

glücklich, ihn zu haben, und wenn ver-
schwändert, ihn auch dann zu haben. Sein
Gesicht trägt, wie ja,
dennoch war für eine Idee die Macht der
Idee und seine eigene seit Neuestem
was es sonst nicht schaffen als Zügel selbstgenügsam,
dennoch verdammt immer innerlich selbst.
Die ihn haben, sind strahlend, denn er wird
10. - 12. November 1912
Die an hat, waren ihm von je erwünscht. Von
seiner greifbaren Erfolge, im Frieden 1020
sagen, der ihm in Wirklichkeit immer lauter
war, spaltete auf einem Schriftsteller-Kongress
eine schlagende Furchung: „Und ich bin Heinrich Mann.“
Neben, ganz allgemein, sind überall, gleichviel
wie es über dem Land aussieht, die Intellektuellen
schon fröhlich: nicht, kleine, die fröhlich
immer die ihre entgegengesetzten, als ein, die fröhlich
10. - 12. November 1912
Was sich für ein Vorzeichen, und unbestimmt
Kämpfe unter einem berrahnten Mann
in Laage - mit Paetzchen, aber selbst
einmalig, Ergebnis, aber selbst
Kämpfe unter einem berrahnten Mann
10. - 12. November 1912

Gerhard Bauer

Atemnot und Klangfülle. Artistik neuen Stils in Heinrich Manns Spätwerk

Die späten Romane Heinrich Manns, vor allem die beiden rätselhaften Textlandschaften *Empfang bei der Welt* und *Der Atem*, in denen er sich in einer Art liebevoll-resignierten Rückschau mit der europäischen Kultur auseinandersetzt, sind in den letzten 35 Jahren der Vergessenheit entrissen worden. Sie werden seitdem kaum mehr mit abschätzigen oder mühsam entschuldigenden Epitheta bedacht. Zu beiden Romanen gibt es Spezialuntersuchungen, die die früher herausgestellten Gestaltungs„schwächen“ als Produkt eines höchst bewußten Stilwillens, einer energisch weiterentwickelten eigentümlichen Poetik gelten lassen. Insbesondere die avancierte Artistik wird zunehmend gewürdigt: das freie Spiel mit Bruchstücken oder bloßen Signifikanten der Wirklichkeit, z.T. nur in der Vergangenheitensform, die Theatralik der Handlungen wie der sprachlichen Gestikulation, die Ausflüge ins Abstruse oder Absurde, die sprachliche Ballung und Verknappung bei anwachsender Polyglottie, die zunehmende Selbstreferenzialität der Sprache und des (nach wie vor reichlich) Gesprochenen.¹

Die Summe dieser Beobachtungen ergäbe bereits ein differenziertes Bild vom Kunstwillen Heinrich Manns in der letzten Phase seines Schaffens und von der in den beiden Romanen tatsächlich geschaffenen Kunst. Hier soll aber keine Summe gezogen, es soll eine neue Betrachtung angestellt werden. Was bedeutet es – für Heinrich Mann, für sein Lesepublikum, für die intellektuelle Welt, in deren Namen er von sich selbst „wir“

¹ Siehe unter anderem: Andrea Bartl: Geistige Atemräume. Auswirkungen des Exils auf Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*, Werfels *Stern der Ungehorenen* und Hesses *Glasperlenspiel*. Bonn 1996; Winfried Giesen: Heinrich Manns Roman *Empfang bei der Welt* – Interpretation eines Spätwerks. Frankfurt a.M., Bern 1976; Günter Hartung: Heinrich Manns Lebenswerk im Spiegel seines letzten Romans. In: Heinrich Mann am Wendepunkt der deutschen Geschichte. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 100. Geburtstags von Heinrich Mann, März 1971. Berlin 1971, S. 180-192; V. M. Kauffmann: Heinrich Manns Altersroman *Empfang bei der Welt*. Dissertation Berkeley/Cal. 1977; Helmut Koopmann: Nachworte zu den Bänden *Empfang bei der Welt* und *Der Atem* in der Studienausgabe in Einzelbänden. Frankfurt a.M. 1988 und 1993; Frithjof Trapp (1): „Kunst“ als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann. Berlin, New York 1975; Frithjof Trapp (2): Heinrich Mann: *Der Atem*. Eine Welt ästhetischer Konstrukte. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 17 (1999), S. 63-79; Ute Welscher: Sprechen – Spielen – Erinnern. Formen poetologischer Selbstreflexion im Spätwerk Heinrich Manns. Bonn 2002; Franziska Wolffheim: Die Funktion des Theatermotivs in Heinrich Manns Roman *Der Atem*. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 5 (1987), S. 53-72.

sagt –, wenn er sich seinen Wunsch, die Welt möge einer poetisch organisierten Vernunft gehorchen, so weitgehend und so nuanciert selbst erfüllt, daß er mit dem letzten Satz seines letzten Romans sich als „müde“ bekennen und „das Wort niederlegen“ kann? Wie hängen die vielfältigen literarisch-artistischen Manöver mit dem Charakter des anerkannten, aber in seinen letzten Jahren nicht mehr gefragten Demokraten, Humanisten und Sozialisten Heinrich Mann zusammen? Was bedeutet es politisch und philosophisch, wenn der Erzähler die politischen Zusammenhänge absichtlich verwirrt und verspottet, wenn er die Rationalität gegen die unglaublichsten Verschiebungen und Verknüpfungen höchstens noch partiell, oder hypothetisch, wieder herstellen kann?

Im Gesamteindruck, den es heute vermittelt, ist dieses Spätwerk wahrhaftig kein Abstieg, weder künstlerisch noch intellektuell, und einige ältere Ordnungen wie philosophisch-gnoseologische Stringenz, politische Korrektheit und moralische Dezenz hat der gereifte Kunstverstand Heinrich Manns bewußt außer acht gelassen. Daraus folgt für die Forschung die Aufgabe, das gesamte Gefüge dessen, was hier „Oben“ und „Unten“ heißt, sowie seine Begründung und Relevanz neu zu prüfen, ebenso die Dynamik der Handlungen, die Ernsthaftigkeit und Berechtigung von Erwartungen, Wertungen, von Grundhaltungen zur Welt insgesamt und en passant zu derjenigen „Welt“, die ihre Empfänge gibt. Der einst gefürchtete und hoch geehrte Autor, der den deutschen Kaiser in einem leider recht ähnlichen Zerrbild geißelt, der einen ganz passablen französischen König zu einem Sinnbild des denkend-handelnden Umgangs mit der Mitwelt überhaupt erhoben hat, verbringt seine letzte produktive Zeit mit den bizarren Abenteuern einer erfundenen schwind süchtigen verarmten Adligen. In nichts als der Gnade der Natur – oder in ihrer persönlichen Kunst –, noch 24 Stunden lang Atem zu schöpfen, findet er das wahre Abenteuer ihres Lebens, und macht daraus auf 400 Seiten einen richtig großen Roman. Das Resultat ist zweifellos ein Triumph seiner Artistik, es ist aber auch eine Provokation. Vielleicht ist Artistik immer provokativ, also sollte auch die philologische Interpretation mehr in ihr sehen als nur die Ausarbeitung eines selbstbewußten Kunstprogramms. Bei Heinrich Mann ist der Gestus der Provokation alldurchdringend, in seiner späten Prosa noch souveräner (und viel weniger verkrampft) als in den heroischen Fabulier- und Sprachgesten seines Frühwerks. Wir tun besser, uns von dieser gelungenen Provokation gründlich befremden zu lassen, als ihr Produkt allzu folgsam und bewundernd zu goutieren.

Abstand, Entgrenzung, Entwertung

Die beiden Altersromane gestalten noch einmal zwei bedeutungsvolle Ausschnitte der Welt. Aus der europäischen Kultur, wie sie vielleicht von einem gedachten, nur atmosphärisch angedeuteten, sprachlich anklingenden Kalifornien aus sich ausnehmen würde, wird eine letzte oder hinfällige Summe gezogen (*Empfang bei der Welt*), und der Tag wird thematisiert, an dem der Zweite Weltkrieg ausbrach und für Frankreich faktisch, durch den „Verrat“ der französischen Bourgeoisie, schon verloren war (*Der Atem*). Beide konzentrieren die Massen von Begegnungen und Abstoßungen in äußerlich enge Zeitrahmen, die bis zum Rand ausgefüllt werden: ein ausschweifendes Fest mit etwas Vorbereitung und Nachklang (*Empfang*); ein Tag von gut 24 Stunden, von denen eine Stunde noch besonders als emotionaler Höhepunkt hervorgehoben wird (*Atem*).² Jede Ballung aber wird durch eine durchgehende Verunsicherung oder durch Entzug prompt wieder aufgelöst, und die überall eingestreute literarische Selbstreflexion durchlöchert die Substantialität und Repräsentanz des so Zusammengebrachten. Der Schluß von *Empfang* ist ausdrücklich „kein Schluß“. Das jugendliche Paar, „die Schwebenden“, wie sie hier genannt werden, dementiert jedes Ende. Das können sie kraft ihrer Jugend, die sie sich für „immer“ zusprechen. „Sie gehen weiter“, heißt der letzte Satz, ebenso sinnfällig wie offen für das nächste Dementi, das sie aber, falls überhaupt, nur außerhalb des Romans treffen würde. In *Atem* hebt das erste Kapitel „Die Straße und das Ziel“ hervor, doch wird das „Ziel“ sofort durch die Überschrift des ersten Unterkapitels diskreditiert: „Ein aussichtsloser Gang“. Die sonderbare Frau, deren Lebensrest und Lebensende den roten Faden des Romans bildet, blickt gleich auf der ersten Seite „nach dem Ende, das außer Sicht, daher kein Ende war“.³

„Geht man tiefer, wird alles fraglich“, heißt es, französisch und deutsch, mitten in der sonderbarsten Liebesgeschichte, die Heinrich Mann je geschrieben hat, bei der emotionalen Berührung zwischen einem Bankier und der verarmten adligen Bankkundin, die täglich Geld von der Bank holen will, das nie eingeht und das sie schließlich trotzdem be-

2 „Die Stunde“ ist die Überschrift des zweiten der sechs Kapitel; alle anderen sind nach Räumen benannt.

