Zeitschrift: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Herausgeber: Thomas Mann Gesellschaft Zürich
Band: 6 (1966)

Artikel: Thomas Mann : Autobiographisches
Autor: Mann, Thomas / Wysling, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1052847

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Autobiographisches

Thomas Manns Leben ist in seinem Werk enthalten. Was er von Königliche Hoheit *gesagt hat, gilt im Grunde von allen seinen Werken: ein jedes ist «ein autobiographisch gefärbtes, stark von persönlichen Lebensumständen bestimmtes Experiment» (XI 579). Der jugendliche Nietzsche-Adept neigt dazu, sein Selbstkennertum bis zum Selbsthenkertum vorzutreiben. Das geht vom* Bajazzo *über* Tonio Kröger *bis zum «Rechenschaftsbericht» der* Betrachtungen, *die sich Rousseau zum Vorbild nehmen und dessen Willen, «einen Menschen, und zwar sich selbst, in seiner ganzen Naturwahrheit zu zeigen» (XII 18). Der Wille zur Selbstpreisgabe, meint Thomas Mann, sei «zum geistig-künstlerischen Grund-Ethos» des individualistischen Jahrhunderts geworden; «auch über meinem Leben, wie über dem so vieler Söhne dieser Bekennerepoche, stehen die Verse Platens:*

Noch bin ich nicht so bleich, daß ich der Schminke brauchte;
es kenne mich die Welt, auf daß sie mir verzeihe!»

Seine «Scheu vor dem direkt Autobiographischen» (19. 1. 1952 an A. M. Frey) hat Thomas Mann zeit seines Lebens nie ganz abgelegt. Als er 1930 zu einem Lebensabriß *ausholte und an Gide schrieb (20. 1. 1930): «Einem gewissen Schriftstellertyp tut das Stilisierte und ins Symbol gekleidete Bekenntnis auf die Dauer nicht Genüge», da hatte er zuvor gelernt, daß die Autobiographie nicht notwendig narzißtische Selbstbespiegelung zum Ausgangspunkt und Selbstentblößung zum Ende hatte, sondern daß sie sehr wohl das Mythisch-Typische der eigenen Existenz darstellen konnte. Zu dieser Einsicht hatte ihm vor allem das Selbstbildnerisch-Autobiographische, Aristokratisch-Bekennerische von Goethes Werk verholfen. War nicht bei Goethe der Drang zur Selbsterforschung immer begleitet von dem Bewußtsein, daß das eigene Leben symbolisch sei und als verbindliches Muster der Erziehung, Verfeinerung und Veredelung der Gesellschaft dienen könne? Alles Konfiterische wurzelte im Ethos und letztlich in der Religion. Vom «autobiographischen Aristokratismus des Bildners einer majestätischen persönlichen Kultur» (XI 657) geht Thomas Mann denn auch aus, als er zur Zeit der* Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull *dazu ansetzt, sich Rechenschaft über das Wesen der Autobiographie abzulegen («Vorwort zum Roman eines jung Verstorbenen», 1913, X 559):*

«Liebe zu sich selbst», hat ich weiß nicht mehr welcher Autor gesagt – es war ein geistreicher Autor, soviel ist sicher – «Liebe zu sich selbst ist immer der Anfang eines romanhaften Lebens.» Liebe zu sich selbst, so kann man hinzufügen, ist auch der Anfang aller Autobiographie. Denn der Trieb eines Menschen, sein Leben zu fixieren, sein Werden aufzuzeigen, sein Schicksal literarisch zu feiern und die Teilnahme der Mit- und Nachwelt leidenschaftlich dafür in Anspruch zu nehmen, hat dieselbe ungewöhnliche Lebhaftigkeit des Ichgefühls zur Voraussetzung, die, nach jenem Autor, ein Leben nicht nur subjektiv zum Roman zu stempeln, sondern auch objektiv ins Interessante und Bedeutende zu erheben vermag. Das ist etwas Stärkeres, Tieferes und Produktiveres als ‹Selbstgefälligkeit›. Es ist in den schönsten Fällen das dankbar-ehrfürchtige Erfülltsein der Götterlieblinge von sich selbst, wie es mit unvergleichlich innigem Nachdruck aus den Zeilen spricht:

Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Lieblingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

Es ist das naiv-aristokratische Interesse an dem Mysterium hoher Bevorteilung, substantieller Vornehmheit, gefährlicher Auszeichnung, angeborener Verdienste, als deren Träger sie sich fühlen, ist die Lust, aus geheimster Erfahrung zu bekunden, wie ein Genie sich bildet, Glück und Verdienst nach irgendwelchem Gnadenschlusse sich unauflöslich verketten: Sie brachte ‹Dichtung und Wahrheit› hervor; und sie ist recht eigentlich der Geist der großen Autobiographie überhaupt.

Von Goethe übernahm er auch den Glauben, daß er nur von sich zu schreiben brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen: das eigene Leben war symbolisch, es war reprä-

sentativ. Goethe war in seligem Vertrauen seinem Daimon gefolgt; halb abenteuerlich, halb klug sich lenkend, hatte er seine «Glückliche Fahrt» angetreten.

In seiner Nachfolge, aber auch gestützt auf Freud, begann Thomas Mann die Grenze zwischen Geschehen und Tun zu verwischen. Schicksal und Charakter, waren sie nicht dasselbe? Wo der Daimon unsicher war, galt es, sich an bewährte Muster zu halten und vielfach imitierend das Vorgeschriebene nachzuvollziehen: die Vita des Künstlers sollte regelrecht gelebt werden. Einzig als gehorsam-freie Wiederholung des Typischen und Mythischen war eigenes Leben legitimiert. Die eigene Vita als Kunstwerk: Thomas Mann setzt schon früh dazu an, alle Lebensstufen exemplarisch zu durchleben und auszugestalten. Die Freundschaft zu Paul Ehrenberg (Die Geliebten, Tonio Kröger), *die Liebe zu Katja* (Königliche Hoheit), *das Vaterglück im* Gesang vom Kindchen, *die Sorgen des Pater familias* (Unordnung und frühes Leid), *endlich sein Zaubererdasein im Lichte des Hermes – das alles ist Lebens- und Werkveranstaltung in einem.*

War nicht Leben und Werk mir immer eines gewesen?
Nicht Erfindung war Kunst mir: nur ein gewissenhaft' Leben;
Aber Leben auch Werk – ich wußt' es niemals zu scheiden. (VIII 1072)

Das Leben als Traum und als Veranstaltung. Das Erlebnis wird provoziert und zum voraus der Kunst geopfert: «Der Literat drückt aus, indem er erlebt, er erlebt, indem er ausdrückt, und er erlebt, um auszudrücken» (Der Künstler und der Literat, *1913, X 66). In Witkops gleichzeitig erschienener Novalis-Ausgabe* Traum und Welt *hat sich Thomas Mann zwei Sätze angestrichen, die die letzte Konsequenz aus diesem Satze ziehen (S. 55): Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gedachter Roman sein. Je erzwungener das Leben, desto höher.*

*

Das vorliegende Heft soll den Lesern der «Blätter» jenen Vortrag erschließen, den Thomas Mann am 2./3. Mai 1940 vor den Studenten der Universität Princeton gehalten hat. «On Myself» hat er ihn im Brief vom 4. 5. 1940 an A. E. Meyer betitelt: «... die Doppellecture ‹on myself›... ist gestern und vorgestern gehalten worden. Der Klassenraum war gestern noch voller als den Tag vorher, obgleich home-party-Tag war und das Städtchen von girls wimmelte, was gähnende Leere der Auditorien mit sich zu bringen pflegt. *Nicht also in unserem Fall – so daß man von einem Triumph über das schönere Geschlecht sprechen kann. Auch zeigten die Jungen sich hochbefriedigt.» Die zwei vorangehenden Monate hatte Thomas Mann ganz an seine Lehrtätigkeit gewendet. Neben der «Lecture on myself» hatte er die Vorträge über «Goethes Werther» und «Die Kunst des Romans» ausgearbeitet, «wobei die Hauptbemühung darin bestehen muß, es nicht zu gut zu machen» (3. 3. 1940 an Heinrich Mann): Thomas Mann wußte wohl, in welche Zauberberge er sich verlieren konnte. Es drängte ihn, die indische Novelle abzuschließen und dann an die Vollendung des «Joseph» zu gehen. «Ich glaube nicht, daß ich mich, auch wenn wir hier bleiben sollten, noch einmal werde gewinnen lassen», äußerte er sich am 22. 3. 40 gegenüber A. E. Meyer, und seinem Sohn Golo gestand er einen Monat später, er sei «des Lehrerstandes recht müde».*

Die «Lecture on myself» ist auf weite Strecken aus bereits vorhandenen Arbeiten kompiliert. Wir wollen dem Leser die Entdeckerfreuden nicht nehmen. Echos – auch viele wörtliche Übernahmen – aus den «Kinderspielen» und dem «Lebensabriß», aus den Vorträgen zum «Zauberberg» und zum «Joseph» werden ihm nicht entgehen. Auch einige kleinere Arbeiten hat Thomas Mann herangezogen, etwa «Lübeck als geistige Lebensform» (1926) oder die «Rede bei der Eröffnung der Thomas Mann-Collection an der Yale University» (1938). Häufig blitzen in der Umformulierung neue Facetten auf; andere, neue Zusammenhänge werden erhellt. «Buchenswert» sind vor allem die ein- und überleitenden Abschnitte. Einige Hinweise sollen genügen.

Die Wurzel seines Künstlertums findet Thomas Mann in seinen Kindheitsspielen. Mit Hilfe seines Spiel- und Nachahmungstriebs versucht das Kind, den Mythos spielend zu erleben oder seine eigenen phantastischen Einfälle zu verwirklichen. Thomas Mann hat seine Erfahrungen als «Künstlerkind» schon früh bei Nietzsche bestätigt gesehen. «Nietzsche's Meinung vom Künstler», schreibt er in den Notizen zu «Geist und Kunst» (1909), «seine Skepsis, sein heiterer Pessimismus über das ‹Künstlerkind›, den ‹eitlen und sinnlichen Affen› etc. über seine wesentlich parodische Natur – diese Meinung, die sich ohne weiteres auch auf Schiller erstreckte, auf Alle *und dabei ungerecht verallgemeinerte: ist ganz und gar durch seine Bekanntschaft mit Wagner* [...] *bedingt.» Von Nietzsche, dessen Auffassung vom Künstler so sehr auf Felix Krulls unverwüstliche Knabenhaftigkeit eingewirkt hat, schlägt Thomas Mann alsbald die Brücke zu Freud, der mit seiner Theorie vom Infantil-Spielerischen Josephs Gauklertum entscheidend mitgeprägt hat.*

«Zwischen Kinderspiel und Kunstübung ist in meiner Erinnerung kein Bruch, keine scharfe Grenze.» Kindlicher Trieb zu Verkleidung und Mummenschanz führt das Kind zum Puppentheater und zu ersten theatralischen Anstrengungen. Opfer des Nachahmungstriebes ist in der frühesten Zeit vor allem Schiller, dessen Wille zur Größe von Anfang an den kühnen Nachahmer beeindruckt. In dem eingeschalteten «Lob der Nachahmung» gedenkt Thomas Mann seiner Heine- und Storm-Begeisterung, auch seiner Anlehnung an Hermann Bahr und Hamsun. («Dem genialen Künstler, Hermann Bahr», hatte der jugendliche Thomas Mann seine Stimmungsskizze «Vision» gewidmet, die im «Frühlingssturm», Juni/Juli 1893, erschien.) Welch eine Kunst des Zitierens und Parodierens wird sich aus diesen Anfängen entwickeln! Mythischer Grund alles Erzählens ist von Anfang an das Märchen, das ihm zuerst in den Geschichten von Grimm und Andersen begegnet. Welches von Thomas Manns späteren Werken ist nicht im Märchen verankert? Langer epischer Atem aber begegnet ihm zum erstenmal in Fritz Reuters «Stromtid» – zum literarischen Hintergrund der «Buddenbrooks» gehört ein plattdeutsches Werk.

Gedanken zum «Tod in Venedig» leiten vom ersten Vortrag zum zweiten über. Neu war dabei Thomas Manns Hinweis, daß er ursprünglich Goethes Spätliebe zu Ulrike von Levetzow zum Gegenstand seiner Erzählung habe machen wollen: «die Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben». Tatsächlich hat Thomas Mann im 9. Notizbuch unter den «Novellen, die zu machen», auch «Goethe in Marienbad» erwähnt und später, wohl während der Arbeit am «Dr. Faustus», dazu geschrieben: «Das wurde der ‹Tod in Venedig›.»

Genug der Andeutungen. Der Autor habe das Wort.

Hans Wysling

Im Archiv liegende Handschriften und Typoskripte des Vortrags.

A) *Handschriftliches Fragment ohne Titel* (deutsch)
5 Bl. 4°, 4¾ S. dt. Hs., weißes Briefpapier mit Aufdruck «Dr. Thomas Mann, Küsnacht, Schiedhaldenstraße 33».

B) *Typoskript ohne Titel* (deutsch)
Teil I: 27 Bl. 4°, 26¼ S. dt. Typoskript, handkorrigiert.
Teil II: 21 Bl. 4°, 21 S. Typoskript, handkorrigiert.
(Dieses Typoskript ist hier abgedruckt.)

C) *Typoskript «From Childhood to ‹Death in Venice›»* (englisch)
Teil I: 34 Bl. 4°, 32⅓ S. engl. Typoskript, handkorrigiert, mit Anm. zur Aussprache (= Vortragstyposkript).
Teil II: befindet sich vermutlich in Princeton (Caroline Newton Collection).

D) *Durchschlag eines Typoskripts ohne Titel* (englisch)
Teil II: 19 Bl. 4°, 19 S. engl. Typoskript.

E) *Durchschlag eines Typoskripts ohne Titel* (englisch)
Teil II: 25 Bl. 4°, 25 S. engl. Typoskript, teilweise handkorrigiert.

