünstler bzw. Dilettanten Hitler heraus.

²⁷¹ Brief Siegmund von Hauseggers (Schröter, a.a. O, S. 200ff).

²⁷⁴ *Tonio Kröger*, S. 293

„[...] überhaupt war [...] eine gewisse Anrühigkeit oder phantastischen Zweideutigkeit von dieser ganzen wunderlichen Sektion des Lebens nicht fernzuhalten. Eine sonderbare Ambivalenz der Anschauung hatte sich immer in dem sehr verschiedenartigen Gebrauche kundgegeben, den man von den Prunkgeschöpfen machte. Sie hatten im Mittelalter zum stehenden Inventar der Hexenküchen und Alchemisten- Gewölbe gehört und waren als die passende Gefäße für Gifte und Liebestränke befunden worden. Andererseits und zugleich aber hatten sie beim Gottesdienst zu Muschelschreinen für Hostien und Reliquien und sogar als Abendmahlskelche gedient.“ [...]“²⁷⁵

Musik – und damit die exemplarische Form der Kunst – ist nach Adrian Leverkühn „die Zweideutigkeit als System.- Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so auffassen oder beziehungsweise auch so, kannst ihn als erhöht auffassen von unten oder als vermindert von oben“²⁷⁶. Diese Vertauschbarkeit der Richtungen läßt auch an den Schlüsselsatz des Josephromans denken: Joseph ist gesegnet „mit Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt.“²⁷⁷

3.4 „Metamorphose ist deines Freundes Liebstes“ - *Lotte in Weimar*

3.4.1 Die Goethereden und die Romanform

Ambivalent ist auch der Grundton, den Mann in seinem Goetheroman anschlägt. Im Grunde ist es der seiner Goethereden, aus denen Mann auch viel Material z.T. wörtlich in den Roman übernimmt. Die fiktionale Form bietet jedoch weit größere Bewegungs- und Darstellungsmöglichkeiten als die eines Festvortrages.

Wie wir sahen, hatte Goethe selbst aus ähnlichem Grund für die Verarbeitung seiner Dilettantismuskritik die Romanform anstelle der theoretischen Erörterung gewählt. Seine Gedanken über Goethe kann Mann, indem er sie verschiedenen Figuren in den Mund legt, gegeneinander ausspielen. Wie später im *Doktor Faustus* des Dr. Zeitblooms, bedient er sich in der Gestalt des Dr. Riemer, Goethes Privatsekretärs, einer völlig „ungenialen“ Figur, um über den Künstler zu referieren. Durch die vom Erzähler deutlich beschriebenen charakterlichen Schwächen Riemers relativiert sich die Kritik am „Meister“.

Mann erweitert die Rede von der Ambivalenz Goethes gegenüber den Essays ins Theologisch-Spekulative. Lotte hatte Goethes „Dichter-Begeisterung“ gegen Riemers analytische Genauigkeit bei der Beurteilung Goethes verteidigt. Riemer bestreitet diese Begeisterung, indem er Goethe mit Gott vergleicht, den man sich ebensowenig begeistert denken könne. Das hieße Partei ergreifen- und für wen sollte Gott, als das „Ganze“, es tun? Die Umschreibungen Gottes als „Einerleiheit von All und Nichts, von Allumfassung und Nihilismus, von Gott und Teufel“²⁷⁸, sie sind für Riemer zugleich Wesenszüge

²⁷⁵ GW, Bd. 6, S. 26

²⁷⁶ GW, Bd. 6, S. 66.

²⁷⁷ GW, Bd. 4, S. 54.

²⁷⁸ GW, Bd. 2, S. 442.

des gottähnlichen Künstlers Goethe und der „absoluten Kunst“, deren Merkmale Kälte, Ironie und Indifferenz sind. Deutlich ist hier die Kontinuität der Reflexionen aus *Tonio Kröger* und der Goethereden zu erkennen. Wie dort Mann selbst Goethe als „Proteusnatur“ bezeichnet hatte, so läßt er jetzt Riemer fragen: „Halten sie Proteus, der sich in alle Formen verwandelt und in allen zu Hause ist, der zwar immer Proteus, aber immer ein anderer ist und recht eigentlich seine Sache auf nichts gestellt hat – halten sie ihn (...) für ein glückliches Wesen?“²⁷⁹ und kombiniert so Verwandlungsfähigkeit und Nihilismus.