3 S. 417. Ich zitiere nach der Ausgabe im Claassen-Verlag, Hamburg 1962, die die beiden Romane in einem Band versammelt, textgleich mit der im Aufbau-Verlag (Erstveröffentlichung: Atem 1949, Querido, Empfang 1956, Aufbau). Zur Erleichterung der Umrechnung auf die Studienausgabe in Einzelbänden (Fischer Taschenbuchverlag, Empfang: 1988, Atem: 1993) hier die Seitenzahlen: Empfang bei Claassen: S. 7-414, bei Fischer: S. 9-401; Atem bei Claassen: S. 417-850, bei Fischer: S. 13-469. Zur Korrektur von Druck- und Satzfehlern in *Atem* und *Empfang* habe ich die meist (außer in einem hier auftretenden Fall) zuverlässigere Studienausgabe herangezogen.

kommt (*Atem*, 539). „Je verwirrter die Wirklichkeit, um so leichter fährt ein erträumtes Schiff in die Weite“ (*Atem*, 531).⁴ In *Empfang* werden die ebenso unsicheren Verhältnisse außerdem noch der moralischen Mißbilligung und einer gehörigen Portion Komik ausgesetzt. Doch nicht auf Gewinnung irgendeines Standpunkts zielt der Text, sondern auf die Einsicht in die Bodenlosigkeit, die wiederum nichts als „Schweben“ übrig läßt. „Man sagt: schamlos, fühlt sogar: entmensch. Es bleibt aber spannend. Wie sind dergleichen Zustände zu retten? Durch Übertreibung allein. Nur, wenn sie vollends unmöglich werden“ (244).

„Unmöglich“ ist nur eine tentative Bezeichnung dessen, was Heinrich Mann hier von der turbulenten „Welt“ feststellt und was er selbst künstlerisch macht. Das Wort verweist auf eine Überschreitung der Grenzen: des Wahrscheinlichen und normalerweise Akzeptierten, der moralischen Degenz, der Plausibilität, Bündigkeit und dessen, was künstlerisch überzeugt. Nicht einmal was als „menschlich“ gilt, bleibt in den gewagten Manövern dieses „Empfangs“ gewahrt. An anderen Stellen in beiden „Alters“romanen wird auch die Schranke zwischen noch lebendig und schon gestorben gespenstisch (in *Empfang*) oder explorativ (in *Atem*) unspielt. Die blasierten finanziellen Transaktionen in *Empfang*, die Formierung der wirtschaftlich gebietenden Klasse zum „Synarchismus“ in *Atem* verletzen fortwährend die „Menschlichkeit“ im gesellschaftlich-normativen Sinne. Die Phänomene, die Beziehungen, die Motivationen und selbst die politischen Ziele oder Wirkungen (s.u.) verschwimmen laufend. Sie gehen ineinander über oder verkehren sich. Ebenso spielt die künstlerische Wahrnehmung oder vielmehr Produktion dieser sonderbaren Welt permanent mit ihrer Selbstüberforderung, ihrer Überzogenheit oder inneren „Unmöglichkeit“. Die Forschungen zur Erzählstruktur⁵ haben in unterschiedlicher Eindringlichkeit herausgearbeitet, daß die Erzählperspektive ständig und in raschem Tempo wechselt, daß die Erzählinstanz dicht bei den Figuren angesiedelt ist (also auch umgekehrt) und daß der Autor (oder der Erzähler) alle Figuren in demselben Ton, in seiner edlen, lakonischen und jetzt maximal nuancierten Sprache sprechen läßt. Dadurch werden die Vorgänge und Wahrnehmungen einer hochgradigen, sehr betonten Subjektivierung ausgesetzt. Die ganze Welt mit all ihren komplexen Verflechtungen erscheint innerhalb der literarischen Fiktion nochmals wie eine Hypothese: als Produkt von Projektionen, Einbildungen,

4 Die Aufbau-/Classen-Ausgabe hat hier, wie Heinrich Manns Typoskript: „in die Welt“ (!). Die Studienausgabe korrigiert es nach dem Manuskript, m.E. zu Recht.

5 Siehe Andrea Bartl, Giesen, Hartung und Welscher (wie Anm. 1), zudem Henriette Bartl: Heinrich Manns Spätwerk. Studien zur Erzähltechnik in seinen Romanen *Empfang bei der Welt* und *Der Atem*. Diss. Hamburg 1970.

Träumen, Wahrnehmungstäuschungen, in *Atem* auch von weit zurückliegenden und verdämmernenden, nur punktuell immer wieder scharf gerafften Erinnerungen. „Worte, was sonst?“ heißt es ebenso beziehungsreich wie lakonisch: „das ist alles, aber hinter ihnen versinkt deine Welt“ (*Atem*, 561). „Betrachtungen waren alles“, was der Liebende der einen hervorgehobenen „Stunde“ „seiner Gefährtin im Unglück zu bieten hatte“ (ebd.). Ute Welscher nimmt zunächst eine „metaphysische Dimension“ des Romans an, weil er durchzogen ist von Begriffen wie „Einbildung“, „Existenz“, „Wahrheit“ oder noch lieber „Wahrheiten“, „glauben“, „träumen“. Sie bestimmt sie dann aber genauer als Spiel des Romans mit der literarischen Fiktion und als Spiel der Figuren mit der Fiktionalität ihres Auftretens.⁶

Daß viele der vor-gestellten Phänomene sich gleichwohl durchhalten und ständig wiederkehren, verleiht ihnen noch keine Verlässlichkeit. Eine gesicherte Existenz gewinnen sie dadurch kaum, und die sporadisch zugeschriebene Relevanz ist jedenfalls keine, bei der es die Leserinnen und Leser leicht bewenden lassen könnten. Diese Leitmotive, wenn man sie als solche gelten lassen will, werden nie so kalkuliert und effektiv zu sicherem Wiedererkennen eingesetzt wie etwa in der Erzählkunst Thomas Manns. Sie wirken quälend oder gequält, manchmal mehr auf- als eindringlich und oft indezent oder direkt denunziatorisch. Selbst zart erinnernde Wiederaufnahmen tragen den Hauch der Peinlichkeit von schon Verbuchtem oder Abgetanem, das trotzdem nicht vergehen will. Eine „göttlich“ schöne Stimme steckt in einem buckligen Körper, also kann dieser Künstler, der Sänger Tamburini in *Empfang*, nie den Mund aufmachen, und zwar zu seinen grandiosen⁷ Darbietungen wie zur beiläufigsten Bemerkung, ohne daß sein „Schaden“, seine „Rückseite“, seine „schwache Stelle“ usw., mit einer blühenden Vielzahl von Bezeichnungen, anzüglich und kratzend ins Bild gerückt wird. Selbst seine daraus resultierende Demut, seine Weisheit, sein unerhörter Takt in einer Welt der Ego-manen und „Existenzkämpfer“ werden noch in nahezu jeder Erwähnung grundiert von der Erinnerung, welches nicht nur körperliche, sondern die ganze Person durchdringende Gebrechen er mit diesen Tugenden des Herzens beantwortet. Auch die Marotte des alt gewordenen Autors, mit einer Fülle von Anspielungen seine letzten Werke an die Serie seiner früheren anzuknüpfen, eine Art augenzwinkerndes Spiel, das aber nur seine

6 U. Welscher (wie Anm. 1), S. 51f. u. passim

7 Grandios heißt beim späten Heinrich Mann zugleich: mit aller irdischen Bedingtheit spielend.

treuesten Leser oder eben die Philologenschaft goutieren können,⁸ unterstreicht das Verharren im Reich der Literatur. Auch hier dominieren „Worte, was sonst?“ Es sind jedoch starke, energiegeladene Worte, die sich auch ihre permanente Infragestellung und Entwertung leisten können.