«On Myself»

Meine Herren,
Von meiner eigenen Arbeit, von meinem Leben als Schriftsteller, soll ich Ihnen heute etwas erzählen. Da dürfen Sie sich nicht wundern, wenn ich die Aufgabe als Erzähler oder, mit einem feierlicheren Wort, als Epiker angreife: das heißt als ein Jünger der Muse, die die Gründlichkeit, das Weitausholen und Weitzurückgreifen, das «ab ovo» liebt und darauf dringt, mit dem Anfang aller Dinge anzufangen. Nach meinem Werden als Künstler, der Geschichte meines Künstlertums gefragt, frage ich mich nach seiner Wurzel, seinen frühesten Keimen und Regungen, und ich finde sie in meinen *Kindheitsspielen.*

Das mag Sie wundern und Ihnen zweifelhaft scheinen. Das Spiel des Kindes, werden Sie sagen, ist etwas Allgemeines; jedes Kind spielt, und das braucht kein Vorspiel des Künstlertums und keine Vorbereitung darauf zu bedeuten. Natürlich nicht. In den meisten Fällen wird das Infantil-Spielerische durch den organischen Reifungsprozeß überwunden. Ein gewisser lichtloser Ernst gewinnt die Oberhand, und der Mensch wird dann zum ausgewachsenen Philister. In anderen einzelnen Fällen aber bewahrt das reifende Leben das Infantile – nicht in der pathologischen Form, die eigentlicher Infantilismus wäre, als geistiges und moralisches Zurückbleiben auf einer primitiven Stufe – sondern das bewahrte Kindliche, der Spieltrieb verbindet sich mit geistiger Reife, ja mit den höchsten Antrieben des Menschen, dem Streben zum Wahren und Guten, dem Drang nach Vollkommenheit, und wird zu dem, was man mit dem Namen der Kunst und des Künstlertums ehrt. Kurz, das Infantile, das Spiel kommt zu *Würden,* – und doch steht es dem Künstler nicht sonderlich an, sich allzu bürgerlich würdevoll oder hieratisch-feierlich zu verhalten, denn auf dem Grunde seines Wesens liegt das Kindische, Primitive und Spielerische, das, was man eigentlich «Talent» nennt, und ohne das er mit noch so viel Geist und Moral kein Künstler wäre.

Nehmen Sie den Fall des großen Schauspielers. An dem ist die primitive Wurzel der Kunst vielleicht am besten gewahr zu werden. Sie ist hier das Komödiantische, ein *äffischer* Grundinstinkt des Kopierens und Nachahmens, ein die eigenen körperlichen Eigenschaften exhibitionistisch ausbeutendes Gauklertum. Ich sage: die Wurzel, denn in höheren und glücklicheren Fällen zieht dies Urgauklertum von Geistigem, menschlich Bedeutendem viel an sich, wächst in die Sphäre künstlerischer Schöpfung, wird zum Phänomen der Persönlichkeit, zu einem künstlerischen Erlebnis ersten Ranges. Dieser Sublimierungsprozeß aber wäre nicht möglich ohne den primitiven Kern des komödiantischen Instinktes, den man Talent, Theaterblut nennt, und der auf der Bühne durch keine Bildung, keine Intelligenz, keine Liebe zur Dichtung und keinen geistigen Ehrgeiz zu ersetzen ist.

Und da wir beim Theater sind – erinnern Sie sich der Entstehung des Dramas aus dem religiösen Mysterienspiel und dem mittelalterlichen Roman. Das Drama, von Shakespeare auf seine Höhe geführt, entstand, indem man den handlungsreichen Abenteuerer-Roman in die leibliche Darstellung auf der Schaubühne übersetzte. Man ließ die vordem erzählte Handlung von wirklichen, redenden Menschen, welche die Maske der Personen des Romanes annahmen und sich mit ihnen identifizierten, dem Auge und Ohr zugleich vorführen. Das bedeutete die Verweltlichung der alten Mysterien-Spiele, eine *Stoffzufuhr* für sie aus profanem Bereich. Wenn man sich aber in die Kindlichkeit des Wunsches und Dranges zurückdenkt, der die erste Volks- und Mysterienbühne ins Leben rief, so gewinnt man, wie mir scheint, den richtigen Ge-

sichtspunkt für die Entstehung des Dramas. Der kleine Junge, welcher, von Indianer-Geschichten voll, sich selbst den Kopf mit Federn schmückt, sich selbst das Gesicht bemalt, selber den Speer ergreift, «Maske macht», wie die Schauspieler sagen, und, indem er sich mit den Figuren seiner Lieblingslektüre identifiziert, die Abenteuer, von denen seine Einbildung sich lange genährt hat, schließlich persönlich nachspielt, – dieser kleine Junge handelt nicht anders als das Volk, das die Gestalten seiner mythischen, religiösen, belletristischen Welt sich endlich im Mummenschanz auf der Schaubühne vor Augen führt.

Um auf meine eigenen Kinderspiele zurückzukommen, so hatten Indianergeschichten keinen Anteil an ihnen. Ich habe mich nie für sie erwärmt, und nicht von ihnen waren meine Maskenspiele inspiriert, sondern von griechischer Mythologie. Mein Schaukelpferd hieß «Achill», ich selbst taufte es, und Sie ersehen daraus meine frühe Beschäftigung mit der Ilias. Wirklich nahmen Homer und Vergil in meiner Knabenzeit den Platz ein, den bei anderen «Der letzte Mohikaner» behauptet. In einem Buch, das schon meiner Mutter beim mythologischen Unterricht gedient hatte (es trug eine Pallas Athene auf dem Umschlag und gehörte zu denen, die wir Kinder dem Bücherschrank entlehnen durften), waren aus den Werken der beiden antiken Dichter in deutscher Sprache packende Auszüge enthalten, die ich seitenweise auswendig wußte; besonderen Eindruck machte mir die «diamantscharf schneidende Sichel», die Zeus im Kampf gegen Typhon erhob (ich wiederholte mir diese Stelle immer wieder), und früh war ich vor Troja, auf Ithaka und dem Olympos so wohl zuhause, wie meine Altersgenossen im Lande des Lederstrumpfes. Und was ich so begierig in mich aufgenommen, das stellte ich spielend vor. Ich hüpfte als Hermes mit papiernen Flügelschuhen durch die Zimmer, ich balancierte als Helios eine glanzgoldne Strahlenkrone auf dem ambrosischen Haupt, ich schleifte als Achilleus meine Schwester, die wohl oder übel den Hektor darstellte, unerbittlich dreimal um die Mauern von Ilion. Aber als Zeus stand ich auf einem kleinen rotlackierten Tisch, der mir als Götterburg diente, und vergebens türmten die Titanen den Pelion auf den Ossa, so gräßlich blitzte ich mit einer roten Pferdeleine, die obendrein mit Glöckchen benäht war.

Das war ein *sichtbares* Spiel, dessen andere gewahr wurden. Aber es gab unsichtbare, zu denen man des Apparates überhaupt nicht bedurfte, sondern bei denen ich mir mit stiller Genugtuung der unabhängigen Kraft meiner Phantasie bewußt sein mochte, die nichts mir rauben konnte. (Charakteristischerweise habe ich dieser Phantasie-Spiele in dem Roman-Fragment «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull» gedacht.) Ich erwachte zum Beispiel eines Morgens mit dem Entschluß, heute ein achtzehnjähriger Prinz namens Karl zu sein. Ich kleidete mich [in] eine gewisse liebenswürdige Hoheit, hielt angeregte Zwiesprache mit einem Gouverneur oder Adjutanten, den ich mir einbildungsweise beigab, und ging umher, stolz und glücklich in dem Geheimnis meiner Würde. Man konnte Unterricht haben, spazieren geführt werden oder sich Märchen vorlesen lassen, ohne daß dieses Spiel einen Augenblick unterbrochen zu werden brauchte, und das war das Praktische daran.

Bei all dem ist wohl kein Zweifel, daß ich meine schönsten Spielfreuden dem *Puppentheater* verdankte. Die Art, wie ich dieses Kunstinstitut leitete, habe ich ausführlich in einer meiner frühesten Novellen, dem «Bajazzo», beschrieben, und auch in Hanno Buddenbrooks Lebensgeschichte tritt diese Beschäftigung hervor. Es ist merkwürdig, welche Rolle das Puppentheater im Leben angehender Dichter, und zwar durchaus nicht gerade dramatischer Dichter, spielt: man denke an die Bekenntnisse und Erinnerungen Goethes im «Wilhelm Meister» und Gottfried Kellers im «Grünen Heinrich». Ich liebte dieses Spiel so sehr, daß mir der Gedanke, ihm jemals entwachsen zu kön-

nen, unmöglich schien. Ich freute mich darauf, wenn ich die Stimme gewechselt haben würde, meinen Baß in den Dienst der sonderbaren Musikdramen zu stellen, die ich bei verschlossenen Türen zur Aufführung brachte, und ich war empört, wenn mein Bruder mir vorhielt, wie lächerlich es sein würde, wenn ich als Baß singender Mann noch vor dem Puppentheater sitzen wollte.

Und doch, sitze ich in einem gewissen Sinn nicht noch heute davor? Zwischen Kinderspiel und Kunstübung ist in meiner Erinnerung kein Bruch, keine scharfe Grenze. Denn die ersten literarischen Fixierungen, zu denen ich mich bemüßigt sah, waren so gut das Eine noch wie schon ein Ansatz zum Anderen: Es handelte sich um dramatische Texte, Spielpläne, die als Grundlage zu Theateraufführungen dienten, die ich mit jüngeren Geschwistern vor Eltern und Tanten veranstaltete. Da stellte ich etwa einen tückischen Herbergswirt vor, der den bei ihm einkehrenden jungen Ritter zu vergiften und zu berauben gedenkt, aber von seiner schönen, ihm sonst willfährigen Tochter daran gehindert wird, welche den Ritter liebt etc. – kindischer, abenteuerlicher Unsinn, dessen Erfindung mit Erlebnis, mit Gefühl nicht das Geringste zu tun hatte. Der reine formale Spieltrieb ist früher da als Erlebnis und Gefühl, zunächst ganz inhaltlos, greift er nach irgendwo entlehnten Scheingehalten, bevor ein wirklicher Lebens- und Erfahrungsgehalt ihm zur Verfügung steht. Diese ersten Schreibereien hatten nur den praktischen Zweck, dem Familien-Theater eine textliche Grundlage zu geben. Eigentlichen literarischen Absichten näher standen Dramen, die ich etwas später unter dem Einfluß Schillers und namentlich seines «Don Carlos» in fünffüßigen Jamben verfaßte, und die nicht mehr zu Kinder-Aufführungen bestimmt waren, sondern um ihrer selbst willen hergestellt wurden und Dichtungen sein wollten. Ich erinnere mich an eines, das «Die Priester» hieß, im Mittelalter spielte und sich, Gott weiß warum, in einer extrem antiklerikalen Tendenz gefiel. Am Schluß eines intrigenreichen Aktes standen die Verse:

«Wenn das nicht der Leibhaftige selbst getan,
So tat's zum Mindesten die Geistlichkeit.»

Meine Großmutter, die eine sehr fromme Frau war und viel mit Geistlichen und Missionaren verkehrte, zeigte sich tief bekümmert über meinen liberalen Fanatismus, der doch nicht mehr als eine leere und angenommene Attitüde war.

Persönliche Gehalte, Erfahrungen von Liebe und Freundschaft, wie das Gemeinschaftsleben der Schule und erste Tanzstunden-Erotik sie mit sich bringen, waren erst einschlägig in den lyrischen Produktionen des Vierzehn-, Fünfzehnjährigen, den Heine und Storm begeisterten[1], und der sie nachzuahmen suchte.

[1] In der handschriftlichen Fassung (Mp X 237) endet der Satz hier. Der folgende (letzte) Abschnitt lautet:
Aber die lyrische Sphäre sollte mir so wenig zur künstlerischen Heimat werden wie die dramatische. An prosaistischen Vorübungen hatte es schon in meinen Knaben- und späteren Schülerjahren nicht gefehlt: Sie spielten sich in Gestalt von Tagebuch-Aufzeichnungen, [und] Versuchen in lyrischen Prosaformungen und philosophisch-kritischer Essayistik ab und wurden eines Tages zu Beiträgen für eine wirklich gedruckte Schüler-Zeitschrift, die ich gegen das Ende meiner Gymnasialzeit zusammen mit ähnlich regelwidrig interessierten Kameraden herausgab. Aber obgleich der Genius der Erzählung in Prosa mir früh begegnet war in Gestalt von Grimms und Andersens Märchen und von Fritz Reuters «Stromtid», die unsere Mutter uns vorlas, so daß ich also der Form des Romans zuerst auf Plattdeutsch gewahr wurde, – begann sich die Bestimmung zum Erzähler und Prosa-Schriftsteller in meinem Bewußtsein doch erst zu befestigen um mein zwanzigstes Jahr, zur Zeit meiner ersten Berührung mit europäischer Prosa, die in den neunziger Jahren, der Epoche der naturalistischen Bewegung und Lufterneuerung, aus Frankreich, Rußland, Skandinavien nach Deutschland eindrang.

Hier möchte ich ein Wort zum Lob der *Nachahmung* einschalten, die meiner Erfahrung und Überzeugung nach in einem gewissen Alter durchaus kein Zeichen literarischer Schwäche und Unbegabtheit, sondern im Gegenteil ein Symptom für literarische Lebendigkeit und Fähigkeit zum Stil ist. Mir persönlich sagt man heute und schon lange Zeit einen persönlichen Stil nach, an dem man mich erkennt; aber es gab Zeiten, wo das schöpferische Bedürfnis sich ausschließlich als Nachahmung ausprägte, und ich weiß noch, wie ich auf der Schule den wunderlichen Prosastil der von Hermann Bahr geführten Wiener Symbolistenschule, mit der ich damals zuerst in Berührung kam, in meinen Tagebüchern und erzählerischen Versuchen sklavisch-freudig genau kopierte und *eben darin* eine künstlerische Genugtuung fand. Später war es Knut Hamsun, für den ich mich in dieser halbproduktiv-imitierenden Weise begeisterte, so daß ich keine Zeile schrieb, die nicht den Tonfall seiner frühen Meisterwerke, des «Hunger», der «Mysterien» und des «Pan» gehabt hätte. Noch einmal: Nachahmung ist in gewissen Grenzen eher ein Zeichen von Talent als von hoffnungslosem Persönlichkeitsmangel.