Kein Zweifel: Hinter der Figur des Dr. Riemer steht Mann selbst und trägt seine Goethekritik vor. Dieses Kritik wird ironisiert, aber nicht aufgehoben durch den Zustand Riemers nach seinem langen Monolog: „Der Mann schien völlig erschöpft, und das war nicht zu verwundern. Man redet nicht dermaßen lange und in einem Zuge und in so angespannter Wohlgesetztheit von solchen Dingen [...].“ Die Setzung „Mann“ und „Man“ spielt mit dem eigenen Namen und deutet auf die Übernahme der Rolle Riemers durch Thomas Mann hin. Für den Gegenakzent des „Lebens“ zum Bild vom Artisten und Skeptiker Goethe sorgt Charlotte, die das Gespräch auf sich und ihre 11 Kinder bringt. Für eine Korrektur sorgt nicht zuletzt das Auftreten Goethes selbst, der sehr menschliche Züge trägt und Riemers Äußerungen konterkariert. „Was ist all Menschenwerk, Tat und Gedicht, ohne die Liebe, die ihm zu Hilfe kommt, und den parteiischen Enthusiasmus, ders zu was aufstutzt? Ein Dreck.“²⁸⁰

Lange hatte Mann im Roman die Spannung gesteigert- und jetzt endlich, im „siebenten Kapitel“ -Mann nennt es so, um es gegen die anderen abzusetzen- tritt Goethe selbst auf. Das identifikatorische²⁸¹ Spiel mit Goethe, in den Reden von 1932 schon sehr weit getrieben, erreicht nun seinen Höhepunkt. „Ich schreibe sehr langsam an dem Kapitel und genieße die Intimität, um nicht zu sagen, die unio mystica.“²⁸² schreibt Mann während der Arbeit. Goethe wird zunächst nicht, wie es der Leser erwartet hätte, durch den Erzähler von außen beschrieben. Statt dessen wird dem Leser ein direkter Blick in einem Strom von Gedanken geboten, die dem eben erwachenden Goethe durch den Kopf gehen. Die Technik des ‚inneren Monologs‘ wird für Mann das Mittel, die „unio mystica“ mit Goethe zu vollziehen. So kann er sich gleichsam in Goethe verwandeln, die Außen- mit der Innenperspektive vertauschen – in der Tat eine „métamorphose intellectuelle et sentimentale“ im Sinn Bourgets. Aber diese Verwandlung ist nicht nur Selbstzweck: Indem Mann Goethe wie ungefiltert mit sich selbst sprechen läßt, kann er

²⁷⁹ GW, Bd. 2, S. 445.

²⁸⁰ GW, Bd. 2, S. 625.

²⁸¹ Während der Arbeit an diesem Kapitel notiert Mann in sein Tagebuch: „Das immer öftere Wiederkehren meines Namens mit dem Goethes und wie das Identifikationsspiel sich in den Geistern durchsetzt.“

²⁸² Am 15. 12. 1938 an Ferdinand Lion.

seinen Aussagen und damit seinem Goethebild den Anschein höchster Authentizität verleihen.

3.4.2 „... nämlich beim Ganzen“ – Goethes naturwissenschaftliches Liebhabertum

Und hier geht Mann auf das Problem des Dilettantismus für Goethe ein, nicht im allgemeinen „moralischen“ Sinne, wie in den Goethereden, sondern im engeren Sinne auf sein wissenschaftliches Liebhabertum. Mann läßt Goethe reagieren auf den Vorwurf mangelnder Konzentration auf die Dichtung- wogegen schon Eckermann glaubte ihn verteidigen zu müssen:

„Die aber schwätze, man werde der Poesie untreu und verzettele sich in Liebhabereien. Wer sagt euch, daß nicht die Poesie die Liebhaberei ist und der Ernst bei ganz was anderem, nämlich beim Ganzen? Dummes Gequak, dummes Gequak! Wisse nicht, die Dusselköpfe, daß ein großer Dichter vor allem groß ist und dann erst ein Dichter. [...] Aber das Narrenvolk glaubt, man könne groß sein, wenn man den Diwan macht, und bei der Farbenlehre, da wär mans nicht mehr?“²⁸³

Über das „Ganze“ hatte vorher Riemer spekuliert- es sei eben die Vereinigung der Widersprüche.

Auf diese Einheit von Persönlichkeit und Werk hatte Mann auch in den Goethereden hingewiesen: Allein Persönlichkeit und Charakter eines Autors seien es, was die Wirkung eines Werkes hervorbringe. „Man muß etwas sein, um etwas zu machen.“²⁸⁴ betont Mann immer wieder. Wenn Goethe betont, ein großer Dichter sei in erster Linie groß, und erst in zweiter ein Dichter, so ironisiert Mann die Aussage durch die Sprechsituation (man muß sich vor Augen halten, daß Goethe während seines inneren Monologes ja im Bett liegt) und durch das vorausgeschickte frankfurterisierende „schwätze“ und „Wisse nicht, die Dusselköpfe“. Im Grunde ist es jedoch Manns Ansicht von der Überlegenheit der Persönlichkeit gegenüber dem Werk aus Goethes Mund. Die Kunst, in Goethes Fall die Poesie, ist für ihn nur Ausfluß der Persönlichkeit, die hinter dem Werk steht. Mann hat den Stellenwert der Kunst seit *Tonio Kröger*, wo er das „Leben“ gegenüber der Kunst aufwertet, mehrfach relativiert: „In Wahrheit ist die Kunst nur ein Mittel, um mein Leben ethisch zu erfüllen“²⁸⁶ sagt er von sich. In seiner Betonung der „Ganzheit“ und „Einheit“ Goethes trotz oder gerade wegen seines Dilettantismus nähert sich Mann an die Goethedeutungen Nietzsches und Simmels an.