Berührung, Verschiebung, Vertauschung

In so souverän, so demonstrativ erdichteten und geschriebenen Texten ist es kein Wunder, daß keine Behauptung sicher, kein Geschehen nur ernst gemeint und wirklich ernst ist. Oft werden die Leser im Ungewissen gelassen, ob etwas in Worten Hingestelltes überhaupt geschehen soll, wer der Urheber (gewesen) sein und wen es getroffen haben soll. Aber nicht nur in sich wird so gut wie jedes hier erzählerisch aufgebaute Phänomen zugleich schwebend gemacht oder ausgehöhlt bis zur Durchsichtigkeit. Auch die Grenzen zwischen den einzelnen Dingen, Vorgängen, Personen und Bereichen verschwimmen oder fallen ganz. Jedes Teilstück der in beiden Romanen fingierten Welten kann sich in (fast) jedes andere verwandeln oder symbolisch für ein völlig anderes eintreten.⁹

Wenn die beiden in vieler Hinsicht ungleichen Personen, die im zentralen Handlungsfaden des Romans *Der Atem* einander plötzlich ihre Liebe bekennen und in der einen „Stunde“ (ihrer einzigen gemeinsamen) einen Höhepunkt an Übereinstimmung, Austausch und wechselseitiger

8 Günter Hartung (wie Anm. 1) rückt seine gründlichen Beobachtungen unter die Summe, daß Heinrich Manns gesamtes „Lebenswerk“ im Spiegel seines letzten Romans erscheine. Ich übergehe so grobe Effekte wie die, daß zwei leichte Geschöpfe in den „Blauen Engel“ abrücken oder daß ein sich weiterbildender Chauffeur „einem Zeitalter“ nachblickt und konstatiert: „seines war es nicht“ (Empfang, S. 208 u. 218). Ernstzunehmen scheint mir hingegen die Anknüpfung des letzten Romans an die Titelnovelle des ersten Novellenbands *Das Wunderbare* (von 1897), nicht nur durch Wiederaufnahme des Namens (Lydia). Hier liegt sichtlich mehr vor als Selbstverliebtheit und Nostalgie; vielmehr nutzt der Erzählkünstler die Anknüpfung zu einer energischen Demonstration, wie weit er sich in der Konzeption wie der Ausführung, bis in den Satzbau hinein, über jene Anfänge vor fünfzig Jahren hinausentwickelt hat.

9 Herbert Lehnert vermißt in *Ein Zeitalter wird besichtigt* das Bewußtsein von der „amoralischen“, ja destruktiven „Kehrseite“ der Kreativität, wie sie sich etwa in den Moskauer Prozessen unüberschaubar gezeigt habe (Herbert Lehnert: Europa aus Distanz: Das widersprüchliche bürgerliche Zeitalter im Spätwerk Heinrich Manns. In: Heinrich-Mann-Jahrbuch 7 (1989), S. 194). Den erzählenden Werken des Spätwerks gesteht er immerhin ein „Spiel“ mit dem „kreativen Widerspruch der Kunst gegen bürgerliches Gewinnstreben und bürgerliche Ordnung“ zu (S. 205). In der Selbstthematization der Fiktionalität und in der Durchlöcherung der fiktionalen Realität (in *Empfang* wie in *Atem*) wird aber auch noch die Verunsicherung der einstigen Überzeugung vom höheren Recht der Kunst gestaltet. Ebenso wie das Geschaffene werden die Manipulationen der erzählerischen Kreation zur Disposition gestellt. Sie setzen weder Glauben noch Kritik schon voraus; vielmehr können und sollen beide, in- und gegeneinander, im freigesetzten Spiel mit Einladungen und Warnungen, mit Verweigerung und Anheimstellen sich erst ausbilden.

Versicherung erleben, wenn also Lydia, die Hauptperson, und der Bankier Conard ganz persönlich werden und ihre (bisherigen) Herzensangelegenheiten thematisieren, dann wachsen auch die Verunsicherung, die Erkenntnis der Unsicherheit und, in eins damit, das ständige *quid pro quo* an bis zur Unentscheidbarkeit. Die in dieser Wendung des Gesprächs erreichte Gewißheit, Leidensgefährten zu sein,¹⁰ wird als ein wirkliches Ereignis herausgestellt, ein ebenso machtvolles wie überraschendes, und zwar in Worten, die die Größe des Moments ebenso aufbauen wie als Produkt der Einbildung bloßstellen:

Hiernach folgte ein Schwanken oder Schweben; das Gespräch schien über ihnen, an der Decke vorgegangen, während unten zurück blieb, womit es angefangen hatte, greifbare Tatsachen, körperliche Wesen. Beide Personen erstaunten, über so viel Wirklichkeit, der sie nichts mehr abgewannen.

Lydia erkennt und spricht aus, was sie bisher abgewehrt hatte: daß ihr ihre immer noch aufrechtgehaltene Liebe zu ihrem Liebhaber von einst, der sie unter Mitnahme ihres Vermögens verlassen hat und von dem sie nach wie vor etwas erwartet (nämlich Geld, oder auch Liebe), der (deshalb?) gerade jetzt wieder ständig um sie kreist, auf einer Täuschung, einer Verwechslung der Vergangenheit mit der Gegenwart beruht. Ihrem Gesprächspartner sagt sie auf den Kopf zu, daß seine tiefe und etwas mühsame Liebe zu seiner Frau ebenfalls „nicht von der Gewißheit“ ist („war“), „die Beweisen widersteht und wenigstens unsere Illusionen rettet“ (523). Diese Erkenntnis aber verschiebt sie sogleich, nicht nur metaphorisch, in eine Charakterisierung seiner wie ihrer Einstellung zum Leben überhaupt: „Auch Sie sind vorsätzlich, allzu beständig, an den Schalder getreten“ (nämlich um Zahlung zu verlangen, so wie sie es angeblich seit Jahren vergeblich an den Schaltern seiner Bank tut). Die desillusionierte Feststellung „Nichts war angekommen“ könnte auf den Boden der Tatsachen, einer ebenso traurigen wie u.U. komischen negativen Verlässlichkeit der Finanzwelt, zurückführen – wenn nicht prompt die Vorstellung von Tatsächlichkeit durch die vermessenste Inthronisierung der Subjektivität (auch noch für beide gemeinsam) gekontert würde: „Denn wir waren nicht fest genug überzeugt.“

Daten des Bewußtseins und Impulse der Emotion gehen ständig, aber auch mit Rückstößen über in Partikel materieller Realität (doch wie reell sind diese?). Sie berühren sich aufs engste mit Erscheinungen der Sinnlichkeit, in beiden Romanen mit Bekundungen von Käuflichkeit, von überall hervorblitzender Kriminalität, in *Atem* zudem mit Schrecksekunden der politischen Brisanz, sei es des fatalen Datums oder der Entwick-

10 Wörtlich: „Logés à la même enseigne“.

lung der Zivilisation überhaupt. Sporadisch jedoch, ebenso unentwegt wie ihrerseits gefährdet, zeigt sich mitten darin eine Insel von Lebendigkeit und Lebenslust. Der soziale Rang der Gräfin zählt und zählt nicht. Sie wird nur selten als „Gräfin“ angesprochen, erscheint zumeist unter ihrem bürgerlichen nom de guerre „Kobalt“. Sie ist so verarmt, daß sie niemandem verraten kann, wo sie wohnt, und auf das hart gewordene Brot von gestern angewiesen ist, das eine gutmütige Patronne einer Bäckerei ihr parat legt.¹¹ Sie hat jahrelang in einer Fabrik gearbeitet, hat davon noch strapazierte Hände und gute Kontakte zu einem kommunistischen Arbeiter und Agitator.¹² Sie wird deshalb aber auch von der bürgerlichen, innerlich zum Faschismus überlaufenden Regierung gehaßt und verfolgt, von der Polizei gewarnt, von einem Komplott mit dem Ziel ihrer Ermordung bedroht, in das u.a. ihre neu gewonnene Freundin, die Gattin des Bankiers, und ihr alter Liebhaber eingespannt werden. Und dieser tritt außerdem auch noch bei den vielleicht streikenden Arbeitern als „Provokateur“ auf und folgt bei alledem seiner alten Liebe ebenso treu wie unzuverlässig überallhin, voller undurchschaubarer Absichten und innerlich ausgehöhlt bis zur Vogelscheuche. Als die Heldin entgegen allen Erwartungen, inzwischen auch entgegen ihrer eigenen Skepsis bei „ihrem“ Bankdirektor doch eine – natürlich ungezählte – Summe ausgezahlt bekommt, erwacht ihre alte Erinnerung ans Casino (Leidenschaft ist es schon nicht mehr). Sie fährt von Nizza, dem Spielort des Geschehens, ins nahe Monte Carlo und „sprengt die Bank“, ohne aber innerlich oder auch physisch beteiligt zu sein: indem sie nur einen einmal gesetzten Betrag auf Rot stehen läßt und just in diesem Zeitpunkt dreiundzwanzig Mal nacheinander Rot herauskommt. Die gewonnenen Millionen¹³ spielen faktisch keinerlei Rolle. Sie sind mal greifbar präsent, in zwei prallen Mappen mit einem Adelswappen, mal verschwunden, veruntreut oder gestohlen (da der windige Amant von früher sie hütet). Am Schluß bleibt

11 Damit diese Züge nicht allzu larmoyant herauskommen, gönnt ihr der Autor ihre eigene Caprice: Sie läuft zwar in uralten Kleidern herum und muß sie mühsam bewahren, trägt aber immer die neuesten Schuhe und nimmt einzig dafür finanzielle Unterstützung an.