Um die Zeit meiner Schwärmerei für jene Wiener Kunstprosa mag es gewesen sein, daß ich eines meiner Schülerprodukte, ein Stück übertrieben-sensitiver und koloristischer Prosa unter dem Titel «*Farbenskizze*», unter einem angenommenen Namen an die Feuilleton-Redaktion einer Zeitung meiner Vaterstadt Lübeck zu senden wagte. Es war ein Abenteuer mit demütigendem Ausgang, denn das Produkt war für die Zeitung zu schlecht und zu gut, es ging auf eine stümperhafte Weise über ihren Horizont hinaus. In der Redaktion aber saß ein schnoddriger Redakteur aus Berlin, der unter den höflichen gedruckten Ablehnungszettel die Worte schrieb: «Wenn Sie öfters solche Einfälle haben, sollten Sie wirklich etwas dagegen tun.» Ich war davon nicht so niedergeschlagen, wie man denken sollte, denn einen richtigen Redaktionsbrief in Händen zu haben, war immerhin ein Ergebnis. Ich erzähle Ihnen die kleine Erfahrung aber um ihres tröstlichen Gehaltes willen: dergleichen Anfänger-Erlebnisse gehören nun einmal zum Schriftsteller-Leben und besagen gegen zukünftige bessere Erfolge gar nichts.

Die lyrische Sphäre sollte mir so wenig zur künstlerischen Heimat werden, wie die dramatische. Aber es dauerte ziemlich lange, bis gegen mein zwanzigstes Jahr, daß die Vermutung, zum Erzähler bestimmt zu sein, sich in meinem Bewußtsein zu befestigen begann. Der Genius der Erzählung war mir, wie jedem europäischen Kinde, früh begegnet in Gestalt von Grimms und Andersens Märchen. Später trat Fritz Reuters «Stromtid» hinzu, die unsere Mutter uns vorlas, so daß ich also der Form des Romans zuerst auf Plattdeutsch gewahr wurde; ein Eindruck, der später bei der Ausarbeitung meines eigenen ersten Romans, der «Buddenbrooks», mit seinem niederdeutschen Milieu, nicht ohne fruchtbare Folgen geblieben ist. Meine Konzentrierung auf die Prosa begann bei der Berührung mit europäischer Erzählungskunst, mit den großen Werken der Franzosen, Russen und Skandinavier, die zur Zeit der naturalistischen Bewegung und Lufterneuerung, also in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in Deutschland ihren Einzug hielten. Zola, Tolstoi, Turgenjew waren meine Götter; vor allem Turgenjew habe ich immer wieder gelesen, «Frühlingswogen», «Erste Liebe», «Ein König Lear der Steppe», vor allem aber seine «Väter und Söhne», die ich noch heute zu den geglücktesten Meisterwerken des europäischen Romans rechne. Ferner war es die skandinavische Romankunst eines Kielland und Lie, die mir bei der literarischen Vorbereitung auf die «Buddenbrooks» außerordentlich gedient hat, ja, die ich damit nachzuahmen gradezu beabsichtigte, indem mir etwas wie ein Kiellandscher Kaufmannsroman bei diesem Unternehmen vorschwebte, aus dem dann doch etwas so anderes werden sollte.

Mein erster literarischer Erfolg, das heißt: die erste Geschichte, die von einer Redaktion mit Beifall aufgenommen und gedruckt wurde, fiel in die Zeit, da ich, nach Verlassen des Gymnasiums, in München als eine Art Student lebte. Es war eine pessimistische Liebesgeschichte «*Gefallen*». Nicht nur daß sie von dem Leiter einer damals erscheinenden radikalen naturalistischen Kampfschrift, der von Michael Georg Conrad gegründeten «Gesellschaft» veröffentlicht wurde, sondern sie trug mir auch einen warmherzigen und ermutigenden Brief des berühmten Lyrikers Richard *Dehmel* ein, und später sogar auch noch den persönlichen Besuch des bewunderten Dichters, dessen enthusiastisches Menschentum in meinem schreiend unreifen, aber vielleicht nicht unmelodiösen Produkt Spuren von Begabung entdeckt hatte, und der meinen Weg bis zu seinem Tod mit Sympathie und ehrenvollen Prophezeiungen begleitet hat.

Das war der Anfang meiner öffentlichen Wirksamkeit, – ein Anfang, vor dem viele öffentlich untaugliche Vorübungen lagen, und dem viele ebenso untaugliche rückschlägige Versuche folgten. Ich muß wohl sagen, daß mein eigentlicher Durchbruch in die Literatur mit der Erzählung «*Der kleine Herr Friedemann*» geschah, die ich von Rom aus, wo ich ein Jahr meines damals ganz provisorischen und experimentellen Daseins verbrachte, an die Redaktion der «Neuen Deutschen Rundschau», das Organ des S. Fischer-Verlages, sandte, wo sie denn auch zu meinem freudigen Stolze erschien. Der Anklang, den diese Geschichte, die auch meinem ersten Erzählungsband den Namen gegeben hat, bei dem großen Verlagshause fand, war derart, daß ich die Aufforderung erhielt, sogleich alles, was ich geschrieben, dort einzureichen. Sie können sich denken, welche Epoche dieser Berliner Brief des führenden Verlegers der literarischen Moderne, der zu seinen Autoren Ibsen, Gerhart Hauptmann, Björnson, Hermann Bang und Richard Dehmel zählte, bei dem obskuren Jungen machte, der in Rom seinen versuchenden Schreibereien oblag.

Diese melancholische Geschichte des kleinen Buckligen stellt auch insofern einen Markstein in meiner persönlichen Geschichte dar, als sie zum erstenmal ein Grundmotiv anschlägt, das im Gesamtwerk die gleiche Rolle spielt, wie die Leitmotive im Einzelwerk. Die Hauptgestalt ist ein von der Natur stiefmütterlich behandelter Mensch, der sich auf eine klug-sanfte, friedlich-philosophische Art mit seinem Schicksal abzufinden weiß und sein Leben ganz auf Ruhe, Kontemplation und Frieden abgestimmt hat. Die Erscheinung einer merkwürdig schönen und dabei kalten und grausamen Frau bedeutet den Einbruch der Leidenschaft in dieses behütete Leben, die den ganzen Bau umstürzt und den stillen Helden selbst vernichtet.

Auf das durchgehende, mein Gesamtwerk gewissermaßen zusammenhaltende Grund-Motiv aber, das die Geschichte vom kleinen Herrn Friedemann zuerst anschlägt, habe ich viele Jahrzehnte später, in dem ägyptischen Buche meiner Josephsgeschichte einmal hingewiesen: «Wie geringfügig ist, verglichen mit der Zeitentiefe der Welt, der Vergangenheitsdurchblick unseres eigenen Lebens! Und doch verliert sich unser auf das Einzelpersönliche und Intime eingestelltes Auge ebenso träumerisch-schwimmend in seinen Frühen und Fernen wie das großartiger gerichtete in denen des Menschheitslebens – gerührt von der Wahrnehmung einer *Einheit*, die sich in diesem wiederholt. So wenig wie der Mensch selbst vermögen wir bis zum Beginn unserer Tage, zu unserer Geburt, oder gar noch weiter zurückzudringen: sie liegt im Dunkel vorm ersten Morgengrauen des Bewußtseins und der Erinnerung – im *kleinen* Durchblick sowie im *großen*. Aber beim Beginn unseres geistigen Handelns gleich, da wir in das Kulturleben eintraten, wie einst die Menschheit es tat, unseren ersten zarten Beitrag dazu formend und spendend, stoßen wir auf eine Anteilnahme und Vorliebe, die uns jene Einheit – und daß es *immer dasselbe* ist – zu heiterem Staunen empfinden

und erkennen läßt: es ist die Idee der *Heimsuchung,* des Einbruchs trunken zerstörender und vernichtender Mächte in ein gefaßtes und mit allen seinen Hoffnungen auf Würde und ein bedingtes Glück der Fassung verschworenes Leben. Das Lied vom errungenen, scheinbar gesicherten Frieden und des den treuen Kunstbau lachend hinfegenden Lebens; von Meisterschaft und Überwältigung, vom Kommen des fremden Gottes war im Anfang, wie es in der Mitte war. Und in einer Lebensspäte, die sich im menschheitlich Frühen sympathisch ergeht, finden wir uns zum Zeichen der Einheit abermals zu jener alten Teilnahme angehalten.»

Im Anfang, wie in der Mitte: Vom «Kleinen Herrn Friedemann» zum «Tod in Venedig», der viel späteren Erzählung vom Kommen des «fremden Gottes» spannt sich der Bogen; und was ist die Leidenschaft von Potiphars Frau für den jungen Fremdling anderes als abermals der Einsturz, der Zusammenbruch einer mühsam, aus Einsicht und Verzicht gewonnenen hochkultivierten Haltung: die Niederlage der Zivilisation, der heulende Triumph der unterdrückten Triebwelt. –

Dem italienischen Aufenthalt, einem einjährigen Zusammenleben mit meinem Bruder Heinrich in Rom und seiner ländlichen Umgebung, gehört auch der erste Roman zu, zu dem ich mich entschloß, oder wenigstens seine Anfänge. Ich meine den hanseatisch-patrizischen Roman «Buddenbrooks», dem ich den Untertitel «Verfall einer Familie» gab. Ich hatte vorher eine kleine Reihe skizzenartiger Erzählungen geschrieben, von der Art von «Luischen» etwa, «Enttäuschung», «Der Bajazzo», und ich war im Grunde überzeugt, daß die Kurzgeschichte, wie ich sie in der Schule Maupassants, Tschechows und Turgenjews erlernt hatte, mein Genre sei; nie, so glaubte ich, würde ich es mit der großen Form des Romans aufnehmen können. In Rom nun las ich damals den kleinen Roman der Brüder Goncourt «Renée Mauperin» und war, wie sich zeigen sollte, auf eine produktive Art entzückt von der Anmut und Klarheit der Komposition dieses in kurzen Kapiteln angeordneten Buchs; so sehr entzückt, daß ich Mut faßte und mir sagte: das kannst du am Ende auch. Bei der Umschau nach einem Stoff, der mir taugen könnte, lag naturgemäß am nächsten meine individuelle Kindheitserfahrung, die Geschichte meiner eigenen Familie; als Milieu: meine Heimatstadt. Ich hielt mich daran und suchte mir in der literarischen Erinnerung an verwandte Vorbilder aus Norwegen und Dänemark diesen Stoff für meine Fähigkeiten und Absichten zurechtzulegen. Ich sammelte Material und begann in Palestrina in den Sabinerbergen, dem Geburtsort des großen Kirchenkomponisten, die ersten Kapitel zu schreiben. Geplant war ein Roman von 200 bis 250 Seiten nach dem Muster nordischer Familienromane. Aber dann erwies sich, daß das Buch seinen eigenen Willen hatte, der über meine Absichten weit hinausging und sich zu einem zweibändigen Roman deutscher Bürgerlichkeit entwickeln sollte, der als Aufgabe eigentlich über meine schwanke Kraft und künstlerische Unerfahrenheit damals weit hinausging und somit eine Belastung darstellte, die ich nur mit zusammengebissenen Zähnen und höchster Anspannung bewältigen konnte – indem ich nach Stütze und Hilfe bei den Riesen des zu Ende gehenden Jahrhunderts suchte; wie ich mich denn erinnere, damals besonders Tolstois «Anna Karenina» und «Krieg und Frieden» gelesen zu haben, um Kräfte zu schöpfen für eine Aufgabe, der ich mich nur in beständiger Anlehnung an die Größten gewachsen zeigen konnte. Ich nahm das schon über alles Erwarten angeschwollene Manuskript nach München zurück, wo es nach zweieinhalbjähriger, oft unterbrochener Arbeit um die Jahrhundertwende beendet wurde. Das Manuskript ging an Fischer, dem ich mich seit dem «Kleinen Herrn Friedemann» verbunden fühlte. Ich weiß noch, wie ich es verpackte: so ungeschickt, daß ich mir heißen Siegellack auf die Hand tropfen ließ und eine fürchterliche Brandblase davon-

trug, die mich lange quälte. Das Manuskript war unmöglich. Die Schreibmaschine gehörte damals noch nicht zum selbstverständlichen Handwerkszeug jeden Schriftstellers – was ich da am Postschalter ablieferte, war ein handschriftliches Konvolut, ja, schlimmste aller Zumutungen an Lektor und Setzer: es war doppelseitig beschrieben! Doch nicht daran dachte der junge Autor, sondern ihn erfüllte nur die eine Angst, daß er der Post das einzige Exemplar seiner Arbeit anvertrauen sollte. Ich hatte das Manuskript ursprünglich abschreiben wollen – mit der Hand, wohlgemerkt! – aber später, da der Umfang überhandgenommen hatte, darauf verzichtet. Eben weil es nur einmal vorhanden war, entschloß ich mich zu einer Postversicherung und setzte neben die Inhaltsangabe «Manuskript» eine Wertsumme auf das Paket: ich glaube gar 400 Dollar. Der Schalterbeamte lächelte...

So trat denn dieses Buch, mein Erstling, wenn man von dem vorangegangenen Erzählungsbändchen absieht, seine Reise in die Welt an, vorerst ins Ungewisse, in ein Verlagshaus, wo gänzlich fremde Menschen über Wert oder Unwert meiner jahrelangen Mühen, über Sein oder Nichtsein des namenlosen Anfängers entscheiden sollten. Noch heute, wenn ich zurückdenke, überkommt mich ein Kopfschütteln der Verwunderung, ja, fast so etwas wie Erschrecken über den Mut, oder soll man gar sagen, den Leichtsinn des jugendlichen Dichterlehrlings, der da in einem rätselhaften Gottvertrauen seine Zukunft auf eine ins Blaue geschriebene Sache stellte. Niemand wußte damals von seinem Buch, kein Fachmann riet ihm zu oder ab, sein Publikum bestand aus den Mitgliedern seiner Familie und guten Freunden, denen er die einzelnen Kapitel vortrug; mit Beifall, ja, man amüsierte sich, aber doch nur so wie über eine ganz private Angelegenheit, einen Familienspaß ohne öffentliche Bedeutung. Daran mußte ich denken, als ich 1929 beim Empfang des Nobelpreises in Stockholm während des Banketts von der in diesen Tagen gestorbenen Selma Lagerlöf erfuhr, ihr sei es mit ihrem berühmtesten Werke, dem «Gösta Berling», nicht anders gegangen: «Ich habe mir nichts dabei gedacht», erzählte sie mir, «ich habe das Buch für meine kleinen Nichten und Neffen geschrieben. Ich dachte, es sei etwas zum Lachen.» Nicht immer sind es die größten Werke, die mit den größten Absichten geschrieben werden. Im Gegenteil halte ich es für die Regel, daß die großen Werke das Ergebnis bescheidener Absichten waren. Der Ehrgeiz darf nicht am Anfang stehen, nicht *vor* dem Werk. Er muß mit dem Werk heranwachsen und diesem mehr angehören, als dem Ich des Künstlers. Es ist nichts falscher, als der abstrakte und vorsachliche Ehrgeiz, der Ehrgeiz an sich und unabhängig vom Werke, der bleiche Ehrgeiz des Ich.