²⁸³ GW, Bd. 2, S. 624. In der Handschrift korrigiert aus: „klein und dilettantisch, wenn man die Farbenlehre schreibt“.

²⁸⁴ Dieses Goethe-Zitat bezieht Mann in Zusammenhang mit seiner Nietzsche-Rezeption auf sich und schickt voraus: „Alle Bildungsmöglichkeit überhaupt hat ein Sein zur Voraussetzung, das den Instinktwillen und die Fähigkeit zur persönlichen Auswahl, Assimilierung, Verarbeitung ins Besondere besitzt“ .In: *Essays*, Bd. 3, S. 188.

²⁸⁶ Betrachtungen eines Unpolitischen, GW, Bd. 12, S. 104.

3.4.3 “Ganz nah verwandt dem Dämonischen und dem Genie“

Wie wir mit Blick auf den sozialgeschichtlichen Hintergrund des Begriffs sahen, ist Dilettantismus ursprünglich ein aristokratisches Privileg. Mann weiß das und kommt so auf das Thema „Goethe und der Adel“ zurück. Er läßt Goethe rasonieren über die fehlende Anerkennung, ja Ablehnung seiner Farbenlehre. Nicht die Fachwelt, nur der Adel habe seine Bemühungen mit Interesse verfolgt.

„Das macht, sie haben Sinn für Dilettantism, die Herren! Liebhaberei ist nobel, und wer vornehm ein Liebhaber. Dagegen gemein ist alles, was Gilde und Fach und Berufsstand. Dilettantism! Über euch Philister! Ahndete euch wohl je, daß Dilettantism ganz nah verwandt ist dem Dämonischen und dem Genie, weil er ungebunden ist und geschaffen, ein Ding zu sehen mit frischem Aug, das Objekt in seiner Reinheit, wies ist, nicht aber, wie Herkommen will, daß mans sehe Dinge zu sehen, wie sie sind, und nicht, wies Herkommen will [...]“²⁸⁷

Mann hebt den „Aristokratismus“ Goethes immer wieder hervor. Im Roman läßt er Goethe eine charakteristische Stelle aus *Dichtung und Wahrheit* diktieren: „In dieser Zeit war meine Stellung gegen die oberen Stände sehr günstig.“²⁸⁸ Für Mann ist Adel – vor allem erworbener – ein Zeichen der Erwähltheit, der Exklusivität des Künstlers. Nicht umsonst nennt er den Protagonisten von *Tod in Venedig* Gustav von Aschenbach oder betitelt eine Essaysammlung „Adel des Geistes“, schreibt er einen Roman wie *Königliche Hoheit*. Seine Betonung des „Patriziertums“ Goethes als eine Form des Adels in den Goethereden und die von Goethes Dilettantismus in *Lotte in Weimar* entspringen derselben Wurzel: seiner eigenen Affinität zur Aristokratie. Auf diese Verbindung kam Mann wahrscheinlich erst im Verlauf der Arbeit durch die Lektüre in Goethes *Farbenlehre*.

In die Gelehrtenschelte ist neben Goethes Äußerungen in seiner Farbenlehre²⁸⁹ vermutlich auch Schopenhauers Verteidigung Goethes und seine gleichzeitige Polemik gegen die „verordnete Fach- und Brotgelehrsamkeit“²⁹⁰ eingeflossen. Mann, selbst Autodidakt und wissenschaftlicher „Hochstapler“, hatte keine zu hohe Meinung von der wissenschaftlichen Fachwelt, schätzte dagegen das „Goethisch-Selbstbildnerische“, das er zusammen nennt mit dem Aristokratischen²⁹¹. um so mehr.

²⁸⁷ GW, Bd. 2, S.628.

²⁸⁸ GW, Bd. 2, S. HA, Bd. 10, S. 116. Die Stelle ist von Mann raffiniert gewählt: Im (nicht zitierten) Anschluß relativiert Goethe die Kritik am Adel im *Werther*, wodurch sich ein erneuter Bezug zu Lotte herstellt.