12 Nur hier kommt einmal (S. 637) die liebe alte „C. G. T.“ direkt ins Spiel. Auch „Moskau“ wird als Bezugspunkt einiger Gegenhandlungen und Ziel des Abflugs zweier Getreuer direkt benannt, alle anderen politischen Kräfte werden nur mit Tarnnamen oder in mystifizierter Form präsentiert.

13 Wie viele es sind, wissen nur die Clercs des Casinos; die Gräfin scheint über Zahlen schlichtweg erhaben zu sein; die Leser erfahren es nicht. Schon in *Empfang* wurde das Geld als belanglos oder entbehrlich verachtet, obgleich es noch, gleichzeitig, als Motor der meisten Prozesse und des gesamten „Kultur“-betriebs bloßgestellt wurde. Der Uralte, eine höchst launische Figur eines Weisen, ist allen Bedürfnissen abgestorben und wühlt doch nächtelang in den Haufen von Gold im Keller seines burgartigen Hauses. Diese sporadische Fixierung wird in *Atem* aufgebrochen und weitgehend sublimiert.

offen, ob von dem Geld¹⁴ ein heruntergekommenes schönes altes Hotel wieder hergerichtet werden soll oder ob es eines der leichten Mädchen einer Nachbar¹⁵ zugestellt bekommt, die, unvergleichlich an „Reinheit“ und ein wenig wie die büßende Magdalena (sie heißt Mado), die Gräfin in ihren letzten Stunden umhegt und angebetet hat. Atmosphärisch jedoch ist der Gewinn oder bloß die von der Zeitung verbreitete Nachricht von dieser Sensation von höchster Wirkung: Seit diesem Erfolg steht Kobalt, äußerlich nun wieder ganz Aristokratin, im Mittelpunkt des Interesses. Sie wird zur „Königin“ eines Festes, das die halbe Welt in der Form und den Kostümen der Halbwelt ihr gibt, und sie empfängt an ihrem Sterbelager so gut wie die ganze Welt, die (für sie) zählt.

In *Empfang* werden viele persönliche Beziehungen durchgespielt, momentane und längerfristige, „frivole“ und gründlich erwogene. Sie werden gegen andere vertauscht, als Ersatz für andere oder auch für Lebensbekundungen in ganz anderen Gebieten genommen. Mit dem Ablauf des turbulenten Festes aber bilden sich die ‚richtigen‘ Liaisons heraus, und diese werden hier, wie manchmal in früheren Werken des Autors, mit beträchtlicher Emphase befestigt. *Der Atem* läßt auch diese immer noch der Konvention verpflichtete Behandlungsweise des famosen Lieblingsgegenstands von Romanen hinter sich. Bereits die große „Stunde“ zwischen Lydia und Conard ist außer mit der Bestätigung des bestimmenden Gefühls füreinander, außer dem geteilten Bewußtsein, daß sie damit ihre bisherigen Liebsten preisgeben und „verraten“, mit vielen z.T. konkurrierenden politischen, philosophischen, physiologischen, sprachkritischen Betrachtungen beider erfüllt. Da aber der beherrschende Eindruck Conards in weniger als einem Tag merkwürdig schwindet, bleibt Lydia nicht nur immer noch dem früheren Liebhaber zugetan, sondern kommt ihr auch noch der tüchtige Polizeichef und Geheimagent nahe, der sie vor ihren politischen Feinden schützt.¹⁶ Richtig glücklich ist sie nur (ohne daß dabei von „Liebe“ die Rede wäre) mit dem „Kameraden“ ihrer Zeit als Fabrikarbeiterin, dem kommunistischen Agitator und Abgeordneten, der sie am liebsten nach Moskau brächte. Selbst die Individualität, eines der höchsten Güter der Moderne, schwimmt und kann geradezu belanglos werden. „Sollten wir verliebt sein?“ fragte einer von ihnen“, sei es der einstige Liebhaber oder der Polizeipräfekt, der „Abenteurer“ oder „der Regelmäßige“ (723). „Wer, beachteten sie nicht; gedacht hatten [sic] es der eine wie der andere, sie vergaßen zu erstaunen über die unerlaubte

14 Zuletzt nur noch der Hälfte, da die zweite Mappe definitiv verschwunden bleibt.

15 „Verkehrsdamen“ oder „allumeuses“ (S. 724), die eben noch von dem Hüter dieses Schatzes als tanzende „Body-guards“ eingespannt worden waren.

16 Beziehungsreich wird er einmal als „Mann der politischen Intelligenz“ bezeichnet (S. 634).

Vertraulichkeit“. Kein Wunder, daß in der Todesstunde der so geliebten Frau, als der Polizist den fatalen Präsidenten, die Repräsentationsfigur der „synarchistischen“ Staatsverschwörung, kurzerhand erschossen hat, diese beiden sich streiten, wer als der Mörder gelten dürfe (832).

Gewichtung und Aufschweben – und wo bleibt die Politik?

In beiden Romanen geht es um Fragen und Ereignisse von hohem Gewicht, und beide veranstalten viel, um sie zu ironisieren. In *Empfang* wird die europäische Kultur und Lebensart in ihrer Gefährdung von innen heraus wie durch unfähige oder skrupellose Geschäftsleute schon durch die Fabel des Romans geradezu verhöhnt. Eine finanzielle Assoziation soll einzig zu dem Zweck gebildet werden, ein Opernhaus zu bauen; aber gibt es nicht, sowie ein einziger Zweck proklamiert ist, überall Nebensachen, Ablenkungen, Scheingeschäftigkeit, Betrug? Jedenfalls laufen die konvergierenden wie die einander konterkarierenden Bewegungen zusammen zu der Gewißheit, daß diese Helden ihr Opernhaus nie zustande bekommen werden, ja daß die von ihnen repräsentierte angeblich „gute“ Gesellschaft keine Oper verdient. Der Kriegeausbruch in *Atem* und die Enthüllungen, daß Frankreich durch die Machenschaften seiner Großbourgeoisie schon im voraus an den Feind verkauft ist, behalten ihr Gewicht bis zum Schluß, und dennoch werden diese ernstesten Vorgänge in einer hochgradig irritierenden Weise durchgespielt. Die Satire in *Empfang* ist eine Wiederaufnahme, nur mit viel subtileren Mitteln, von Heinrich Manns großen Satiren vom *Professor Unrat* bis zum *Untertan* und der daraus weiterentwickelten Kaiserreichtrilogie. Die Relativierung des faktischen Geschehens in *Atem* dagegen ist neu, sehr frei, sehr experimentell. Sie macht dieses Werk zum dichtesten und dichterischsten, das Heinrich Mann je geschrieben hat, weshalb es auch viel mehr Interpretation erfordert und verdient.

Was der Ausbruch des Krieges für die ganze Gesellschaft wie für jeden einzelnen bedeutet, ist den meisten, die damit konfrontiert werden, sofort klar. Dennoch reagieren sie mit äußerst sparsamen inneren Bewegungen und Worten auf dieses weltverändernde, doch zunächst sehr ferne, nur in einer Deklaration bestehende Ereignis. Zu den ohnehin schon anstrengenden Belastungen ihrer Existenz kommt nun auch noch diese dazu.¹⁷ Für die Männer ist der Krieg außerdem der Ernstfall, in dem sie sich persönlich bewähren, „sich stellen“, ggf. sich opfern müssen, und zwar ganz klassisch (altmodisch) für Familie und Vaterland. Das ist aber