Die sorgenvollen Beratungen im Hause Fischer über mein unförmiges Angebot fielen in meine Militärzeit. Im Garnisonslazarett, wo ich mit einer beim Parademarsch zugezogenen Sehnenscheidenentzündung lag, erhielt ich einen Brief des Verlegers, worin er mir seinen starken Zweifel ausdrückte, daß ein Buch dieses Umfangs und Charakters von der modernen Leserschaft akzeptiert und rezipiert werden könne, und mir erklärte, wenn ich bereit wäre, das Buch um die Hälfte zu kürzen, so würde es allenfalls für ihn in Betracht kommen. Da schrieb ich ihm denn im Liegen, mit Bleistift, in fliegenden Zügen, einen bewegten und notgedrungen geschickten Brief, in dem ich sein Verlangen einer Kürzung des Buches rundweg ablehnte und seine Längen, mit seinen motivischen Rückbeziehungen über weite Strecken hinweg für eine wesentliche und nicht anzutastende Eigenschaft des Werkes erklärte. Und, welch Wunder, die Beschwörung, es intakt zu lassen, hatte Erfolg: Fischer entschloß sich zum Druck, und Ende 1900 erschienen «Buddenbrooks» in einer zweibändigen Ausgabe.

Man darf nicht glauben, daß das Buch sogleich leichtes Spiel hatte. Die Befürchtungen des Verlegers schienen sich zu erfüllen. Niemand hatte Lust, für das ungefüge

Produkt eines obskuren jungen Verfassers so viel Geld anzulegen. Die Kritik fragte mißgelaunt, ob etwa die mehrbändigen Wälzer wieder Mode werden sollten. Sie verglich den Roman mit einem im Sande mahlenden Lastwagen. Freilich wurden bald aus dem Publikum und in der Presse auch andere Stimmen laut. So erklärte vor allem ein kranker und inzwischen lang verstorbener jüdischer Kritiker namens Samuel Lublinski: dies Buch werde wachsen mit der Zeit und noch von Generationen gelesen werden. Wie wirkte solch ein Urteil auf den Autor? Es erfüllte ihn mit Stolz und Freude, ganz gewiß. Aber war er überrascht? Bestürzte ihn diese Einschätzung und Einreihung unter die von ihm bewunderten Größen? Ich kann das nicht sagen. Es lag eigentlich nicht in meiner Art. Ich denke an einen Brief, den mir schon früher einmal ein Redakteur über eine eingesandte Kurzgeschichte geschrieben hatte, und der mit dem Ausruf begann: «Was sind Sie für ein begabter Mensch!» Sonderbarerweise empfand ich das als naiv, und eben dieser Sonderbarkeit wegen erzähle ich es. Mein damaliges Achselzucken scheint mir kennzeichnend für die eigentümlich ahnende Seelenverfassung des werdenden Autors, aller werdenden Autoren: dieses geheime Wissen um das Vorhandensein von Kräften, die wohl ihre Zeit brauchen mögen, aber unerschütterlich vorhanden sind. Sie verlangen wohl nach der Bestätigung, doch nehmen sie zugleich vorweg, mit jenem Mut, der beim Dichter so eng mit der Weltangst einhergeht.

Trotz aller Widerstände wurde im Laufe eines Jahres die erste Auflage von 1000 Exemplaren verkauft, und jetzt erhielt der Roman die – einbändige – Gestalt, in der er seine erstaunliche, am wenigsten von seinem Autor vorausgesehene Laufbahn beginnen sollte. Alsbald, während die preisenden Pressestimmen, jetzt selbst in ausländischen Blättern, sich mehrten, begannen die Auflagen einander zu jagen. Es war der Ruhm...

Man muß nicht so weit gehen zu sagen: Erfolg ist Mißverständnis, aber ohne Zweifel wohnt der Wirkung in die Weite und Breite das Element des Mißverständnisses inne. Der Erfolg der «Buddenbrooks» ist dafür ein recht anschauliches Beispiel. Sie wurden als Produkt der sogenannten «Heimatskunst» verstanden, als ein norddeutsch-bürgerliches Erzählwerk auf der Linie der von Reuters plattdeutschem Humor geprägten Tradition. Diese – unstreitig vorhandenen – Züge haben meinem Buch trotz seiner Düsterkeit zum Durchbruch beim deutschen Lesepublikum verholfen, das dabei, zunächst wenigstens, alles übersah, was an übernationalen, europäischen Einflüssen darein eingeströmt war, und, mehr noch: was ins Europäische hinauswies; läßt sich doch heute wohl mit Fug sagen, daß in diesem Buch der deutsche Roman seine Ansprüche auf Weltfähigkeit anmeldete. Es war der Durchbruch in die Weltliteratur, zu der die maßgebenden epischen Beiträge des vorangegangenen Jahrhunderts nicht gerade von deutscher Seite, sondern in erster Linie von den Franzosen und Engländern, später von den Skandinaviern und Russen gekommen waren. Andrerseits blieb doch in meinem Roman, so sehr er sich an ausländischen Vorbildern gebildet hatte, das Nationale, ja Regionale (seinerseits wieder aus so unterschiedlichen Quellen gespeist wie Reuter und Richard Wagners Motivtechnik und symphonischer Dialektik) ein deutlich wieder erkennbares, sehr deutsches Element. Und entscheidend für die Wirkung war doch wiederum ein internationaler, oder sagen wir getrost, allgemein menschlicher Zug: es spiegelte sich ja in dieser Chronik eines Bürgertums, das aus dem Naiv-Praktischen ins Geistige wächst, vom Kaufmännischen zur Kunst kommt – wobei gezeigt wird, daß Verfall zugleich Verfeinerung und Steigerung bedeuten kann – ein allgemeiner Weltprozeß dar, der damals überall empfunden wurde. Man hielt gerade auf halbem Wege zwischen der unbändigen Expansion der industriellen

«Gründerjahre» und dem Weltkrieg, der das Ende der bürgerlichen Ära verkünden sollte, die Väter hatten es geschafft, man selbst war Erbe, man verspürte schon die große Müdigkeit des Endes... Dieses Zeitmotiv in meinem Buch wurde überall zugleich empfunden, Menschen, die nichts voneinander wußten, in Marseille, Kopenhagen, Madrid, bestätigten mir später: das ist ja genau wie bei uns. Die Sublimierung ins Spirituelle im Ablauf der Generationen war ein zivilisatorisches Gesetz, und daß der Autor Geist und Biologie in einen gewissen Gegensatz gestellt, Geist als Produkt eines biologischen Verfallsprozesses angesehen hatte, kam dem herrschenden Zeitgeist entgegen, ohne sich ihm, der damals starr auf den *sozialen* Determinismus festgelegt war, sklavisch zu verschreiben. –

Ich kann von dem Roman «Buddenbrooks» nicht sprechen, ohne des ungeheuren seelischen Erlebnisses zu gedenken, das im letzten Teil eine so große Rolle spielt, ich meine das Erlebnis Schopenhauer, dessen Werk Thomas Buddenbrook gegen Ende seines Lebens liest, und durch das er sozusagen zum Tode reif gemacht wird. Ich rede hier von Bildungserlebnissen, zu denen auch die erste Begegnung mit der Kulturkritik Nietzsches gehörte, und Nietzsches Ideen sind es ja, die sich in den von Schopenhauer inspirierten Kapiteln mit dessen Philosophie so eigentümlich vermischen.

Zweifellos ist der geistige und stilistische Einfluß Nietzsches schon in meinen ersten Prosaversuchen kenntlich. Wenn ich von meinen Beziehungen zu diesem zaubervollen Komplex hier reden soll, so muß ich sie sogleich auf ihre persönlichen Bedingungen und Grenzen zurückführen. Die Berührung mit Nietzsche war in hohem Grade bestimmend für mich; aber unsere Substanz zu verändern, etwas anderes aus uns zu machen, als wir sind, ist keine Bildungsmacht imstande. Goethe hat gesagt, daß man etwas *sein* müsse, um etwas zu *machen*. Aber schon, um in irgend einem höheren Sinn etwas *lernen* zu können, muß man etwas *sein*. Die organische Einbeziehung und Umwandlung, die Nietzsches Ethos und Künstlertum bei mir gefunden hat, ist mit Widerspruch und Distanz von allem Anbeginn an begleitet gewesen. Schon der Zwanzigjährige verhielt sich zur Mode- und Gassenwirkung des Philosophen, zu allem simplen «Renaissancismus», Übermenschenkult, Cesare-Borgia-Ästhetizismus, aller Blut- und Schönheits-Großmäuligkeit, wie sie damals bei groß und klein im Schwange war, durchaus verachtungsvoll. Er verstand sich auf die Relativität des «Immoralismus» dieses großen Moralisten; wenn ich dem Schauspiel seines Hasses auf das Christentum zusah, so sah ich seine brüderliche Liebe zu Pascal mit und verstand jenen Haß durchaus moralisch, nicht aber psychologisch, – ein Unterschied, der sich mir auch in seinem kulturkritisch-epochalen Kampf gegen das bis in den Tod Geliebteste, gegen Richard Wagner zu bewähren schien. Mit einem Worte: ich sah in Nietzsche vor allem den *Selbstüberwinder;* ich nahm nichts wörtlich bei ihm, ich *glaubte* ihm fast nichts, und gerade das gab meiner Liebe zu ihm das Doppelschichtig-Passionierte, gab ihm die Tiefe. Sollte ich es etwa ernst nehmen, wenn er den Hedonismus in der Kunst predigte? Wenn er Bizet gegen Wagner ausspielte? Was war mir sein Machtphilosophem und die «blonde Bestie»? Beinahe eine Verlegenheit. Seine Verherrlichung des «Lebens» auf Kosten des Geistes, die im deutschen Denken so mißliche Folgen gehabt hat – es gab nur eine Möglichkeit, sie mir zu assimilieren: *als Ironie*. Es ist wahr, die «blonde Bestie» spukt auch in meiner Jugenddichtung, aber sie ist bestialischen Charakters so ziemlich entkleidet, und übriggeblieben ist nichts als die Blondheit zusammen mit der Geistlosigkeit, – Gegenstand jener erotischen Ironie und konservativen Bejahung, durch die der Geist, wie er genau wußte, sich im Grunde so wenig vergab. Mochte doch die persönliche Verwandlung, die Nietzsche in mir erfuhr, Verbürgerlichung bedeuten. Diese Verbürgerlichung schien mir und scheint

mir noch heute tiefer und verschlagener als aller heroisch-ästhetische Rausch, den Nietzsche sonst wohl entfachte. Mein Nietzsche-Erlebnis bildete die Voraussetzung einer Periode konservativen Denkens, die ich während des Weltkriegs absolvierte; zugleich aber hat es mich widerstandsfähig gemacht gegen alle übel-romantischen Reize, die von einer *inhumanen* Wertung des Verhältnisses von Leben und Geist ausgehen können und heute so vielfach ausgehen...

«Buddenbrooks» trägt den Untertitel «Verfall einer Familie». Es ist die naturalistisch-fatalistisch empfundene, mit schopenhauerischem Pessimismus, niederdeutschem Humor und untergründiger Wagnerscher Musik dargestellte Geschichte eines Verfalls und zugleich einer Verfeinerung, Entbürgerlichung, Vergeistigung. Der Gegensatz von Geist und Leben war in dem Bürger-Roman schon latent. Er wurde zu dem mit liebevoller Ironie umspielten Hauptmotiv der Geschichte, die noch heute vielleicht meinem Herzen am nächsten steht und noch immer von jungen Leuten geliebt wird, des «Tonio Kröger».

Ihre Konzeption ging in die Zeit der Arbeit an den «Buddenbrooks» zurück und hing mit einer Reise nach Dänemark, in einen Badeort am Sund zusammen, die ja auch in der Erzählung selbst eine Rolle spielt. Sie ist der Erlebniskern, um den nun die beziehungsreiche kleine Dichtung zusammenschoß. Ich schrieb sie sehr langsam, und besonders das lyrisch-essayistische Mittelstück, das Gespräch mit der – durchaus erfundenen – russischen Freundin Lisaweta, kostete mich Monate... «Tonio Kröger» erschien 1903 in der gleichen Zeitschrift wie «Der kleine Herr Friedemann» und fand eine sehr warme Aufnahme. Die Erzählung hat vor dem ihr nächstverwandten «Tod in Venedig» den Schmelz jugendlicher Lyrik voraus, und rein künstlerisch genommen, mögen es ihre *musikalischen* Eigenschaften sein, die ihr Sympathien gewannen. Zum ersten Mal war die epische Komposition hier als geistiges Themengewebe, als symphonischer Beziehungskomplex verstanden, wie es später, in größerem Maßstabe, beim «Zauberberg» geschah. Vor allem war im «Tonio» das sprachliche «Leitmotiv» nicht mehr, wie noch in «Buddenbrooks», bloß naturalistisch, rein äußerlich deskriptiv gehandhabt, sondern hatte eine ideelle Gefühlstransparenz gewonnen, die es entmechanisierte und ins Musikalische hob.