²⁸⁹ *Geschichte der Farbenlehre*. HA, Bd. 14, S. 262, S. 264. Siehe auch den Stellenkommentar von Werner Fritzen in *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* Bd. 9.2.

²⁹⁰ so Manns erste Version für „Dagegen gemein Berufsstand“ (Vgl den Kommentar der GFA zu dieser Stelle). Zu Schopenhauers Polemik vgl. S. 25 dieser Arbeit.

²⁹¹ „das Goethesch-Selbstbildnerisch-Autobiographische, Aristokratisch-Bekennnerische“ *Lebensabriß*, In: *Essays* Bd. 3, S.201.

Der Mannsche Goethe scheint seine Freude zu haben an der Gedankenspielerlei, in der er eine scheinbar paradoxe Verwandtschaftsbeziehung zwischen Dilettantismus, dem Dämonischen und dem Genie herstellt. Sie soll die imaginären Kritiker verblüffen. Wieder könnte man die , auf Proteus gemünzten Worte des Thales zitieren: „Und steht er euch, so sagt er nur zuletzt/was Staunen macht und in Verwirrung setzt.“²⁹² Zunächst einmal ist der Leser erstaunt. Liegt hier ein Anachronismus vor? Der historische Goethe hätte, trotz seiner Selbstliebe und seinem Stolz auf sein wissenschaftliches Liebhabertum, , diese Begriffe nie in dieser Zusammenstellung verwendet. Aber Mann sagt selbst: „Das Historische gebe ich gerne dran“ Als intimer Goethekenner war Mann sich der Bedeutung genau bewußt, die „Dilettantismus“ als Wort und als Problem für Goethe hatte,. Seine Kenntnis, auch im Detail, zeigt sich in der Verwendung von „Dilettantismus“, wie es im Briefwechsel Schiller - Goethe und auch im Dilettantismus- Schema auftaucht. Ob Mann das Schema selbst kannte, ist allerdings unsicher und in diesem Zusammenhang auch nicht von großer Bedeutung. Die ästhetischen und kunsttheoretischen Schriften Goethes haben ihn gemäß seines selektiven Interesses an Goethe nie sonderlich interessiert, und selbst die Goethe-Philologie hat das Schema erst spät entdeckt. Immerhin besaß Mann die *Weimarer Ausgabe*, in der das Schema abgedruckt ist; und es ist nicht auszuschließen, daß er, durch die Lektüre der das Projekt betreffenden Briefe neugierig gemacht, den entsprechenden Band zur Hand nahm. Notizen oder andere Zeugnisse dafür gibt es nicht.

Mann kannte natürlich auch Goethes Begriff des „Dämonischen“, der hier noch erklärungsbedürftig scheint. Goethe meint damit nicht, wie im 20. Jh üblich, etwas Unheimliches oder Teuflisches, sondern greift zurück auf den antiken Begriff, der mit „Dämon“ das Wirken eines persönlichen Schutzgeistes bezeichnet, das sich positiv und negativ äußern kann.²⁹³ In den Erläuterungen zu *Urworte Orphisch* beschreibt Goethe den Dämon als „[...]die notwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person, das Charakteristische, wodurch sich der Einzelne vom anderen [...] unterscheidet“²⁹⁴ Diese Bedeutung des Dämonischen als Individualität einer Person ist die entscheidende. Mann stellt, in Übereinstimmung mit seinem Goethebild, einen Goethe dar, der selbst weiß, wie eng verbunden sein Dilettantismus mit seinem Künstlertum ist. Im Nachsatz begründet sein Goethe diese Verbindung mit der Ungebundenheit und Unabhängigkeit seines Liebhabertums. Im Grunde sehen ist es wieder

²⁹² *Faust II*, V. 8156f HA, Bd. 3.

²⁹³ Schon im ersten Satz des Monologkapitels läßt Mann den Dämon und seine doppelte Wirkungsmöglichkeit erscheinen: Goethes lustvoller Traum zerfließt „wie auf den Wink eines launisch gewährenden und entziehenden Dämons“ An anderer Stelle ist „dämonisch“ eindeutig positiv konnotiert: „Zeit ist Gnade (...), sie bringt die dämonische Intervention

²⁹⁴ HA, Bd. 1, S. 403. . Zu Goethes Wortgebrauch vgl. auch Goethe-Wörterbuch, Bd. 2, S. Sp. 1056-1058; die Anmerkungen in HA, Bd. 10, S. 649f., dort viele Beispiele für die Verwendung von „Dämon“ und „dämonisch“.

die „dilettantische“ Verwandlungsfähigkeit, die für Mann auch im Fall Wagner die Verbindung von Genialität und Dilettantismus hergestellt hatte.