17 Siehe S. 443 u.ö., siehe auch die zynische Verharmlosung: „Der Krieg fängt gut an, was tun?“, S. 478.

zugleich der Einbruch der Subjektivierung. Insbesondere Conard nutzt den Krieg aus, um sich dem Bindungs- und Pflichtenkonflikt, seiner unmöglichen Situation zwischen seiner Frau und der neuen absoluten „Liebe“ zu Lydia, zu entziehen. Angeblich fällt er noch vor Anbruch des zweiten Kriegstages, als es mit Frankreich noch gar keine Kriegshandlungen gab.¹⁸ Das Hin und Her zwischen der Anerkennung der Übermacht des Geschehens und der Instrumentalisierung dieses verdinglichten Geschehens zur argumentativen Stilisierung der persönlichen Situation, ja zur Bemäntelung einer momentanen Unpäßlichkeit zeigt sich prägnant in Conards Gespräch mit dem Polizeipräfekten, der ihn in die Hintergründe der französischen Nichtkriegsführung einweiht: „Ich taumele nicht, es ist nur Krieg“ (433). Anscheinend bringt der Krieg nicht nur die persönliche Konstitution, sondern zugleich die Fähigkeit zur Hierarchisierung von Ereignissen ins Wanken. Den einen weit ausgespannenen Tag lang bleibt der Krieg drohend, manches entwertend am Horizont, doch wird er auch immer wieder verdeckt, verredet, verdrängt. Auf der Rückfahrt von Monte Carlo, zwischen bedrängenden Erinnerungen aus ihrer Jugendzeit, fällt der Blick Kobalts auf ein Film- und Reklameschiff, das prächtig illuminiert vor Villefranche liegt. Sein bunter Glanz „lieh ein wenig auch dem dunklen Kriegsschiff dahinter, das nur gerade seine Wachtlichter brannte“ (S. 694). Ute Welscher hebt treffend die hier erreichte „symbolische Verknüpfung der Fiktionalität und Faktizität des Krieges“ hervor sowie den literarischen Verweis auf die beiden „Welten“, in denen der Autor sich vor und noch in der Schreibzeit in Amerika bewegt hat.¹⁹ Der knappe bedeutsame Ausblick ist jedoch nicht nur für die poetologische, nämlich selbstreflexive Machart des Romans signifikant. Er demonstriert auch, bei der ersten und zweiten Lektüre sogar vor allem, die eigentümliche Gewichtung von Fakten mittels angeblicher Aufhebung ihres Gewichts. Das Kriegsschiff bleibt im Hintergrund, erzählerisch nachgeordnet, fast unbeleuchtet. Aber was auch immer die Unterhaltungskünstler auf dem vergoldeten Schiff (aus „anderen Jahrhunderten“, ohne Wind in den ausgespannten Segeln) sich einfallen lassen: Was dahinter liegt, ist ein Kriegsschiff, und ab jetzt ist Krieg.

Zur Theorie oder „Philosophie“ des im Roman herumgeisternden „Synarchismus“ und zur synarchistischen Verschwörung, einer Vereinigung des Großkapitals über die Ländergrenzen weg zur Etablierung einer direkten diktatorischen Herrschaft, sehr ähnlich der faschistischen, sind die entscheidenden Quellen schon ausfindig gemacht. Auch die Funktion

18 Er hätte denn zwischen Mitternacht und dem folgenden Morgen ein Flugzeug nach Polen finden und sich dort geradezu unter die deutschen Panzer werfen müssen.

19 Welscher (wie Anm. 1), S. 59

dieses Konstrukts in der Romanhandlung ist hinlänglich gedeutet.²⁰ Heinrich Mann brauchte dieses mit höchster Indignation bedachte, etwas persiflagehaft gestaltete Gebilde im wesentlichen aus zwei Gründen: noch einmal seine Verachtung für das große Kapital und seine nicht nur krummen Wege, sondern bis zum Boden gekrümmten Ziele und Prozeduren auszudrücken, und eine bildlich-faßliche, sei es auch karikierende Erklärung für den unfaßbaren Vorgang zu liefern, daß Frankreich im und nach dem „drôle de guerre“ kaum gekämpft hat, daß statt dessen (im Roman nur noch angedeutet) sein Marschall, sein einstiger Nationalheld und vor kurzem noch Kriegsminister, sich alsbald zur Bildung einer Kollaborationsregierung bereit fand. So machtvoll und verbrecherisch aber dieses Machtkartell sein soll, das seine Agenten überall einschleust, so verächtlich scheint es rechtschaffenen ebenso wie schwankenden Figuren und so leicht wird es vom Erzähler im Schwung seines berechtigten Hohns genommen. „Sieht aus wie ein Schwindel“, so ist das Unterkapitel überschrieben (deutsch und französisch, 431), das die ersten und authentischsten Nachrichten darüber bringt. Die im Roman gezeigte politische Agenda dieses Kartells lassen es weniger Furcht einflößend als vielmehr lächerlich erscheinen.²¹

Der Regierungschef persönlich nimmt die Beseitigung der „Aufrührerin“ Kobalt so ernst, daß er sich von Paris nach Nizza bemüht, um sie unschädlich zu machen. Im Gegenzug reicht eine einfache Dienstwaffe in den rechten Händen aus, ihm den Garaus zu machen. Die Hydra des Staatskomplotts verfügt zwar über weitere Köpfe, teils raffinierter, teils nur zum Zweck der unerläßlichen Demagogie besser vorzeigbar, und sie droht weiter im Hintergrund ebenso wie der erklärte und nicht wirklich geführte Krieg. Die drei Figuren aber, in denen der menschenverachtende „Synarchismus“ auf den Schauplatz des Romans gelangt, werden behandelt wie im Slapstick. Der Oberteufel, der besagte „Präsident“ und Regierungschef, kann nur poltern und grimassieren, nicht wirklich zubeißen. Er wird schon vom Aufruhr seines Darms moralisch-gesellschaftlich ‚erledigt‘, ehe der Schuß jenes Braven ihn niederstreckt. Der ihm dienende

20 Siehe S. Anger, S. 140-51, G. Hartung, Koopmann S. 446-8, Trapp (1), S. 238-252 (alle wie Anm. 1). Hartung findet mit dieser Konstruktion „die äußerste Höhe der Imperialismuskritik bei Heinrich Mann erreicht“ (S. 183). Trapp stellt immerhin fest, daß für die beiden Personen, die als die entschiedensten Gegner des Synarchismus gelten können, die Hauptperson und ihren kommunistischen „Kameraden“, „die eigentliche Verschwörung überhaupt nur von geringem Interesse ist“ (S. 252). Koopmann läßt es offen, findet es aber unerheblich, ob Heinrich Mann „tatsächlich“ 1947 an diese Ideen geglaubt habe, jedenfalls seien sie „Wirklichkeit im Horizont des Romans“ (S. 487).

21 Die Wissenden oder nur innerlich dagegen Gewappneten haben einen Sinn „für das Bild der vorhandenen Dinge, und das hat Komik, in aller Abscheulichkeit seine Komik“ (S. 529).

„Graf“, der schon „Abscheulich“ im Namen führt (Lehideux), gibt skrupellos einige Partikel jener zynischen „Philosophie“ zum Besten und ist dabei so schreckhaft, ein solches Federgewicht im Agieren wie im Parlieren, daß er vor jedem Luftzug hinschwindet. In seinem zentralen Auftritt muß er im Kleiderschrank der besuchten Dame Zuflucht suchen und stirbt nahezu vor Angst. Die verdächtige Finanzwelt wird durch einen untergeordneten Buchhalter vertreten, der sich, gestützt auf seine geheimen connections, zum Nachfolger des Bankdirektors aufschwingt. Dafür wird er aber nur „ausgelacht“ und vom noch amtierenden Bankdirektor buchstäblich zur Tür hinausgeworfen (527). Die Gefahr ist in keinem dieser Fälle wirklich gebannt. An dem einen Tag aber, dessen Reflexions- wie zeichenhafte Aktionsmöglichkeiten hier bis zur Neige ausgelotet werden, wird der Wunsch, daß die ‚richtigen‘ Figuren sich gegen den Schwindel wie gegen die Brutalität musterhaft (d.h. schelmenhaft) durchsetzen, übermächtig und schlechterdings bestimmend. Allerdings schimmert durch das so glückhafte Geschehen oder Wortgeschehen auch das deutliche (Unter-)Bewußtsein durch, daß es ein Spiel des Wunsches ist – und bleibt.

Die verführende Kraft der faschismusähnlichen Ideologie und die „Massenbasis“ jener Bewegung erscheinen im Roman so dünn, als hätte der Autor seinen Hohn über die entsprechenden, von anderen Antifaschisten zunehmend ernst genommenen Erklärungsansätze ausdrücken wollen. Die Aneignung der synarchistischen „Philosophie“ wird im wesentlichen einer Bankiersgattin in ihrem luxuriösen Salon übertragen. Sie lauscht den höchst ungalanten Reden, zerpfückt sie hie und da, und diese Initiation in jene abstruse Geheimlehre wird laufend von Musik begleitet und mit allen körperlichen und Sprachgesten eines Seitensprungs versehen. Der Übergang der ausgesprochen brutal klingenden „Philosophie“ (etwa S. 473) in die Praxis besteht in nichts anderem, als daß die Lady zusagt, die ihr noch unbekannte Kobalt zu vergiften (oder mindestens an ihrer Ermordung mitzuwirken). Es bleibt aber bei der Zusage, und vielleicht war schon diese nur gespielt. Die Welt der einfachen Leute aber, die die Handlung in den sozial höheren und imaginativ luftigeren Sphären grundiert (und nur sehr locker mit ihr verknüpft ist), erscheint dermaßen handfest und ‚gesund‘, daß jener „Schwindel“ gar keine Chance hätte einzudringen, wenn er sich nicht schon von sich aus für einen solchen Abstieg zu gut wäre.