Es ist eine rein literarische Feststellung, wenn ich hinzufüge, daß diese Art, die Erzählung zu vergeistigen, mich in eine gewisse Distanz zu dem herrschenden, geistig untransparenten, massiven Naturalismus jener Zeit brachte. Selbstverständlich hat er auch mich beeinflußt, aber «Tonio Kröger» zeigt an, daß ich, mit einigen anderen Weggenossen, ihn schon überwunden hatte, als er sich noch auf seinem Höhepunkt befand. Zu meiner Freude habe ich die Erfahrung gemacht, daß dieses mein literarisches Lieblingskind, soviele Generationen inzwischen herangewachsen sind und sosehr der Jugendtypus sich geändert haben mag, doch immer wieder junge Menschen angesprochen hat – weil sie sich darin wiederfanden. Das ist kein Wunder, denn es ist ein typisches Jugendwerk, mit seiner Hamlet-Melancholie, seinem «Erkenntnisekel»: erfüllt von der gleichen geistigen und moralischen Empfindlichkeit gegen die gemeine Realität der Welt, mit der auch in der gleichzeitig entstandenen, weniger persönlich gefärbten Erzählung «Tristan» das gleiche Thema variiert ist: die verschämte Liebe des Geistigen zum platten, gesunden Leben; eine Liebe, gemischt aus «Sehnsucht, schwermütigem Neid und ein klein wenig Verachtung...»

Das Künstler-Problem, der dialektische Gegensatz von Geist und Kunst auf der einen und «Leben» auf der anderen Seite, fährt fort, in diesem Produktionskreis, der bis zum «Tod in Venedig» reicht, eine beherrschende Rolle zu spielen und ist auch in meinem einzigen dramatischen Versuch «*Fiorenza*» abgewandelt. Die Szene ist das

Renaissance-Florenz von 1492, Lorenzo Medici, der große Schönheitsfreund, und Savonarola, der asketische Mönch, ringen um die Macht, der aufgeklärte, skeptische Diesseitsgeist des Humanismus gegen den totalen Gottesstaat, der Künstler mit dem Moralisten, der sich selbst als einen Künstler definiert, der zugleich ein Heiliger ist und es nicht wahrhaben will, als ihn der sterbende Lorenzo Bruder nennt, den feindlichen Bruder im Geiste...

Dieses Produkt war insofern mein Schmerzenskind, als es ein wenig zwischen die Gattungen geraten ist, nicht mehr, wie sonst, Erzählung und doch auch nicht wirkliches Theater – obwohl das deutsche Theater sich mehrfach davon angezogen gefühlt und eine ganze Reihe von nicht ganz mißlungenen Versuchen damit angestellt hat. Vor allem erinnere ich mich einer Wiener Aufführung, die mit auserlesenen Kräften bald nach dem Weltkrieg veranstaltet wurde. War es die Revolutionsatmosphäre oder was sonst – sehr stark vermittelte die Vorstellung mir das Gefühl, daß dieses Stück allerhand vorweggenommen hat, was dann später in der Realität hervortreten sollte: den Untergang einer rein ästhetisch orientierten Bildungswelt unter dem Ansturm eines Fanatismus, der sich seiner Primitivität bewußt ist und aus der neugierigen Schwäche des Ästhetizismus bewußt Vorteile zieht. Es waren diese Andeutungen und Vorahnungen von europäisch kommenden Dingen, die ich jenes eine Mal so stark empfand.

Man sieht: dieser Dialektik ließ sich mehr als eine Seite abgewinnen, das Problem bricht sich in mehreren Facetten. Standen im «Tonio Kröger» Geist und Kunst auf einer Seite gegen das Leben, so wendet sich in «Fiorenza» der asketisch gewordene, ins Nichts verabsolutierte Geist gegen die als sublimierten Lebensgenuß verstandene Kunst. Im nächsten Roman nun, in «Königliche Hoheit», steht wiederum die Existenz des Künstlers zur Diskussion, stofflich als Hofgeschichte eingekleidet und diesmal, unter dem Einfluß privater Umstände – ich war ein junger Ehemann, als ich dies Buch schrieb – ins Optimistische gewendet.

Es ist eine Erlösungsgeschichte: der junge Prinz, in seiner melancholisch-repräsentativen und rein formalen Existenz eine Allegorie des Künstlers, wird durch die Liebe und durch eine Heirat, die sein Land rettet, aus der Unwirklichkeit zur Wirklichkeit und zum Leben erlöst. Die Möglichkeit einer Vereinigung von Hoheit und Lebensglück wird optimistisch statuiert: – für den Augenblick hatte sie ihre Gefühlswahrheit.

Übrigens ist das Buch als Versuch eines *Lustspiels in Romanform* ein Geschwisterstück zu meinem jüngsten Roman, «Lotte in Weimar». Geistig stellt es eine vielleicht nicht uninteressante Wendung zum *Demokratischen* dar, indem zwar der «Hoheit», dem «Sonderfall», den Erscheinungen aristokratischer Absurdität noch immer die ironisch getönte Liebe des Autors gehört, mit den Mitteln *derselben* Ironie aber die hochindividualistischen Typen bis hinab zum wahnsinnigen Hunde Percival als Anachronismen gekennzeichnet werden und der liebenswürdigste von ihnen den Weg aus der Einsamkeit zur Gemeinschaft und sozialen Sympathie geführt wird, – eine Fabel, die damals, auf der Sonnenhöhe des Wilhelminischen Kaisertums, mehr vorwegnahm, als die Leser von 1905 herauslasen.

Es folgten die «*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*», die nichts weiter waren als eine neue Abwandlung des künstlerischen Einsamkeits- und Scheinbarkeitsproblems ins *Kriminelle*. Was mich aber stilistisch reizte, war die noch nicht geübte autobiographische Direktheit der Form, und ein phantastischer geistiger Reiz ging aus von der Gelegenheit, die großen Autobiographien des 18. Jahrhunderts einschließlich Goethes «Dichtung und Wahrheit» zu *parodieren*. Ich schrieb das heute vorliegende Fragment mit großer Lust, und es wundert mich nicht, daß Kenner es für das bis dahin Glück-

lichste und Beste erklärten, was ich gemacht hätte. Auf jeden Fall mag es das Persönlichste gewesen sein, denn es gestaltet mein Verhältnis zur *Tradition,* das zugleich liebevoll und auflösend ist; wie das sich später beim «Zauberberg» noch deutlicher zeigen sollte, mit dem, wie ich glaube, die Geschichte des deutschen Bildungsromans parodierend abschließt.

Der Krullsche Memoirenton, ein heikelstes [politisches] Balance-Kunststück, war ohne Ermüdung nicht Jahr und Tag durchzuhalten, und ich war wohl heimlich auf der Suche nach neuen Dingen, als ich Sommer 1912 den Lido von Venedig besuchte. Dort kam eine Reihe kurioser Umstände und Eindrücke zusammen, um in mir den Gedanken zu jener Erzählung keimen zu lassen, deren Titel mit dem Namen der Lagunenstadt verbunden ist. «*Der Tod in Venedig*» war als rasch zu erledigende Improvisation und Einschaltung in die Arbeit am Betrügerroman gedacht; aber die Dinge haben ihren eigensinnigen Willen, und es widerfuhr mir dasselbe wie schon vorher bei «Buddenbrooks» und später beim «Zauberberg»: die Geschichte des würdig gewordenen Künstlers von Aschenbach wuchs sich aus... In Wahrheit ist jede Arbeit eine zwar fragmentarische, aber in sich geschlossene Verwirklichung unseres Wesens, und hier schoß, im eigentlich kristallinischen Sinn des Wortes, vieles zusammen, ein Gebilde zu zeitigen, das, in vielfachen Beziehungen schwebend, den Autor wohl zum Träumen bringen konnte. Beziehung: ich liebe dieses Wort; wenn ich es denke, fällt es mir mit dem Begriff des Bedeutenden zusammen – ja, ich möchte meinen, das Bedeutende sei nichts weiter als das Beziehungsreiche. Alles stimmte auf eine besondere Weise, und wie im jugendlichen «Tonio Kröger» ist auch im «Tod in Venedig» kein Zug erfunden: der verdächtige Gondolier, der Knabe Tadzio und die Seinen, die durch Gepäckverwechslung mißglückte Abreise, die Cholera, der ehrliche Clerk im Reisebüro, der bösartige Bänkelsänger – alles war durch die Wirklichkeit gegeben, war nur einzusetzen. Streckenweise hatte ich während dieser Arbeit das Gefühl einer souveränen Getragenheit, wie ich sie sonst nicht gekannt.

Ursprünglich hatte ich ganz etwas anderes machen wollen. Ich war von dem Wunsche ausgegangen, Goethes Spätliebe zu Ulrike von Levetzow zum Gegenstand meiner Erzählung zu machen, die Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben darzustellen – jene schwere Krise Goethes, der wir seine herrliche Karlsbader Elegie verdanken, diesen Aufschrei aus tiefstem Verstört- und Hingerissensein, das für ihn fast zum Untergang geworden wäre und jedenfalls ein Tod vor dem Tode gewesen ist. – Damals hatte ich es nicht gewagt, die Gestalt Goethes zu beschwören, ich traute mir die Kräfte nicht zu und kam davon ab. Ich schuf mir einen modernen Helden, einen Helden des zarten Typs, den ich in früheren Werken schon sympathievoll gestaltet hatte, einen Bruder Thomas Buddenbrooks und Girolamo Savonarolas, einen *Helden der Schwäche* also, der am Rande der Erschöpfung arbeitet und sich das Äußerste abgewinnt, kurz: einen Helden vom Schlage des von mir selbst so getauften «Leistungsethikers». Äußerlich trägt dieser Gustav von Aschenbach die Züge Gustav Mahlers, des großen österreichischen Musikers, der damals gerade als schwerkranker Mann von einer amerikanischen Konzerttournée zurückgekehrt war; und sein fürstliches Sterben in Paris und Wien, das man in den täglichen Bulletins der Zeitungen schrittweise miterlebte, bestimmte mich, dem Helden meiner Erzählung die leidenschaftlich strengen Züge der mir vertrauten Künstlerfigur zu geben. Wieder war mein Thema der verwüstende Einbruch der Leidenschaft, die Zerstörung eines geformten, scheinbar endgültig gemeisterten Lebens, das durch den «fremden Gott», durch Eros-Dionysos entwürdigt und ins Absurde gestoßen wird. Der Künstler, dem Sinnlichen verhaftet, kann nicht wirklich

würdig werden: diese Grundtendenz bitter melancholischer Skepsis gegen alles Künstlertum kommt in dem (Platons Dialogen nachgeformten) Bekenntnis zum Ausdruck, das ich dem schon vom Tode gezeichneten Helden in den Mund legte.

Dies ist eine sonderbare moralische Selbstzüchtigung, durch ein Buch, das selbst, mit absichtlicher Ironie, in seinem Vortrag, seiner Prosa jene Würden- und Meisterhaltung zur Schau trägt, die darin als Lüge und Narrentum gebrandmarkt wird. Die melancholisch-skeptische Kritik am Künstlertum überhaupt, unter dem moralischen und menschlichen Gesichtspunkt, wie sie sich schon im «Tonio Kröger», im «Tristan», in «Fiorenza» manifestiert hatte, wird im «Tod in Venedig» auf einen Höhepunkt getrieben; und zugleich werden die pädagogischen Ansprüche gegeißelt, die sich etwa ins Künstler-Selbstgefühl einschleichen sollten: Ansprüche, Neigungen, Ideen, die doch in meinem eigenen Leben, seitdem es aus seiner jugendlichen Einsamkeits- und Boheme-Epoche herausgetreten war, eine Rolle zu spielen begonnen hatte. Ich hatte diese Ideen und Ansprüche in dem Essay «Goethe und Tolstoi» entwickelt, der die Welt der *Autobiographie,* des Bekenntnisses, in unmittelbare Beziehung zu der der *Pädagogik,* des Menschenbildens, der Erziehung brachte. Ich hatte gezeigt, wie das erzieherische Element, bewußt oder unbewußt, bereits in dem autobiographisch-bekennerischen lebt und daraus hervorwächst. «Niemand», behauptete ich, «hat je sein Ich als kulturelle Aufgabe verstanden und es sich in der Betreuung dieser Aufgabe sauer werden lassen, ohne auch zur erzieherischen Wirkung in der äußeren Menschenwelt, zum Glück und der Würde eines Jugendführers und Menschenbildners wie von ungefähr zu gelangen; und der Augenblick dieser Einsicht ist, wie er erst auf der Höhe des Lebens sich einstellt, der höchste im Leben des produktiven Menschen.»

Nehmen Sie es als Beispiel einer seltsamen *Doppelgleisigkeit* dichterischen Denkens, wenn derselbe Autor, der sich im Essay solcherart vernehmen ließ, in der Erzählung allem Künstler- und Dichtertum die Berufung zu irgendwelcher pädagogischer Wirkung mit fast flagellantischem Pessimismus abspricht. Wie tief aber trotzdem die Idee der Erziehung in meinem Geiste Wurzel gefaßt hatte, zeigt die Tatsache, daß der nächste Stoff, den ich angriff, mir unter den Händen, gegen alle Voraussicht und Absicht, zu einer Spätform des deutschen Bildungs- und Erziehungsromans wurde. Ich meine den «Zauberberg», von dem ich bei der nächsten Zusammenkunft sprechen will.