Bei der traumhaft-unwirklichen Begegnung Goethes und Lottes am Ende des Romans faßt Mann den Trieb zur Verwandlung als Konstante der Persönlichkeit Goethes und läßt ihn zu Lotte sagen: „Metamorphose ist deines Freundes Liebstes, und Innerstes, seine große Hoffnung und tiefste Begierde, - Spiel der Verwandlungen, wechselnd Gesicht (...)“²⁹⁴ Damit resümiert er Goethes Gedanken der Metamorphose und ebenso das Dilettantismus-Konzept der Jahrhundertwende.

Schlußbetrachtung

Der versöhnliche Schluß von Lotte in Weimar darf nicht über die Ambivalenz hinwegtäuschen, die Manns Goethebild bestimmt. Riemers kritische Äußerungen sind dadurch nicht aufgehoben.

Durch Ambivalenz ist auch der Umgang Goethes und Thomas Manns mit dem Problem des Dilettantismus gekennzeichnet. Seine ausgeprägte Selbstliebe hindert Goethe daran, eigene dilettantische Versuche als verfehlt zu betrachten und den Dilettantismus kompromißlos zu verdammen. Die Verwendung der „Kategorien „Nutzen“ und „Schaden“, welche die Grundstruktur von *Über den Dilettantismus* bilden, ist symptomatisch für Goethes Haltung. Es gelingt ihm, die „falsche Tendenz“, die er an sich feststellt, zum fruchtbaren Irrtum zu erheben, dadurch das Problem des Dilettantismus vom kunstästhetischen Kontext abzulösen und in die allgemeineren Problemkreise von Subjektivität und Objektivität, Spezialisierung und allseitiger Ausbildung einzuschmelzen. Texte wie *Werther* oder *Wilhelm Meister* erscheinen durch die Kenntnis der Dilettantismusproblematik in einem neuen Licht.

Mann, der großer Eklektiker und Synthetiker, nimmt die Dilettantismuskritik Goethes und der Jahrhundertwende auf und verbindet sie mit der allgemeinen Problematik künstlerischen Schaffens, wobei, ebensowenig wie bei Goethe, Begriffsverwendung oder Haltung eindeutig sind. In Anlehnung an die Dilettantismuskritik Nietzsches und Bourgets, aber auch mit Blick auf Goethes *Werther*, zeichnet Mann im *Bajazzo* das Bild eines jungen Menschen, den künstlerischer Neigungen, Sensibilität und Unfähigkeit zur Bindung an eine definierte Lebensform scheitern lassen. Der Versuch Thomas Buddenbrooks, sich dagegen als bürgerlicher Leistungsethiker zu profilieren, scheitert ähnlich. Die Vertrautheit mit dem Dilettantismusbegriff Goethes und Schillers wie auch die ei-

²⁹⁴ GW, Bd. 2, S. 763f.

genständige Einbettung in die manntypische Künstlerproblematik zeigt sich in *Tonio Kröger*, wo der Dilettant als oberflächlicher, unkünstlerischer Stümper auftritt, als Gegenpart des „objektiven“, doch verkrampften Leistungsethikers der Kunst zum Vertreter des „Lebens“ wird. Ähnlich zweischneidig wird für Mann der Dilettantismusbegriff des *Fin de siècle*. Die Chance des Verwandlungskünstlers ist seine Ungebundenheit, die ihn zum Kritiker oder Schauspieler prädestiniert. Im *Felix Krull* spielt Mann die unproblematisch-geglückte Variante durch. Sie kann aber auch in Skepsis und Nihilismus enden. Beide Aspekte nimmt Mann in sein Künstlerbild auf und projiziert sie gleichsam auf Goethe zurück. Bei der Deutung des goetheschen Dilettantismus geht Mann von einem sehr selektiven Goethebild aus, in dem bildnerischer und wissenschaftlicher Dilettantismus bis auf eine Passage in Lotte in Weimar keine Rolle spielen. Die Verbindung zwischen Genialität und Dilettantismus, die Mann dort herstellt, taucht hat ihre Wurzeln im Dilettantismusbegriff der Jahrhundertwende und manifestiert sich auch an weiteren Künstlerfiguren Manns wie Felix Krull und Adrian Leverkühn, sowie an Richard Wagner. Dieser Dilettantismusbegriff ist heute nicht mehr präsent; gerade deswegen ist seine Kenntnis hilfreich zum Verständnis nicht nur des Frühwerkes Manns.