Den Vordergrund des tief gestaffelten Geschehens jedenfalls füllt ganz der Abschied Kobalts von ihrer Welt. Er „verdient“ nicht nur eine strengere, genauere Aufmerksamkeit als „die große üppige Geschichte“ (800), sondern wird auch noch in eine Kausalbeziehung zu dem vermeintlich „großen“ Geschehen gesetzt, die alle Maßstäbe für Groß und Klein

über den Haufen wirft. Der befreiende Schuß hatte zugleich dem Atem „das Zeichen gegeben“ stillzustehen – „Oder der Atem erstarb, da ging seine Waffe von selbst los“ (831).

Das emotionale, mit viel Sympathie umgebene Geschehen in der und um die eine Vordergrundfigur am letzten Tag ihres Lebens wird um so gewichtiger, je mehr die großen und groben politischen Zusammenhänge dahinter verschwimmen. Der Bezug auf die Person mit ihren Eigenarten, in ihrem Recht auf ihr eigenes Leben rückt hie und da die pauschalen oder rigiden Kategorien zurecht, mit denen „die Politik“ sich behilft.²² Die stark betonte Empathie für das Private steht aber ihrerseits in Spannung mit der ebenso starken Unterstreichungen, daß dieses Private eben „nur“ persönlich und von geringer Reichweite ist. Es wird nicht weniger ironisiert als die „großen“ Zusammenhänge. Es ist ebenfalls über weite Strecken schwer oder gar nicht faßbar und ist nie gefeit davor, gegen das innere Eigentum anderer Personen oder gedachter Figuren, Theaterrollen, Erinnerungsbilder vertauscht zu werden. Für die meisten Figuren ihrer Umgebung und für den hochachtungsvollen Erzähler ist die Person Kobalts eine „teure“, ungemein geschätzte, ja verehrte Person. Jeder Atemzug von ihr kann zum Erlebnis werden. Und zugleich, im gleichen Duktus des Erzählens und Aufbaus wird die Wertschätzung und der „Wert“ selbst, werden die Maßstäbe, an denen da gemessen wird, und die Prozeduren der Ehrerbietung als Mache, Künstelei, Theater, mitunter als bloße Einbildung enthüllt. Der persönliche Stil, sich zu geben, gilt von Anfang an als „Maskerade“. Den Roman hindurch wird er mit einer Fülle von Details der Garderobe, der Accessoires, des Auftretens und Benehmens unterfüttert. Zwischen persönlicher Würde und Konventionalität läßt sich kein Trennungsstrich ziehen. „Anmut mit Distanz“ wird an der abgestiegenen und nun zu neuem Glanz gelangten Gräfin „gerühmt“, „unerhörte Distinktion“, aber in alten Kleidern. So schreitet sie nicht nur, sondern so „führt“ sie in einem großen Zug, mit Gefolge, „ihre Gestalt hernieder“ nur eben „hernieder“: in das Kelleretablisement einer Nachbar.²³ Darin geht es so leger, anrühlich, frivol und zynisch zu, wie man es

22 Kobalt z.B. gilt für die Regierung wie bei der Polizei als Kommunistin. In einem persönlichen Gespräch (doch in der dritten Person über sich redend) „gelingt“ es ihr, dagegen „einzuwerfen“: „Gesinnungen hat sie mehr als eine, dank ihrer Herkunft und den ungleichen Abschnitten ihres Lebens“ (S. 464).

23 Vollends ‚in der Gosse‘ landet sie, als sie das Maskottchen dieser Bar streichelt, das „Schwein ohne Groll“ (das Sinnbild und der Ausdruck taucht schon in E auf, und zwar zur Kennzeichnung der windigsten Figur des Romans, S. 233). Hier berührt sich die Niedrigkeit mit Charakterlosigkeit und schändlicher Passivität und werden selbst diese Haltungen, die dem Autor in seinen kämpferischen Jahren und noch im *Henri Quatre* ein Greuel waren, im Sinne des Verständnisses für die ganze Breite der Erscheinungen gelten gelassen.

von derlei Einrichtungen erwartet, andeutungsweise auch kriminell und in jeder Hinsicht zweideutig. Und doch gilt die Nachbar als der würdige Rahmen, die seit einem Vierteljahrhundert nicht mehr Gefeierte nun als die „Königin“ in ihrem angestammten „Reich“ zu feiern (729ff.).²⁴

Sämtliche Bedingungen, durch die und in denen das so kostbare Leben sich verwirklicht, ziehen es herab: in die Niederungen der Physiologie der Antriebe und der Lebensverläufe,²⁵ auf die krude Materialität von Stoffen in jedem Sinne, auf den Materialismus wirtschaftlicher oder finanzieller Interessen,²⁶ in die Banalität abgedroschener Emotionen und törichter Wünsche vor dem Hintergrund eines Politikrims, dessen Ernst, wie gezeigt, durch die grotesken Verzerrungen immer nur hindurchscheint. Auch die vom Erzähler ausgesprochen pfleglich behandelten Erinnerungen, in denen die Hauptfigur stärker „lebt“ als in der erzählten Gegenwart, zeichnen sich durch keinerlei Originalität und keine höhere Bedeutsamkeit aus. Soweit der Adel oder die früher verfügbaren Geldressourcen ihnen mehr Schwung verliehen haben als denen gewöhnlicher Bürger, soll es darauf gerade nicht ankommen. Vor dem bloß erinnernden, nachsinnenden Ich aber, dem auf nichts als sein Inneres reduzierten Menschen, gewinnen die einst genossenen Liebesabenteuer, Reisen, Begegnungen und Stimmungen mitunter eine derartige Intensität, als wären sie von Virginia Woolf konzipiert.²⁷ Was alle betrifft oder was alle, wenn sie ganz zu sich selbst stünden, mindestens erleben könnten, das wird in ein solches Licht gerückt und mit zusätzlichen Glanzlichtern von Gnaden der Sprache ausgestattet, daß daraus – zum Vermächtnis, bevor er demütig-stolz „das Wort niederlegte“ – Heinrich Manns Demokratieverständnis heller strahlt als aus all seinen satirischen Verurteilungen vordemo-

„Wir nehmen nichts übel“, spricht es. „Das Schlachten macht Spaß, wie das Geschlachtetwerden. Nicht wahr? Wir sind des Vergnügens wegen da und bleiben nicht lange.“ (S. 731)

24 Sogar ein für den Autor zentrales Anliegen, das er lebenslänglich (seit seiner Wendung vom leichtfertigen zum ‚verantwortlichen‘ Schreiben) bedacht und mit allen seinen Kräften befördert hat, die ‚Freiheit von Furcht und Not‘, wird hier einfach in der ‚Vollendung‘ des Auftretens, im ‚gelungenen Ende der Fehlbarkeit‘ sinnlich verbürgt und beglaubigt (S. 731).

25 In den Reflexionen des Priesters, der ihr die letzte Ölung gibt, wird die teure Sterbende schon im voraus gewissermaßen aufgelöst in die Glieder und Organe, mit denen sie die Erde berührt hat (S. 797f. – ein äußerst drastischer Passus, nur leider durch die Routine der Totalverdikte überzogen, vielleicht in karikierender Absicht).

26 Selbst die ätherische Liebe zwischen Lydia und Conard ist ständig unterfüttert vom Bewußtsein, daß er Bankier ist und ihr Geld gibt. „Weil sie arm und seine Geliebte war“, heißt es von ihm aus; von ihr aus mit „völliger Unbefangenheit“, obgleich durchaus „zu beanstanden“: „daß sie Geld für Liebe nimmt“ (S. 552).