*

Die Geschichte, oder Prosa-Dichtung, von der wir zuletzt sprachen, und die übrigens die erste unter all meinen Arbeiten war, welche auf englisch, in Amerika, in der leider verschwundenen Zeitschrift «The Dial» erschien: «Der Tod in Venedig» also nimmt eine eigentümlich markante Doppelstellung ein in meinem persönlichen Leben als Schriftsteller und zugleich in der Epoche, der dieses Leben angehört. Die Erzählung erschien 1913, knapp vor Ausbruch des ersten Weltkrieges also, mit dem ein Abschnitt des europäischen Lebens sich endigte und neue Schicksalswelten sich für den Fortlebenden auftaten; und diesem für mein Gefühl nicht zufälligen Standort an einer Zeitenwende entspricht genau die Rolle, die sie in meinem internen Leben spielt, insofern als sie darin ein Letztes und Äußerstes, einen Abschluß bedeutet: sie war die moralisch und formal zugespitzteste und gesammeltste Gestaltung des Décadence- und Künstlerproblems, in dessen Zeichen seit «Buddenbrooks» meine Produktion gestanden hatte, und das mit dem «Tod in Venedig» tatsächlich ausgeformt war, – in voller Entsprechung zu der Ausgeformtheit und Abgeschlossenheit der individuali-

stischen Gesamt-Problematik des in die Katastrophe mündenden bürgerlichen Zeitalters. Auf dem persönlichen Wege, der zum «Tod in Venedig» geführt hatte, gab es kein Weiter, kein Darüber Hinaus, und ich verstand es vollkommen, wenn Freunde meiner Arbeit damals ihre Sorge zu erkennen gaben darüber, wie ich es nun überhaupt noch weiter treiben wollte – nur daß ich dieser Sorge dasselbe Phlegma, dieselbe Mischung aus Fatalismus und vitalem Vertrauen entgegenbrachte, die meiner unbewiesenen Jugend eigen gewesen war. Wirklich ist es eine Frage der Vitalität, ob man einen kritischen Punkt, einen Punkt relativer und bedingter Vollendung, wie ich sie erreicht hatte, überwindet oder nicht; ob man imstande ist, das *fest* Gewordene, ganz schon Form Gewordene wieder aufzulockern, seine Produktivität in Fluß zu halten, neue Gehalte einströmen zu lassen, die geistigen Grundlagen seines Lebens zu verbreitern und weiter und höher zu bauen – oder ob in neuer Zeit-Umgebung nichts als Wiederholung oder Verstummen unser Teil ist. Die Entscheidung hierüber wird nicht aus dem Willen getroffen; sie ist ein Geschehen; und wenn wir uns ihrer zunächst gar nicht bewußt werden, so liegt das daran, daß Wachstum niemals ein entschiedenes Verlassen des Alten und Abgelebten ist, welches vom Neuen und Weiteren noch gar nichts gewußt hätte, sondern daß das Alte zuletzt schon Elemente des Neuen enthielt, das Neue aber Elemente des Alten wieder aufnimmt und fortführt. Dies ist das Verhältnis des «Tod in Venedig» zum «Zauberberg». In Aschenbachs Geschichte klingt manches an, was nicht mehr zur alten bürgerlichen Welt gehört, sondern schon mit neuer nachbürgerlicher Lebenshaltung zu tun hat, obgleich es ironisch-pessimistisch ad absurdum geführt wird. Der «Zauberberg» ist weitgehend noch ein romantisches Buch, ein Buch der Sympathie mit dem Tode. Und doch ist er der Weg hinaus aus einer individuellen Schmerzenswelt in eine Welt neuer sozialer und menschlicher Moralität, und in keinem meiner früheren Bücher hätte der Satz stehen können, den Hans Castorp sich im Schnee erträumt: «Der Mensch soll um der Liebe und Güte willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.»

Das Leben, auch das Künstler- und Schriftstellerleben, ist kein Plan, der *ausgeführt* wird, es ist die Entwicklung eines Vorgegebenen, die sich *vollzieht*, und wie es mit einem gehen wird, darauf kann man in der Jugend nur ein dunkles Vertrauen haben; wie es mit einem gegangen *ist*, das kann man im Alter nur nachdenklich überschauen. Bei mir steht am Anfang der Roman deutschen Bürgertums, in der Mitte der Roman europäischer Problematik und Dialektik und am Ende – soweit ich sehen kann – der Menschheitsmythos von Joseph und seinen Brüdern. Das ist ein Lebensweg, schlecht und recht. Ehrgeiz war es nicht, der ihn mich geführt hat; ich bin ihn gegangen, weil es sich eben so machte.

Im Jahre 1912 – es ist schon nahezu ein Menschenalter her, und wenn man heute Student ist, so war man damals noch gar nicht geboren – war meine Frau an einer – übrigens nicht schweren – Lungenaffektion erkrankt, die sie immerhin nötigte, ein halbes Jahr im Hochgebirge, in einem Sanatorium des Schweizer Kurortes Davos, zu verbringen. Ich besuchte die Patientin dort oben für einige Wochen, und wenn Sie das Kapitel am Anfang des «Zauberberges» lesen, das «Ankunft» überschrieben ist, wo der Gast Hans Castorp mit seinem kranken Vetter Ziemssen im Restaurant des Sanatoriums zu Abend speist und die ersten Kostproben von der Atmosphäre des Ortes und dem Leben «bei uns hier oben» empfängt – wenn Sie dieses Kapitel lesen, so haben Sie eine ziemlich genaue Beschreibung meiner eigenen wunderlichen Eindrücke von damals.

Diese so sehr besonderen Eindrücke verstärkten und vertieften sich während der drei Wochen, die ich in dem Davoser Krankenmilieu als Gesellschafter meiner Frau

verbrachte. Es sind die drei Wochen, die Hans Castorp ursprünglich dort zu verbringen gedenkt, und aus denen für ihn die sieben Märchenjahre seiner Verzauberung werden. Ich konnte davon wohl erzählen, denn es fehlte nicht viel, so wäre es mir selbst so ergangen. *Eines* seiner Erlebnisse wenigstens – und eigentlich das grundlegende – ist eine genaue Übertragung einer eigenen Erfahrung des Autors auf seinen Helden: nämlich die Untersuchung des unbeteiligten Gastes aus dem Flachland, bei der sich ergibt, daß er selber ein Kranker ist...

Ich befand mich etwa zehn Tage dort oben, als ich mir bei feuchtem und kaltem Wetter auf dem Balkon einen lästigen Katarrh der oberen Luftwege zuzog. Da zwei Spezialisten im Hause waren, lag nichts näher, als der Ordnung und Sicherheit halber meine Bronchien untersuchen zu lassen, und so schloß ich mich denn meiner Frau an, die gerade zur Untersuchung befohlen worden war. Der Chef, der, wie Sie sich denken können, meinem Hofrat Behrens in Äußerlichkeiten ein wenig ähnlich sah, beklopfte mich und stellte mit größter Schnelligkeit eine sogenannte Dämpfung, einen kranken Punkt an meiner Lunge fest, die, wenn ich Hans Castorp gewesen wäre, vielleicht meinem ganzen Leben eine andere Wendung gegeben hätte. Der Arzt versicherte mir, ich würde sehr klug handeln, mich für ein halbes Jahr hier oben in die Kur zu begeben, und wenn ich seinem Rat gefolgt wäre, wer weiß, vielleicht läge ich noch immer dort oben. Ich habe es vorgezogen, den «Zauberberg» zu schreiben, worin ich die Eindrücke verwertete, die ich in kurzen drei Wochen dort oben empfing. Mein Buch ist zum Schwanengesang dieser Existenzform geworden, denn heute ist es mit jenen Sanatorien, die nur bei einer noch intakten kapitalistischen Wirtschaftsform denkbar sind, zu Ende oder so gut wie zu Ende. Vielleicht ist es etwas wie ein Gesetz, daß epische Schilderungen eine Lebensform abschließen, und daß sie nach ihnen verschwindet. Heute geht die Lungentherapie vorwiegend andere Wege, und die Mehrzahl der schweizerischen Hochgebirgssanatorien ist zu Sporthotels geworden.

Wenn ich im «Zauberberg» gewisse ärztliche Praktiken – grob gesagt: die Ausbeutung des wohlhabenden Patienten – dargestellt habe, so lag mir doch das, was Sie hierzulande mit einem plastischen Ausdruck als «muck-raking» bezeichnen, ebenso fern wie bei der Benutzung gewisser Portraitähnlichkeiten der Gedanke an die Wirkungen des «Schlüsselromans».

Hier darf ich vielleicht ein Wort zur Technik der schriftstellerischen Beobachtung überhaupt sagen. Wenn es Autoren gibt, die ihre Mitmenschen sozusagen mit gespitztem Bleistift belauern und sich über deren Aussehen, ihre Eigentümlichkeiten innerlich Notizen machen, so gehöre jedenfalls ich nicht dazu. Das Gebärdenspähen liegt mir gar nicht. So wenig, wie ich nach Stoffen suche, jage ich auch nicht nach Eindrücken. Ich «erlebe» keine Sensationen; im Gegenteil möchte ich sagen: mein Verhältnis zu den Eindrücken des Lebens ist wesentlich passiv, ein unbewußtes Aufnehmen, – irgendwie sickern die optischen und akustischen Wahrnehmungen in mich ein, bildet sich in mir ein Fundus menschlicher Züge und Besonderheiten, aus dem ich, wenn die produktive Gelegenheit kommt, schöpfen kann. In meiner späteren Produktion, in der Josephs-Folge und in meinem jüngsten Werk, dem Goetheroman, wo es vorwiegend nur noch um die großen menschlichen Grundformen geht, tritt das naturalistische Porträt immer mehr in den Hintergrund; aber auch in den früheren Werken ist es mir durchweg doch wohl um Stilisierung und geistige Steigerung des naturalistisch beobachteten Materials zu tun, und wenn es für Figuren meiner Arbeiten Modelle aus dem Leben gibt, dann mischen sich doch, wie im Falle Aschenbach des «Tod in Venedig», die Züge eines Vorbildes mit Anregungen aus ganz andren Quellen, kreuzen sich vielfältig, um im Endergebnis zu der künstlerischen Einheit zu

verschmelzen, in der sich der «Porträtierte» mit Verwirrung wiedererkennt und doch zugleich wieder nicht erkennt. –

Der Gedanke, aus meinen Davoser Eindrücken und Erfahrungen eine Erzählung zu machen, setzte sich sehr bald bei mir fest. Sie erhielt sofort den Titel «Der Zauberberg» und sollte nichts weiter sein als ein humoristisches Gegenstück zum «Tod in Venedig», ein Gegenstück auch dem Umfang nach, also eine nur etwas ausgedehnte short story. Ihre Atmosphäre sollte die Mischung aus Tod und Amüsement sein, die ich an dem sonderbaren Ort hier oben erprobt hatte. Die Faszination des Todes, der Triumph rauschhafter Unordnung über ein der höchsten Ordnung geweihtes Leben, die im «Tod in Venedig» geschildert ist, sollte auf eine humoristische Ebene übertragen werden. Ein simpler Held, der komische Konflikt zwischen makabrem Abenteuer und bürgerlicher Ehrbarkeit, soweit ging mein Vorsatz. Aber eine heimliche Ahnung von den Gefahren der Ausdehnung dieser Erzählung beschlich mich bald. Der «produktive Selbstbetrug», von dem ich das vorige Mal gesprochen habe, die immer wiederkehrende Unterschätzung eines Unternehmens, wich diesmal ziemlich früh der Ahnung, daß die Davoser Geschichte es «in sich hatte» und über sich ganz anders dachte als ich. Schon äußerlich traf das zu, denn der, ich möchte sagen: englisch-humorische, ausladende Stil, in dem ich mich dabei von der Strenge des «Tod in Venedig» erholte, verlangte Raum und die dazugehörige Zeit. Dann kam der Krieg, dessen Ausbruch mir zwar sofort den Schluß des Romanes an die Hand gab und dessen innere Erfahrungen das Buch unberechenbar bereicherten, der mich aber in seiner Ausführung auf Jahre unterbrach.

Lange nach dem Friedensschluß erst, 1924, erschienen die beiden Bände, die aus der Konzeption der short story entstanden waren, und die mich alles in allem nicht sieben, sondern zwölf Jahre in ihrem Bann gehalten hatten. Ich bin gewohnt, eine vollendete Arbeit in achselzuckender Resignation, ohne die geringste Zuversicht in ihre Weltmöglichkeit aus der Hand zu geben. Die Reize, die einst von ihr auf mich, ihren Betreuer, ausgegangen, haben sich längst schon abgenutzt, das Fertigmachen war eine Sache produktionsethischer Bravheit, des Eigensinns im Grunde, und ich «falle aus den Wolken», wenn die Teilnahme des Publikums an meinem problematischen Privatvergnügen sich, wie mehrmals in meinem Leben, dennoch in fast turbulentem Maße einstellt. Im Falle des «Zauberberg» war dieser freundliche Wolkensturz besonders tief und überraschend. Würden unter den schwierigen Umständen der Nachkriegszeit mehr als ein paar tausend Leute sich bereit finden, für eine so wunderliche Unterhaltung, die mit gewohnter Romanlektüre fast nichts mehr zu tun hatte, Zeit und Geld anzulegen? Sicher war, daß die beiden Bände auch nur zehn Jahre früher weder hätten geschrieben werden noch Leser finden können. 1924 aber waren die Probleme des «Zauberberg» zwar immer noch nicht massengerecht, aber sie brannten der gebildeten Masse auf den Nägeln, und die allgemeine Not hatte die Rezeptivität des breiten Publikums genau jene alchimistische «Steigerung» erfahren lassen, die das eigentliche Abenteuer des kleinen Hans Castorp ausgemacht hatte.

Man hat den «Zauberberg», so wie die «Buddenbrooks», ein deutsches, allzu deutsches Buch genannt trotz seiner europäischen Problemhaltigkeit, und ein hervorragender schwedischer Kritiker erklärte mit aller Entschiedenheit, eine Übertragung dieses Buches in eine fremde Sprache sei ganz unmöglich. Nun, das war eine falsche Prophezeiung, und ich glaube, daß keines meiner Bücher in der weiteren Welt so vielem Interesse begegnet ist wie gerade dieses, – mit besonderem Vergnügen füge ich hinzu: gerade auch in Amerika.

Was soll ich Ihnen nun über das Buch und die Art, wie es etwa zu lesen sei, sagen?

Ich glaube, die besondere Machart des Buches, seine Komposition, bringt es mit sich, daß das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird, – wie man ja auch Musik schon kennen muß, um sie richtig zu genießen. Musik, Komposition – ich habe schon anläßlich meiner früheren Arbeiten davon gesprochen, daß der Roman, die Erzählung, mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe gewesen war, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen. Diese Technik ist im «Zauberberg» auf die komplizierteste und alles durchdringende Art angewandt, und damit hängt meine anmaßende Forderung zusammen, ihn zweimal zu lesen: man kann den musikalisch-ideellen Beziehungskomplex, den er bildet, erst richtig durchschauen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch spielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten.