Als Gegenreaktion zu fortschreitenden Spezialisierungsprozessen in Wissenschaft und Kunst wurde immer wieder versucht, ‚Dilettantismus‘ als positives Modell zu rehabilitieren. Zu nennen wäre beispielsweise der Wiener Kulturhistoriker Erich Friedell (1878-1938), der selbst als „genialer Dilettant“ bezeichnet wurde.²⁹⁷ In schopenhauerscher Tradition definiert er den Dilettanten als einen Menschen, „der Temperament, Universalität, philosophische Begabung, Verachtung für Einzelheiten und eine neue Technik hat; lauter Dinge, die der Fachmensch absolut nicht gebrauchen kann und verabscheut...“. In ähnlicher Tendenz stellen jüngere sozial- und literaturwissenschaftliche Arbeiten vorzugsweise das kreative Potential des Dilettantismus -gegenüber den eingefahrenen Gleisen der Professionalität- heraus und betonen die Liebe zum Gegenstand als Motivationsressource.²⁹⁸ Daneben besitzt ‚Dilettantismus‘ als Begriff, der Subversivität gegenüber Normen signalisiert, erhöhte Anziehungskraft. Zeitgenössische Künstler und Schriftsteller, darunter auch sehr professionelle und erfolgreiche, greifen bewußt auf die Bezeichnung „Dilettantismus“ für ihr Tun zurück, um sich den Zwängen eines festge-

²⁹⁷ Von Max Reinhardt zit. nach: Klaus Peter Dencker: *Der junge Friedell. Dokumente der Ausbildung zum genialen Dilettanten*. München 1977.

²⁹⁸ am fundiertesten und differenziertesten Georg Stanizek: *Über Professionalität*, a. a. O. Auch die Arbeit Michael Wielers, a. a. O. zielt auf eine Rehabilitierung des Dilettanten. (vg. S. dieser Arbeit). Vgl. auch die soziologisch bzw. wissenschaftsgeschichtlich orientierten Aufsatzsammlungen: Gabriele Althaus u.a. (Hgg.): *Avanti Dilettanti : Über die Kunst, Experten zu widersprechen*. Urs Jaeggi zum 60.Geburtstag. . ? 1991 oder Elisabeth Strauß (Hg.): *Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte eines wechselvollen Verhältnisses*. Amsterdam/Atlanta 1996.

legten Kunstbegriffes zu entziehen²⁹⁹ oder auch nur Understatement zu betreiben - ein Phänomen, das einer gesonderten Untersuchung wert wäre.

Auf die Gefahr der Einseitigkeit im Gebrauch eines solchen positiven Dilettantismusbegriffs hat Georg Stanizek hingewiesen: er könne auf ebensolche Weise „präventiv versteinern“ wie der Geniebegriff. Deshalb schade es nicht „den Begriff des Dilettantismus auch für pejorativ-kritische Einsätze vorzusehen“.³⁰⁰

Wie differenziert der Umgang mit Dilettantismus als Begriff und Problem sein kann, sahen wir am Beispiel von Goethe und Thomas Mann.

²⁹⁹ so bildeten Wolfgang Müller, Blixa Bargeld u.a Anfang der 80er eine Künstlergruppe mit dem Namen: „Geniale Dilletanten“ [sic!]. Aktuell z.B. Hermann Pitz: Selbstbezeichnung als „dilettantischer Bildhauer“ In: Kunstzeitung, Dez. 03 sowie die Ausstellung „Dilettantismus I, II“ (Ludwigsburg, 2002/3) von Studenten der Stuttgarter Kunstakademie.

³⁰⁰ *Über Professionalität*, a. a. O, S. 12.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Goethe

Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen von Liselotte Blumenthal und Waltraud Loos. Hrsg. Von Erich Trunz. ¹ Hamburg 1960. München 1981(=HA).

Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. ³ München 1988 (=HA).

Über den Dilettantismus. Zit. nach: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände.* Hg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u. a. (*Münchner Ausgabe*). (Ästhetische Schriften 1771-1805, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998. Bd. 18, S. 739-786. Auch In: *Weimarer Ausgabe* Bd. 47. Weimar 1896, S. 299-326, Teilweise im Internet (ohne die Schemata) unter www.literatur-live.de/salon/dilett.htm#top.

Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* ²München 1984.

Thomas Mann

Thomas Mann. Gesammelte Werke in 13 Bänden. ²Frankfurt 1974. (=GW)

Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Heinrich Detering, Eckhard Heftrich u. a. Frankfurt a. M., 2003. Bd. 9.2: Lotte in Weimar. Kommentar von Werner Frizen (=GFA).

Essays. Nach den Erstdrucken textkritisch durchgesehen, kommentiert und herausgegeben von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. 6 Bde, ²Frankfurt a. M. 1993.(=Essays)

Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Hg. von Hans Wysling und Marianne Fischer, 3 Bde, Zürich/München/Frankfurt a. M. 1975-1981.