27 Wie in den Erzähltechniken, so nähert sich Heinrich Mann auch in dem Spielraum, den er seinen Figuren und ihrem Innenleben gibt, in seinen Alterswerken stärker als in allen früheren bis zum *Henri Quatre* der desintegrierenden und experimentierenden Moderne an.

kratischer Zustände und den höchst bemühten Ansätzen, den Spielraum der Weimarer Republik für eine wahre, nämlich sozial definierte Demokratie auszuloten.²⁸

Der „Atem“, der auch den Titel des Romans hergibt, wird zum zentralen Feld, auf dem der innere Kampf zwischen Mühsal und Erleichterung, ja geradezu Aufschweben ausgetragen wird. Indem aber ‚nichts als‘ dieser Hauch, der Austausch mit der umgebenden Luft, zum A und O gemacht wird, ist der Sieg der Leichtigkeit gewissermaßen vorprogrammiert. Über zwanzigmal im Laufe des Romans, als ständig wiederkehrende Zäsur, sucht die Protagonistin ihren Atem zu „ordnen“ (oder auch „wiederzuerlangen“, einmal zu „beherrschen“). Sie muß um ihren Atem „kämpfen“ (788): Zahlreiche Erwähnungen eines Anfalls und häufiges Keuchen rufen die physiologische Grundlage, ihre zerstörte Lunge, in Erinnerung. Was im Takt ihrer Atemzüge an ihr „arbeitet“, ist „der eifrige Tod“.²⁹ Sie füllt aber die nicht mehr vielen „Atemzüge“, die ihr geblieben sind, mit „allem“, was sie noch zu tun hat: dem Zurechtlegen ihres vergangenen fast vollendeten Lebens, insbesondere der Begegnung mit anderen Menschen, dem Abschied von allen Lieben (zu denen in der Sterbeszene auch die bedienenden und helfenden Mitmenschen gezählt werden). „Sie atmet“, heißt es wiederholt, geradezu triumphal, je näher sie dem letzten Stocken des Atems kommt. „Atem ist das letzte“ (807). Sparsam im Laufe ihres letzten Lebensstags werden ihr „sorglose Atemzüge“ geschenkt. Gegen Ende wird ihr Atem, geradezu begütigend, ausdrücklich „leicht“ genannt und gilt „ein freier Atemzug“ als der „glücklichste“ des Tages (828). Ihr Ex-Geliebter, der aber trotz aller Zwielfichtigkeit ihr treu bleibt, fühlt sich in einer geradezu hündischen Aufwallung nur deshalb nicht verloren, weil er den letzten Tag „mit dir geatmet“ hat (792). „Der Atem entscheidet“, so „beschließt“ sie. Nominell und einigermaßen trivial entscheidet der ausreichende oder versagende Atem nur über das Leben oder Sterben, und dieser physiologische Sinn steht hier sichtlich im Vordergrund. Für die sterbende Lydia aber ist mit dieser Entscheidung die andere verbunden, ob „Sterben“ oder „Dasein“ leichter sei, und zwar für ihren an diesem letzten Tag neugewonnenen Freund; damit steht auch

28 Einen zusätzlichen höchst pikanten Akzent setzte der Autor persönlich auf das Ineinander von Kreatürlichkeit, sozialer Niedrigkeit und höchster Erhebung, indem er keinen Hehl daraus machte, daß für ihn der ganze Roman eine Huldigung an seine Frau Nelly war, die absolut unfürstliche, ja unfeine, die der gesamte Mann-Clan als „unmöglich“ abgelehnt, die er aber eben ihrer Lebendigkeit wegen bis zu ihren letzten Delirien heiß geliebt hatte. S. z.B. den Brief an Klaus Pinkus vom 12.8.1949 (zit. bei Anger, wie Anm. 1, S. 135): „Der Roman meiner Liebsten ist es dennoch“ (obwohl sie nur mit wenigen ihrer Worte darin vorkommt).

29 In der Diktion des Geistlichen, der zur letzten Ölung bestellt wurde, S. 798.

ihr Verhältnis zu ihm, die Würde, die innere Richtigkeit dieses Verhältnisses auf dem Prüfstand (801f.). Es mutet an wie ein mutwilliges, ja kindisches Spiel, wenn Heinrich Mann in seinem letzten Roman alle Handlungen und Entscheidungen, die den Ausbruch eines neuen Weltkriegs begleiten und ab und zu kommentieren, als Atemzüge einer hochgradig kapriziösen Dame behandelt. Aber selbst wenn es nichts anderes sein sollte,³⁰ wäre mit der Ebene der Reduktion selbst eine noble, ja ermutigende Verbindung von Schwere und Leichtigkeit, von Individualität und Allgemeinheit, von Trivialität und Entdeckerlust, ja Erleuchtung hergestellt.³¹

Das Sterben eines uralten Mannes spielt in *Empfang* eine ausschlaggebende Rolle; *Der Atem* ist gänzlich durch das Erlöschen einer noch nicht besonders alten,³² doch physisch aufgezehrten Frau strukturiert. Auch das Sterben aber wird fortlaufend umspielt oder kommentiert von Gesten des Leichtnehmens. Es bietet Anlaß zu hintergründigen Späßen, die gar nicht makaber, sondern annähernd weise wirken. Der Uralte bezeichnet sich schon bei Lebzeiten als „tot“, und der erfahrene Emigrant Heinrich Mann weiß, welchen Charme diese Position im Leben und diese Einstellung bieten: „Der Alte mit der gesicherten Existenz, gesichert weil abgelauften“ (244). Der vorzeitig, aber nach einem erfüllten Leben Sterbenden gewährt er kraft seiner Macht als Erzähler einen „schönen“ Tod. Ihr Ausdruck wird in ihrer letzten Stunde „lieblich feierlich, wie der Tod ihn seinen Neulingen borgt“ (802).

Exhibition und der Pakt mit der Form

Gegen die äußeren Ereignisse und ihre Bedrohlichkeit in *Atem*, ihre Verfügungskraft in *Empfang* wird in beiden Romanen das Innenleben der Figuren akzentuiert und stark gemacht. Das Innere aber ist gerade als solches nicht zu finden, oder nicht zu fassen. Hie und da wird es wenigstens

30 Der Widerspruch gegen alle „symbolische“ und geistig tiefgründige Bedeutung ist dem Roman ebenso deutlich eingeschrieben wie die permanente Versuchung zu Ausdeutungen in dieser Richtung.

31 In *Empfang* wird das Konzept einer existenzbestimmenden „Leichtigkeit“, wie es Hofmannsthal in seinen berühmten Versen „Manche freilich ...“ gefeiert hat, herbeizitiert, wird aber auch die soziale Zuteilung an die „oben“ Wohnenden, die nur eine Ahnung von der schweren Existenz unten anwandelt, zurückgewiesen. In der gleichen Person wohnen Leichtigkeit und ‚niederziehende‘ Lasten zusammen. Wenn jemand es auszusprechen vermag wie der Künstler Tamburini, kann er ohne Katzenjammer sogar von „seiner“ Leichtigkeit sprechen (S. 103).

32 Kobalt wird oft als ‚vorsintflutlich‘ alt vorgestellt und wird von Mitspielern „alt“ genannt. Das liegt aber nur an dem nie erklärten oder entfaltetem Hiat von über zwanzig Jahren, der sie von ihren einstigen Glanzzeiten trennt. Ihre Spielgefährtinnen von einst sind 47 (s. S. 418) respektive um die 50 und stehen noch, in jedem Sinne, mitten im Leben.

gesucht oder schimmert eine Ahnung davon aus einem Blick oder einem Wort hervor.³³ Daß die Handlungen von einem Kern oder auch Bündel von Einstellungen, Vorlieben, Inklinationen (entschiedene Willensakte kommen nur selten vor) gesteuert werden, ist mindestens anzunehmen und wird stellenweise, für jeweils einen Moment auch sichtbar. Aber die allgemein herrschende Unsicherheit und Undeutlichkeit hat am stärksten die – vielleicht nur naive – Annahme von einem fest bestehenden und sicher zu erschließenden Innenleben von Personen getroffen.³⁴ Mit einer erstaunlichen Fixigkeit, durch die Figuren aus Heinrich Manns Feder sich seit jeher ausgezeichnet haben, sagen die handelnden Personen auch in diesen letzten Romanen³⁵ der jeweils anderen auf den Kopf zu, was sie denkt und vorhat. Damit ziehen sie aber das aus einem nur erschlossenen Inneren Stammende jeweils schon in den Bereich der Interaktion, in dem die diversesten Stilisierungen, Finten aller Art und jede Menge Täuschung (absichtliche ebenso wie unwillkürliche) herrschen. Auch was die Personen von sich aus verlauten lassen, ist immer stilisiert, oft als expliziter Akt der Positionierung, des Plädoyers usw.; manchmal wird es regelrecht als gesellschaftliches Event gestaltet. Die Notwendigkeit, alles in eine Façon zu bringen, also auch sich selbst „zu fassen“, prägt auch dem etwa anzunehmenden Inneren eine gewisse Perspektive der Gesellschaft auf: einer einstmal „gut“ genannten Gesellschaft, die jetzt weitgehend verdorben und chaotisiert ist, aber deshalb nicht aufhört, die Köpfe mit ihren Formeln oder kraft ihrer „Form“ zu beherrschen.

„Gefasst sein“, darauf soll es in beiden Romanen ankommen, in *Atem* noch gründlicher und energischer, weil hier die Hindernisse des Parcours höher liegen und die Versuchung, sich einfach zu verströmen, merklicher gemacht wird. In dieser erstrebten Façon der gesamten Person fließt viel zusammen: Erziehung, aber in die eigene Hand genommen, Tapferkeit oder Burschikosität gegenüber dem Gesamtzusammenhang „Leben“,

33 Es gibt eine Reihe von Signalwörtern, mit denen die Figuren ihr Lebensprogramm oder ihre momentane Gestimmtheit umreißen (z.B. die beiden Lieblingsdichter der Gräfin, Baudelaire und Platen, S. 695f.) oder an denen Gleichgesinnte einander erkennen (das gleiche Zeichen, „enseigne“, für Lydia und Conard, das aber nicht näher benannt wird, S. 524).