Damit komme ich auf das Mysterium der Zeit, mit dem der Roman auf mehrfache Weise sich abgibt. Er ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen sucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist. Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches «nunc stans» herzustellen.

Sein Ehrgeiz aber, Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung zu voller Kongruenz zu bringen und immer zugleich das zu *sein*, wovon es *handelt* und *spricht*, dieser Ehrgeiz geht weiter: Hans Castorps Geschichte ist die Geschichte einer *Steigerung*; ein simpler Held wird in der fieberhaften Hermetik des Zauberberges zu moralischen, geistigen und sinnlichen Abenteuern fähig gemacht, von denen er sich früher nie hätte träumen lassen. Die Geschichte seiner Steigerung ist aber zugleich Steigerung auch in sich selbst, als Erzählung. Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht. Die Figuren sind für das Gefühl des Lesers alle mehr, als sie scheinen: lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien. Im Gegenteil bin ich durch die Erfahrung beruhigt, daß der Leser diese Personen, Joachim, Clawdia Chauchat, Peeperkorn, Settembrini und wie sie heißen, als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert.

Was mein schlichter Held, der zwischen diesen allen seinen Weg zu gehen hat, begreifen lernt, ist, daß alle höhere Gesundheit durch die tiefen Erfahrungen von Krankheit und Tod hindurchgegangen sein muß; so wie die Kenntnis der Sünde eine Vorbedingung der Erlösung ist. «Zum Leben», sagt einmal Hans Castorp zu Madame Chauchat, «zum Leben gibt es zwei Wege: der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg.»

Diese Auffassung von Krankheit und Tod als eines notwendigen Durchganges zum Wissen, zur Gesundheit und zum Leben, macht den «Zauberberg» zu einem Initiations-Roman. Ich habe diese Bezeichnung initiation story nicht aus mir selbst; ich verdanke sie einem jungen Gelehrten der Harvard University, Howard Nemerow, der mir vor kurzem ein Manuskript geschickt hat, betitelt: «The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann.» Der Verfasser stellt den «Magic Mountain» und seinen Helden in eine große Tradition hinein, – nicht nur in eine deutsche, sondern in eine Welttradition. Er nennt diesen Typus von Dichtung «The

Quester Legend». Ihre berühmteste deutsche Erscheinungsform ist Goethes «Faust», aber hinter Faust, dem ewigen Sucher, steht die Gruppe der Grals-Dichtungen, und ihr Held, ob er nun Gawain, Galahad oder Perceval heißt, ist eben der Quester, der Suchende und Fragende, der Himmel und Hölle durchstreift, es mit Himmel und Hölle aufnimmt und einen Pakt macht mit dem Geheimnis, mit der Krankheit, dem Bösen, dem Tode, mit der anderen Welt, dem Okkulten – der Welt, die im Zauberberg als «fragwürdig» gekennzeichnet ist. Und der jüngste in dieser Reihe der Quester-Helden sei, erklärt der Verfasser, mein Hans Castorp, ein «guileless fool» wie Perceval, wie Goethes «Wilhelm Meister». Was ist denn wirklich der deutsche Bildungsroman, den, wie ich schon sagte, der «Zauberberg» auf parodische Art abzuschließen scheint, anderes als die Sublimierung und Vergeistigung des Abenteurer-Romans? Und was anderes sind die pädagogischen Prüfungen meines «Bildungsreisenden», als die Initiationsriten, denen sich der Gral-Quester in einer Kapelle am Wege unterziehen mußte, schrecklichen und geheimnisvollen Prüfungen, Bedingungen der Annäherung an das esoterische Geheimnis... Hans Castorp, wie man sieht, hat eine gar vornehme, mystisch-ritterliche Ahnenschaft: er ist der typische, im höchsten Sinne neugierige *Neophyt*, der freiwillig, nur zu freiwillig, Krankheit und Tod umarmt, weil gleich seine erste Berührung mit ihnen ihm das Versprechen außerordentlichen Verstehens, abenteuerlicher Förderung gibt. Hans Castorp als Gralssucher – ich hab' es nicht geahnt, als ich ihn schrieb; ich selber war ein «guileless fool». Der Gral aber, den Hans Castorp, wenn nicht findet, so doch im todesnahen Traum erahnt, ist die Idee des Menschen, die Konzeption einer zukünftigen, durch tiefstes Wissen um Krankheit und Tod hindurchgegangenen *Humanität*.

Von seiner Höhe herab wird Hans Castorp in die europäische Katastrophe gerissen, die, ich sagte es schon, meine Arbeit am «Zauberberg» auf Jahre unterbrach. Ich schrieb während des Krieges die «*Betrachtungen eines Unpolitischen*», ein mühseliges Werk der Selbsterforschung, ein Buch, das mit dem Krieg und seinen Problemen «fertig werden» wollte, aber doch auch für meine künstlerische Arbeit, eben den zurückgestellten «Zauberberg», wie sich später zeigen sollte, eine unentbehrliche Vorbereitung und Entlastung wurde. Dieser Neigung, dichterische Unternehmungen durch essayistische «Parallelaktionen» gedanklich zu entlasten, bin ich treu geblieben, ja, ich stehe nicht an, diese kritisch-polemische Seite als ein unveräußerliches und wesentliches Ingrediens meines Wesens zu empfinden, und keineswegs nur als eine Sache des Pflichtgefühls. «Buddenbrooks» waren die einzige größere Erzählung, die nicht durch Aufsätze unterbrochen wurde, und drei Bände enthalten die längeren und kürzeren Abhandlungen, die, aus einer Begegnung innerer Nötigung mit den «Forderungen des Tages» und der Zeit allmählich entstanden. In den zwölf Jahren der Arbeit am «Zauberberg» waren es vor allem die drei Betrachtungen über «Goethe und Tolstoi», «Okkulte Erlebnisse» und «Von deutscher Republik» – vorher aber die «Betrachtungen eines Unpolitischen», in denen die Duelle der Naphta und Settembrini schon mit aller Leidenschaft ausgefochten werden.

In diesem Werke, das nun schon ein Vierteljahrhundert zurückliegt, habe ich mich dem, was ich «Demokratie» nannte, nämlich der Politisierung des Geistes, im Namen der Kultur und sogar der Freiheit aus allen Kräften widersetzt. Ich sage: sogar im Namen der Freiheit; denn darunter verstand ich dem deutsch-bürgerlichen Gepräge meines Denkens gemäß *sittliche* Freiheit – von deren Beziehungen zur bürgerlichen, zu den civil liberties ich wenig wußte und wenig wissen wollte. Das Buch war ein Protest gegen die Nivellierungstendenzen der heraufkommenden mechanisierten Zivilisation mit ihrem «Aufstand der Massen», ein Protest gegen seelische Verödung,

Geldherrschaft und Korruption der «politicians», ich kämpfte für das Deutschland, das ich kannte und liebte, für das Deutschland, das selbst in der Parvenu-Atmosphäre des Wilhelminischen Kaisertums noch gedeihen konnte: eine geistige Haltung, die sich zur Musik, Metaphysik, Psychologie, einer pessimistischen Ethik und einem individualistischen und humanistischen Idealismus bekannte, das politische Element aber geringschätzig ausschied.

Die «Betrachtungen» waren also eine Kampfschrift, aber doch zugleich schon ein leidenschaftliches Stück Arbeit der Selbsterforschung und der Revision meiner Grundlagen. Konnte meine Welt konservativ-skeptischer Geistigkeit, deren Grundlagen ich, eben als skeptischer, zweifelnder Intellektueller durch alles, was ich schrieb, mit untergrub – konnte diese Welt die Katastrophe jenes Krieges überdauern? Meine Einsicht sagte mir: nein. Aber ich gehöre ganz gewiß zu denen nicht, die sagen: «Was fällt, das soll man noch stoßen!» Nein, ich gestehe, ich hielt es für nobler, meiner cause die Treue zu halten, auch wenn es eine lost cause sein sollte... Wohlgemerkt, für Goethes Deutschland kämpfte ich, nicht für den Kaiser, nicht für Ludendorff in jenem Werk der Selbsterforschung.

Aber Selbsterforschung ist meist schon der erste Schritt zur Wandlung, und ich erfuhr, daß niemand ganz der bleibt, der er war, indem er sich erkennt. Die «Betrachtungen» selbst schon waren der Ausdruck einer Krisis, das Produkt einer neuen, von tiefaufwühlenden geschichtlichen Ereignissen hervorgerufenen Situation: die Frage des Menschen, das Problem der Humanität stand in seiner Ganzheit und fordernd wie nie vor dem geistigen Gewissen, und das Bekenntnis, daß Geist und Politik nicht reinlich zu trennen sind; daß es ein Irrtum deutscher Bürgerlichkeit gewesen war, zu glauben, man könne ein unpolitischer Kulturmensch sein; daß die Kultur in schwerste Gefahr gerät, wenn es ihr am politischen Instinkt und Willen mangelt – kurzum, das *demokratische* Bekenntnis drängte sich auf die Lippen und wollte abgelegt sein. Ich danke es meinem guten Genius, daß ich es nicht zurückhielt. Denn wo wäre ich heute, auf welcher Seite fände ich mich, wenn mein Konservativismus bei einem Deutschtum verharrt wäre, das all sein Geist und all seine Musik nicht davor bewahren konnten, in die niedrigste Gewaltanbetung und in eine die Grundlagen der abendländischen Gesittung bedrohende Barbarei einzumünden!

Nach Abschluß dieses mühseligen Gedankenwerkes war es nötig, für neue dichterische Aufgaben erst einmal wieder das Handgelenk zu üben, und so entstanden ein kleineres Verswerk und die Geschichte von «Herr und Hund», deren Thema das idyllische Zusammenleben mit der Kreatur ist. Diese dog story hat besonders in England viele Freunde gefunden, und später gestand mir, gelegentlich einer Londoner Tagung des PEN Clubs, John Galsworthy seine besondere Vorliebe gerade für dieses Produkt.

Die nächste dichterische Arbeit nahm ich erst nach Beendigung des «Zauberbergs» in Angriff, gewissermaßen zur Feier seiner Beendigung. Eine äußere Nötigung kam hinzu. Zum erstenmal in meinem Leben schrieb ich etwas Dichterisches sozusagen auf Bestellung: die Redaktion der Fischerschen «Neuen Rundschau» brachte zu meinem 50. Geburtstag eine Festnummer heraus und wollte darin auch einen erzählerischen Beitrag des Geburtstagskindes haben. So entstand *«Unordnung und frühes Leid»*, eine Geschichte, die ich so gern habe, daß ich geneigt bin, sie zu meinen besten zu rechnen. Wenn sie in Deutschland freundlich aufgenommen wurde, so lag das zum Teil daran, daß man in ihr die oft grotesken Nöte der deutschen Nachkriegs- und Inflationsperiode melancholisch-humorvoll widergespiegelt fand, aber ein Zeitbild war sie auch darin, daß das Generationsproblem, welches der Krieg mit besonderer Schärfe aufgeworfen hatte, auf eine leichte Art antönte, die doch von den schweren

Stimmungen der «Betrachtungen» mit ihrer Liebe zum Gestern ihren autobiographischen Akzent bekam. Autobiographisch war auch die Gestaltung der Vaterliebe, die der Improvisation die menschliche Wärme verlieh, und der sie wohl in erster Linie ihre herzliche Wirkung verdankte.

Dieses Intermezzo gehört schon in die Zeit, die ich meinem nächsten «Hauptgeschäft» – um mit Goethe zu reden – zurechnen möchte: der Arbeit an den *Josephsgeschichten* – auch wenn ich noch nicht eigentlich an ihnen zu schreiben begann. Aber die Beschäftigung mit diesem biblisch-mythischen Stoff geht schon in diese Zeit zurück. Neigungen und Möglichkeiten der Gestaltung, die mir in meiner ganz ans Bürgerlich-Realistische gebundenen Jugend verschlossen gewesen waren, wandten sich nun, in den Jahren, da der Mensch sich vom Besonderen dem Allgemeinen zuneigt, einem solchen Stoff schon zu, noch ehe der Entschluß, ihn anzupacken, reif war: dem Problem des Menschen schlechthin. Meine ersten Kenntisse des biblischen Stoffes habe ich natürlich, wie Sie alle, aus jener Lektüre geschöpft, die neben den Märchen zu den ersten Eindrücken der Kinderzeit gehört. Meine wissenschaftlichen Vorstudien, – wenn ich so sagen darf, – für den ägyptischen Band des Joseph gehen bis in meine Schulzeit zurück. Sie brachten mir sogar ein peinliches Erlebnis mit dem zuständigen Lehrer ein, ein doppeltes insofern, als es sein Prestige bei mir zerstörte und zugleich ein vielleicht eben aus Respekt und Enttäuschung gemischtes Versagen meinerseits zeitigte, um dessentwillen ich den Vorgang heute noch genau erinnere. Der Lehrer hatte nach dem Namen des ägyptischen Stiergottes gefragt, und ich war äußerst stolz darauf, daß ich die «korrekte» ägyptische Version «Hapi» wußte. Aber der Lehrer verbesserte mich unwirsch, «Unsinn! Apis»; das war die spätere, gräzisierte Form des Namens, wie ich den Unwissenden triumphierend hätte belehren können, wenn ich den Mut dazu aufgebracht hätte. Sie, ich bin davon überzeugt, Sie hätten es getan; jedoch in meiner Jugend blickte man zum Lehrer noch auf wie zu einem Gott. –

Der unmittelbare Anstoß zum «Joseph» kam mir von einem Münchner Maler und Bekannten, der von mir eine Bildermappe eingeleitet haben wollte, eine hübsche graphische Darstellung der Schicksale des Joseph, des Sohnes Jakobs. Ich las sie in meiner alten Familienbibel nach und ‹fand› bestätigt, was Goethe in «Dichtung und Wahrheit» schreibt: «Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, nur erscheint sie zu kurz, und man fühlt sich berufen, sie ins einzelne auszumalen.» Noch ahnte ich nicht, wie sehr mir dieses Wort zum Motto vieler Arbeitsjahre werden sollte.