Briefe an Otto Grautoff 1894 -1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1975

Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort von Inge Jens. Pfullingen 1960

Tagebücher, 10 Bde. Hg. von Peter de Mendelssohn und Inge Jens. Frankfurt a. M. 1977-1995.

Primärtexte anderer Autoren

Castiglione, Baldessare: *Il libro del cortegiano.* Introduzione di Amedeo Quondam. Note di Nicola Longo. Milano 1987. 1. Ausgabe: Firenze 1537. Text auch unter: www.classicitaliani.it/castigli/casti4_1.htm

Moritz, Karl Phillip: *Werke in 3 Bdn.* Hg. von Horst Günther, München 1981.

Schiller, Friedrich von: *Werke in drei Bdn.* Hg. von Herbert Göpfert unter Mitwirkung von Gerhard Fricke. München 1966.

Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine* Tome premier. Paris 1883.

Ders.: *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine.* Paris 1886.

Ders.: *Cosmopolis*. Paris 1888.

Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele d'Annunzio In: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2000, S. 25

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke in Einzelbänden*, mit einem Nachwort von Alfred Bäumler. Stuttgart 1972.

Schopenhauer, Arthur: *Werke in zwei Bänden*. Hg. von Werner Brede. München 1977.

Wörterbücher

Adelung, Johann Christoph: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders auch der oberdeutschen*. Leipzig 1777.

Campe, Joachim Heinrich: *Nachtrag und Berichtigungen zum ausübenden Theile der Campischen Preisschrift über die Reinigung und Bereicherung der Deutschen Sprache*. Braunschweig 1794.

Duden-Fremdwörterbuch. Hg. von G. Drosdowski u.a. im Auftrag der Dudenredaktion Mannheim/Wien/Zürich 1997 (=Duden, Bd. 5).

Schulz, Hans/Bush, Otto: *Deutsches Fremdwörterbuch*. Begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Bush. 2. Aufl. bearbeitet von Gerhart Strauß Berlin u.a. 1999.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24., durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin/New York 2002.

Sanders, Daniel: *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mit Belegen von Luther bis auf die Gegenwart. Leipzig 1860.

Battaglia, Salvatore (Hg.): *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd 4. Turin 1961 ff. S. 439-441.

Ritter Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1971ff. Bd.2, 1972, S. 248f.

Littré, E. : *Dictionnaire de la langue française*. Abrégé par A. Beaujean, Paris 1963.

Goethe-Wörterbuch. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften der DDR, der Akademie der Wissenschaften Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stuttgart u. a. 1989.

2. Sekundärliteratur

Althaus, Gabriele u.a. (Hgg.): *Avanti Dilettanti: Über die Kunst, Experten zu widersprechen*. Urs Jaeggi zum 60.Geburtstag. Zürich 1991.

Balet, Leo/Gerhard, E. [i.e. Eberhard Rebling]: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*. Hg. und eingeleitet von Gert Matenkloft. Frankfurt a. M. 1981.

Baumann, Gerhart: *Goethe über den Dilettantismus*. In: *Euphorion*, 46, 1952. S. 348-369.

Bitzer, Hermann: *Goethe über den Dilettantismus*. Bern 1969 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 1.16.)

Bogosavlevic, Srdan: Der Amiel Aufsatz. Zum Dilettantismus- und Décadence Begriff des jungen Hofmannsthal. In: Mauser, Wolfram (Hg.): *Hofmannsthal-Forschungen*, 9, 1987, S. 209-245

Böttcher, Kurt/ Mittenzwei, Johannes : *Dichter als Maler*. Stuttgart u. a. 1980.

- Boyle, Nicholas: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Aus d. Englischen übersetzt von Holger Fliessbach. 2 Bde, München 1992.
- Debois-Reymond, S. Emil: *Goethe und kein Ende*. Berlin 1882.
- Federhofer, Marie-Theres: *Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jh.* [Diss. Tromsø 1999], Hannover 2001
- Fischer, Jens Malte: Dilettantismus und Dandysmus. In: ders.: *Fin de siecle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978.
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit, 1910-1931*. München 1965.
- Günther, Herbert: *Künstlerische Doppelbegabungen*.²München 1960.
- Kassner, Rudolf: *Der Dilettantismus*. Frankfurt 1910 (= *Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien*, hrsg. von Martin Buber, . Bd. 34).
- Kemp, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen.“ *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien, 1500-1870. Ein Handbuch*. Frankfurt a. M. 1979.
- Koopmann, Helmut (Hg.): *Thomas Mann Handbuch*. Stuttgart 1990.
- Koopmann, Helmut: Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit. In.: *Studien zur Goethezeit. Festschrift für Liselotte Blumenthal*. Weimar 1968, S. 178-208.
- Koopmann, Helmut/Schneider, Peter-Paul (Hg.): *Heinrich Mann Jahrbuch* 15. Jg., 1997.
- Kurzke, Hermann: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. Frankfurt 2001.
- Lichtwark, Alfred: *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*.¹Berlin 1897.
- Mandelkow, Karl Robert: *Der proteische Dichter. Ein Leitmotiv in der Geschichte der Deutung Goethes*. Groningen 1962.
- Mann, Katja: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann. Frankfurt 1983.
- Mann, Viktor: *Wir waren fünf*. Konstanz 1949.
- Mattenklott, Gert: *Das Ende des Dilettantismus*. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 41. Jg., 1987, Heft 463/464, S. 748-761.
- Mendelssohn, Peter de: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*. Erster Teil 1875-1918. Frankfurt a. M. 1975.
- Meyer, Hermann: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*.²Stuttgart 1967.
- Meyer, Richard M.: *Wilhelm Meisters Lehrjahre und der Kampf gegen den Dilettantismus*. In: *Euphorion* 2, 1895, S. 529-538.
- Schröter, Klaus (Hg.): *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit*. Dokumente 1891-1955. Hamburg 1969.
- Schröter, Klaus: *Thomas Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1986 (= Rowohlts Bildmonographien, 93).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Der Tod des „Dilettanten“*. In: *Aufstieg und Krise der Vernunft*. Hrsg. von Michael Rößner und Birgit Wagner. Wien u.a. 1984, S. 181-195.
- Schüttpelz, Erhard: *Die Akademie der Dilettanten*. In: Dillemut, Stephan (Hg.): *Akademie* (anlässlich der Sommerakademie im Münchener Kunstverein. Köln 1995, S. 40-57. Auch unter: www.societyofcontrol.com/akademie/schuettpelz.htm

- Siefken, Hinrich: *Thomas Mann: Goethe-, „Ideal der Deutschheit“ . Wiederholte Spiegelungen 1893-1949*. München 1981.
- Simmel, Georg: *Goethe*. 1. Aufl. Leipzig 1913. zit nach Georg Simmel. Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd.15, Frankfurt a. M., 2003.
- Sørensen, Bengt Algot: *Der ‚Dilettantismus‘ des Fin de siècle und der junge Heinrich Mann*. In: *Orbis litterarum*, 24, 1969.
- Stanitzek Georg : *Über Professionalität*. In: Krajewski, Markus/Maye, Harun (Hrsgg.): *Verstärker* Nr. 3, Jg. 3, Berlin 1998. zit. nach der Internetausgabe unter www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs003
- Ders.: *Dilettant*. In: Weimar, Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, New York, 1997. Erweiterte dieses Artikels Fassung unter: www.culture.hu-berlin.de/verstaerker
- Stenzel, Jürgen: „Hochadlige dilettantische Richtersprüche“. *Zur frühesten Verwendung des Wortes „Dilettant“ in Deutschland*. In: *Schiller Jahrbuch* 18 (1974), S. 234-244.
- Strauß, Elisabeth (Hrsg.): *Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte eines wechselvollen Verhältnisses*. Amsterdam/Atlanta, (Georgia) 1996
- Vaget, Hans Rudolf (Hg.): *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget. Frankfurt a. M. 1999.
- Vaget, Hans Rudolf/Barnouw, Dagmar: *Thomas Mann. Studien zu Fragen der Rezeption*. Bern/Frankfurt 1975.
- Vaget, Hans-Rudolf: Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: *Schiller Jahrbuch* 14, 1970, S. 131-158.
- Ders.: Um einen Tasso von außen bittend. Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 54, 1980, S. 232-258.
- Ders.: *Thomas Mann – Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München 1984.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*.¹1923, Tübingen 1980
- Wergin, Ulrich: Symbolbildung als Konstitution von Erfahrung. Die Debatte über den nichtprofessionellen Schriftsteller in der Literatur der Goethezeit und ihre poetologische Bedeutung. In: Schönert, Jörg, /Segeberg, Harro (Hrsg.): *Polyperspektivik in der literarischen Moderne. Studien (...) Karl Robert Mandelkow gewidmet*. Frankfurt a.M. u.a. 1988, S. 194-238.
- Wieck, Friedrich: *Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1878.
- Wieler, Michael: *Dilettantismus. Wesen und Geschichte am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Diss. Würzburg 1994 (Rez.: Daniel Linke In: Koopmann, Helmut/Schneider, Peter-Paul (Hg.): *Heinrich Mann Jahrbuch*, 15, 1997, Lübeck 1998, S. 180-189).
- Wiese, Benno von: Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus. In: Ders.: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*. Düsseldorf 1968, S. 58-107 (Mit Abdruck der Schemata).