Ich sprach vorhin von meinen «wissenschaftlichen» Vorarbeiten zum Joseph. Nun, es wäre unsinnig zu leugnen, daß viel Studium, viel Bemühung um die «Quellen» dem Schreiben voran- und parallel lief; aber nicht in diesem Sinne, als «historisch fundierter» Roman und kulturgeschichtliches Panorama, will meine Josephsgeschichte verstanden sein. Es ist und bleibt in erster Linie ein Erzählwerk, das genossen und nicht studiert werden möchte, und ich erzähle denen, die sich über meine Gelahrtheit wundern, gern, daß gerade Einzelheiten, die man für studiert halten sollte, in Wahrheit frei erfunden sind. Sie sind Produkte dessen, was ich «Kontaktnahme» nenne: der eindringlichen Vertrautheit mit einer Sphäre, die einen in ihrer Sprache zu sprechen und in ihrem Geist zu erfinden lehrt.

Kein wissenschaftliches Werk also, sondern «fiction» in der eigentlichsten Bedeutung, ein Werk der Phantasie. Aber wissenschaftlich immerhin in dem Sinn, daß es auf seine fabulierende Art Vorstöße der Erkenntnis wagt, sei es ins Dunkel der Vorzeit oder in die Nacht des Unbewußten, Erkundungen in die Tiefen der Zeit zurück, oder, was eigentlich dasselbe ist, in die Tiefen der Seele hinab. Die Neugier nach dem menschlich Frühesten und Ältesten, dem Vorvernünftigen – diese anthropologische

Neugier nach dem Ursprung und Ziel des Menschen ist rege in uns allen, und das Interesse für den Mythus ist im hohen Maß eine Passion unserer Zeit. Freilich: die ultra-romantische Verleugnung der Großhirn-Entwicklung, der Stufe, die wir im Prozeß der geistigen Bewußtseins-Aufhellung erreicht haben, die Verfluchung des Geistes, die wir an der philosophischen und politischen Tagesordnung sehen – in gewissen Ländern wenigstens –, dieses Opfer des Intellekts war nicht meine Sache. Mir schwebte vielmehr die Vereinigung von Sympathie und Vernunft zu einer Ironie vor, die nicht unheilig zu sein brauchte. Mythus und Psychologie – konnte das zusammengehen? Ich dachte: ja. Es konnte, schien mir, lustig sein, vermittelst einer mythischen Psychologie eine Psychologie des Mythus zu versuchen.

Was es damit auf sich hatte, das habe ich einmal gelegentlich einer Sympathie-Erklärung an einen Mann und Forscher zum Ausdruck gebracht, der für mich zu den großen Entdeckern der Geistesgeschichte gehört. Ich meine Sigmund Freud. Seine Seelendeutung berührte sich vielfältig mit meiner Auffassung vom Sinn des Mythischen und von der Rolle, die es im Leben der Titelgestalt einnimmt. Was ist mein Joseph anderes als wiederum eine Abwandlung des *Künstlers* mit seiner Problematik: Künstler, insofern er mit seiner imitatio Gottes auf dem Unbewußten *spielt*. Ich sprach vor acht Tagen einleitend von dem «Infantilismus» des Künstlers. – Infantilismus – welch eine Rolle spielt dies echt psychoanalytische Element im Leben von uns allen, einen wie starken Anteil hat er an der Lebensgestaltung des Menschen! Leben heißt: in Spuren gehen, Nachleben, Identifikation mit einem sichtbarlichen oder überlieferten, mythischen Vorbild! Die Vaterbindung, Vaternachahmung, das Vaterspiel und seine Übertragungen auf Vaterersatzbilder höherer, göttlicher Art – wie bestimmend wirken diese «Infantilismen» auf das individuelle Leben ein! Alles Leben ist Wiederkehr und Wiederholung, und der sogenannte «Charakter» des Individuums eine mythische Rolle, die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird, gleichsam nach eigenster Erfindung und auf eigene Hand, mit einer Sicherheit, die der Spieler aber nicht aus seiner vermeintlichen Erst- und Einmaligkeit schöpft, sondern im Gegenteil aus dem tieferen Bewußtsein, daß etwas schon Gewesenes, Erwiesenes und Gültiges mit ihm wieder am Lichte ist und Gegenwart wird. Wie wir uns bei bestimmten Anlässen bewegen und benehmen, in welche Formen wir unsere Gefühle und Gedanken kleiden – das ist nicht erstmalige Improvisation, sondern – mehr oder weniger dunkle – Erinnerung, Rückbeugung in die unendlichen Abfolgen von Vergangenheiten, in die Zeitkulissen, die dem grübelnden Blick immer weiter zurückweichen, ohne daß er ihnen jemals «auf den Grund zu kommen» vermöchte. Diese «mythische Identifikation» ist keineswegs nur für den antiken Menschen kennzeichnend gewesen. Noch Napoleon ist «in Spuren gewandelt» und hat sich nicht nur mit Alexander dem Großen und Karl dem Großen verglichen, sondern dafür gehalten. «Ich bin Karl der Große», sagte er. Nicht: «Ich erinnere an ihn» oder «Ich bin wie er» – sondern: «Ich bin's». Das ist die Formel des Mythos. Und meines Joseph «zweiter Vater», Abrahams uralter Knecht, weiß selber nicht mehr, ob er nicht gar mit dem mythischen Knecht Eliezer des Ur-Abraham, von dem die Sage singt, identisch ist... Er behauptet es nicht geradezu, doch leugnet es auch nicht. Er läßt die Frage offen, so wie der antike Mensch gleichsam nach der Vergangenheit zu «offen» war und ihm die Gegenwart, so wie auch uns so oft, als «déjà vu» vorkam. Das Leben als Zitat: die Passion Christi ist ein anderes und höchstes Beispiel dafür; ein Leben der «Erfüllung» vorgesagter Prophetien noch bis in den letzten Todesschrei am Kreuz. Das «Eli, Eli, lama asabthani» ist Zitat; es ist der Anfang des 22. Psalms, der eine einzige Verkündung des Messias ist. Es will sagen: «Ja, ich bin's!»

Was ich plante, war eine einbändige Erzählung als Flügelstück eines historischen Triptychons, dessen beide andre Bilder spanische und deutsche Gegenstände behandeln sollten. Was daraus wurde, wissen Sie. Das alte Lied! Meine epische Pedanterie, der Fanatismus des «ab ovo» zwang mich, die Vor- und Vätergeschichte meines jungen Helden miteinzubeziehen, und so kommt es, daß Joseph heute in dem Gefängnis, in das sein ägyptischer Herr, Peteprê, ihn werfen läßt, noch immer der Befreiung durch den Autor harrt, anstatt längst mit Vater und Brüdern schmerzlich-frohes Wiedersehen gefeiert zu haben. Doch daran ist diesmal nicht der Autor allein schuld. Die Zeit spielt dieses Mal hinein, gewisse Zeitereignisse, die stärker waren als alle Entwürfe und Vorsätze des Schriftstellers.

Zunächst waren es die üblichen Einlagen und «Nebenbeschäftigungen», die sich in die Arbeit an dem Bibelstoff mischten, darunter ein Essay über Heinrich von Kleists «Amphitryon»-Komödie, das in direktem Zusammenhang mit dem Mythos-Problem des «Joseph» steht. Aber glücklicherweise gab es diesmal auch eine dichterische Unterbrechung – mochte das Produkt auch einem scheinbar recht äußeren Anstoß seine Entstehung verdanken. Ich verbrachte damals den Sommer in einem kleinen Seebad am Baltischen Meer und hatte die Absicht, am «Joseph» weiterzuschreiben, denn aufs Nichtstun verstehe ich mich leider nicht einmal in den Ferien. Das hätte aber Entbehrung des Meeres bedeutet, denn zum «Joseph» brauchte ich viele Bücher und Zettel, die mir im Seewind davongeflogen wären. Da ich mich aber nicht einsperren lassen wollte, beschloß ich, den «Joseph» für die Feriendauer ad acta zu legen und eine kleine Arbeit zu beginnen, die sich im Strandkorb schreiben, sozusagen aus der Luft greifen ließe. Und so entstand die Erzählung «Mario und der Zauberer», die den Untertitel «Ein tragisches Reiseerlebnis» trägt; die Geschichte von dem Hypnotiseur, den sein Opfer zuletzt erschießt. Die politisch-moralistische Anspielung, in Worten nirgends ausgesprochen, wurde damals in Deutschland, lange vor 1933, recht wohl verstanden: mit Sympathie oder Ärger verstanden, die Warnung vor der Vergewaltigung durch das diktatorische Wesen, die in der menschlichen Befreiungskatastrophe des Schlusses überwunden und zunichte wird.

Nach dem Abschluß des ersten Joseph-Bandes beschloß ich, die Stätten, die ich in der Vorstellung so gut zu kennen glaubte, endlich zu besuchen, nicht um Studien zu betreiben, sondern lediglich, um mich zu kontrollieren; und diese Palästinareise bestätigte mir denn auch, was ich schon wußte: Dichten heißt: die Wirklichkeit «erfinden».

Nach Abschluß des zweiten Bandes geschah die deutsche Katastrophe, die mich veranlaßte, mein Land zu verlassen oder richtiger: draußen zu bleiben, denn ich befand mich damals gerade auf einer Vortragsreise im Ausland. Fünf Jahre in der Schweiz folgten, in denen «Joseph in Ägypten» entstand, die aber auch die Anfänge meines bis jetzt letzten Romans sahen: «Lotte in Weimar», gedacht als kurze Erholung wie «Unordnung und frühes Leid» nach dem «Zauberberg»; aber nun ist doch wieder ein umfangreiches Buch daraus geworden. Sie erinnern sich, daß ich schon fünfundzwanzig Jahre früher, als der «Tod in Venedig» in mir umging, daran gedacht hatte, Deutschlands größten Dichter, *Goethe*, zum Gegenstand einer Erzählung zu machen, und wie es mir damals an dem nötigen Mut zu solch einem anspruchsvollen Unternehmen gebrach. Als Sechziger habe ich's gewagt, den großen Alten auf die Bühne zu stellen – auf die Bühne sage ich nicht ohne Absicht, denn ich habe lange geschwankt, ob dieser Stoff nicht besser fürs Theater tauge mit seinen Lustspielelementen, die es, wie ich schon sagte, zum höheren Geschwisterstück des Jugendwerkes «Königliche Hoheit» macht. Lustspielhaft setzt «Lotte in Weimar» ein: mit der An-

kunft einer distinguierten alten Dame, die den Gasthof der kleinen Residenzstadt, in dem sie absteigt, in begreiflichen Aufruhr versetzt – sie ist keine Geringere als Madame Charlotte Kestner geborene Buff, dieselbe Lotte Buff, der Goethe in «Werthers Leiden» ein Denkmal gesetzt hat. Das Modell ist nach so vielen Jahren immer noch nicht ganz mit dem Erlebnis fertig, und es erhofft sich aus einem Wiedersehen mit dem würdig und berühmt gewordenen Jugendfreund sozusagen ein happy end, eine Aussprache, die den befreienden Schlußpunkt unter die alte quälende Frage setzt: warum jene «Liebe zu einer Braut» – denn Lotte war ja damals schon verlobt mit dem Mann, dessen Namen sie jetzt trägt, als Witwe und Mutter vieler Kinder – und was war es eigentlich, das den jungen Stürmer und Dränger zu ihr und dann jäh in die Flucht trieb; wie er ja immer vor den Frauen, die er liebte, auf der Flucht war bis ins hohe Alter?

Ob Lotte auf ihre Fragen befriedigende Antwort erhält, mag der Leser entscheiden. Lustspielhaft beginnt es, als ein Spiel um Goethe, der erst spät selbst in Erscheinung tritt, der würdig gewordene Künstler – Sie sehen: wieder geht es mir um dieses Thema – der würdig gewordene Geist, der sich, sein Eigenstes unter steif-listigen Masken vor der neugierigen Welt versteckt. Er ist der Genius, dem man dient, und der nicht dankt, nur schenkt, dadurch eben, daß er vorhanden ist, ein großer Mensch und zugleich doch kein Mensch mehr; darum die Menschen ihn denn oft auch kalt und herzlos, ja geradezu mephistophelisch-nihilistisch finden. Ihre Liebe zu ihm ist von Haß nicht frei, sie fühlen sich durch ihn so sehr beglückt wie bedrückt. Er ist der Vater, gegen den man sich verehrungsvoll empört. Doch Opfer ist auch er, der Genius, und der, der es bringt. Er ist die Flamme, aber die brennende Kerze doch auch, die ihren Leib opfert, damit das Licht leuchte...

Wenn es mir gelungen ist, das Naturphänomen eines großen Mannes und großer Menschlichkeit überhaupt dem Leser näherzubringen, so war mir das nur nach der im «Joseph» geleisteten Vorarbeit, durch die jahrelange Bemühung um das Mythische, möglich. Denn auch der jüngste Roman handelt ja von einem Mythos, von dem Mythos Goethe. Das Buch macht Voraussetzungen – und das ist vielleicht nicht künstlerisch. Das Abenteuerliche, das in der Verwirklichung eines Mythos liegt, wird wohl nur wirksam, wenn man mit diesem Mythos vertraut ist, – in unserem Fall also mit dem Mythos der deutschen Kultur-Tradition. Das Aufregende, das dies Buch überhaupt erst zum Roman macht, fällt weg, wenn es an dieser Vertrautheit fehlt. Zur Entschuldigung mag mir dienen, daß der Goethe-Mythos denn doch, erstens, über die deutsche Bildungssphäre weit hinausgewachsen und Welt-Erlebnis geworden ist; und daß zweitens im Grunde das Buch nicht nur von ihm persönlich, sondern vom Genius an sich, dem Problem des Großen Mannes selbst handelt.

Es ist ein Joseph-Spiel, dieser Roman. Der imitatio Gottes, in der Rahels Sohn sich gefällt, entspricht meine imitatio Goethes: eine Identifizierung und unio mystica mit dem *Vater*. – Nun soll Joseph aus seinem zweiten Grabe erstehen: Auf dem Umweg über eine indische Novelle, die mich gerade beschäftigt, suche ich aus der Weimarer deutsch-humanistischen Welt in seine Sphäre zurückzufinden. Lassen Sie mich denn meine produktiven Hoffnungen in die Goethe-Verse zusammenfassen:

«Schaff; das Tagwerk meiner Hände,
Großer Geist, daß ich's vollende!»