34 Auch wenn das Ich sich einmal, unter den Zumutungen der Moral wie der Unmoral, mit kräftigen verbalen Bewegungen regt („Ich aber, ich soll ...“), wenn es um seiner „Selbstachtung“ willen beschließt, bei sich selbst zu bleiben, bleibt die benötigte innere Instanz ungreifbar, also auch wirkungslos (siehe S. 618). Das große Erstaunen, „gerade diese zu sein“, ergreift Kobalt (in einem „tiefen“ Rückblick auf ihre Vergangenheit) gerade in einer inneren Situation, in der sie sich von einer anderen nicht abgrenzen kann und poetisch-pauschal „die Hälfte“ ihres Lebens verloren gibt (S. 695f.).

35 In diesem Punkt müßte man auch *Lidice* dazu zählen und besonders hervorheben, weil darin das Erkennen des anderen, hier des Feindes, bis zu okkulten Fähigkeiten gesteigert wird. Allerdings wird es auch immer vom Fingieren und Einbilden überdeckt.

Kurzangebundenheit gegenüber dem Sentiment und seiner Vorliebe auszufern, Respekt vor der Mode oder dem ‚Ton‘ der Zeit, aber auch Abgrenzung der Person gegen die draußen herrschenden Moden, ein Schuß Stoizismus, Bündigkeit des Ausdrucks und innere Ausrichtung auf ein Ideal der Leichtigkeit. „Beherzt und unernst“, das wird der jugendliche Protagonist in *Empfang*, zunächst nur vom Wein (74), doch so will er überhaupt werden, und drei Seiten später ist schon sein Habitus „beherzt und unernst“. Kobalt lebt ihren „inneren Zartsinn“ durchweg mit „Stolz“ aus. „Sie erging sich [dabei] im Leichtsinn bis zum Zynismus“ (544). Schon ihr Äußeres, mit allem, was von ihrem nur anzunehmenden Wesen darin erscheint („Haltung und Gesicht“ werden erwähnt), wirkt so überzeugend, daß ein „fascistischer Jüngling“ sich zu ihr, d.h. zu dem, wofür sie steht, bekehrt (738 u. ff.). Wirklich „große“ Façon, mit einer Spannweite und Widersprüchlichkeit wie in den Assy-Romanen, die schlechterdings mit *Die Göttinnen* übertitelt wurden, wird in der Bankiersgattin Estelle gestaltet. In ihrer Person gehen Blasiertheit, eine gewisse Veruchtheit und die schlichte Wahrnehmung ihres Lebensrechts (in einer sehr abhängigen, eingesperrt wirkenden Existenz) eine Mischung ein, die immer wieder emphatisch als „Reinheit“ apostrophiert wird.³⁶ „Diese Leichtigkeit!“ heißt es kurz vor dem Ableben Kobalts: „Es scheint, man hat sie zuletzt.“ Die gepriesene Leichtigkeit vereinigt in sich eine momentane Gnade der Natur, das savoir vivre und die Contenance, die ein Leben lang geübt wurde und die doch nie ohne Glück, ohne Übereinstimmung mit dem Außen und der Stunde gelingt.

Nicht einmal die Liebe, die in beiden Romanen in vielfältigen Aktions- und Leidensformen ausagiert wird, bringt irgendwo ein unverstelltes, authentisches Ich ins Spiel. Vielleicht muß man bei Heinrich Mann sagen: die Liebe erst recht nicht. Die Liebenden sind eben durch ihre Neigung „gefasst“, zugerichtet füreinander. In *Empfang* wird noch polemisch, im Effekt ziemlich sentimental ein junges Paar, das sich ernsthaft, sorgfältig, fast selbstlos liebt, der Frivolität sowie Süffisanz der rings um sie trudelnden Amouren und Liaisons entgegengesetzt.³⁷ In *Atem* wird

36 „Gemacht“, sagt sie „ruhig“, als die Mitwirkung an einem Mord von ihr verlangt wird (S. 495; später wird nichts aus ihrer Mitwirkung und nichts aus dem Mord). Wenn man die nicht im einzelnen auf die Personen verteilten Äußerungen eines Wortwechsels sorgfältig zuordnet, dann stammt von ihr die weitreichende, ebenso apodiktische wie verräterische (vielleicht auch kopfschüttelnde?) Feststellung, daß jetzt „unsere Philosophie [sic, nämlich die synarchistische] aus ihrer heimlichen Periode in die offene eintritt“ (S. 478).

37 Auch daß diese privilegierte Liebe bis zu Weisheitssprüchen ausgezogen und mit Segenswünschen überhäuft wird, macht die erzählerische Bilanz nicht wirklich besser. „Die Liebe ist grauenhaft“, heißt es da, als Erkenntnisfrucht der ausgiebigen ersten „transports“ der beiden. „Sie muß grauenhaft sein, wäre sie sonst die Seligkeit?“ (S. 391 und in diesem Stil weiter bis zu jenem „Schluß“, an dem sie, auch rhetorisch, einfach „weiter gehen“).

wie jeder elitäre Wahn auch die lieb gewordene Bevorzugung von ‚richtig‘ liebenden Menschen vor solchen, die es ‚falsch‘ oder ‚oberflächlich‘ tun, eingezogen. Die Gräfin war und ist nichts Besseres, auch nichts Feineres als die Patronne eines Bäckerladens, die in ihren „unbesonnenen“ Jugendjahren über die Stränge geschlagen hat, oder als das ungleiche, aber ineinander vernarrte Paar, das sich mitten im gesellschaftlichen Gespräch zurückzieht „pour faire l'amour“ (was der Erzähler freilich bei der lauten Ankündigung bewenden läßt, 479). Wegen dieser Mischung oder offenen Mehrpoligkeit findet sie in ihrer Liebe kein festes oder vertrauenswürdiges Ich. Für ihren neuen Freund, Conard, kann aus der neuen eindeutig „großen“ Liebe nichts werden, weil er „keinen Ort“ hat, wo er mit seiner Geliebten, „ohne sie herabzusetzen“, „erscheinen könnte“ (566). Sie sucht einen Raum eher im Inneren als in der Gesellschaft mit ihren trügerischen „Empfängen“, aber sie kann auch da keinen für beide passenden finden. Noch vor dem Ende des einen Tages ihrer Liebe distanziert sie sich – von sich selbst? „Beinahe“ hätte sie ihn geliebt (617), und: „Heute morgen habe ich den letzten, man würde sagen, geliebt“ (717). „Das Glück selbst“, eine echte Formulierung à la Heinrich Mann, auch zur Überschrift tauglich, besteht aus nichts als: „leiden, fürchten und Unrecht tun“ und das auch noch fast zwanghaft (544, 551). Nicht zu unterschätzen aber bleibt die explorative, die gnoseologische Bedeutung, die der greise Dichter seinem alten Lieblingsthema Liebesbeziehungen in seinen beiden letzten Romanen zuerkennt.³⁸ Mit einem Freimut wie in der hohen Literatur sonst nur Goethes Philine sagt eine der zahlreichen jungen Frauen des *Empfangs*: „Wenn mir einer gefällt, muß ich es mit ihm wissen“ (250, vgl. 232). Indem sie es so ausspricht, wird die gesellschaftliche Klassifizierung, daß sie ‚nur‘ „die Nutte“ ist, bedeutungslos.³⁹ Das archaisch-doppeldeutige „Erkennen“, im Alten Testament nur transitiv gebraucht und durchweg von Männern auf Frauen gerichtet, wird in diesem Ausdruck gewissermaßen zivilisiert. Heinrich Mann sucht es so demokratisch wie möglich einzusetzen.

Alles nur Spiel?

Theater hat im erzählerischen Werk Heinrich Manns (der ja auch als Verfasser von Stücken hervorgetreten ist) seit jeher eine große Rolle gespielt. Repräsentation, Scheinhaftigkeit, Trug, Wirbel, Schaulust und Fiktivität

38 Damit wird auch die Obsession der Liebesbekundungen aus dem *Henri Quatre* und die Herzlosigkeit und Trostlosigkeit des Schlusses der „Liebesgeschichte“ aus dem *Zeitalter* ins Intellektuelle umgewendet.

39 Beweis: Das hohe Paar denkt nicht nur genau so, sondern auch mit dem gleichen Ausdruck, S. 356, und sein gemischtes Elternpaar ebenso, S. 317.

werden mit theatralischen Arrangements, mit Theaterrequisiten⁴⁰ oder Theatermetaphern unterstrichen. In den beiden letzten Romanen sind die gedachten Handlungen regelrecht von der Mache und dem Uernst des Theaters durchlöchert – allerdings auch, wie mir scheint, einem eigentümlichen Ernst des Spiels verpflichtet. Permanent ist von der „Szene“ die Rede, vom „Auftritt“ und „Abgang“, von einer „Figur“ mit dem und dem Namen (oder gleich mehreren, oder [vielleicht deshalb] „namenlos“). Gesprächspartner machen „eine Pause“, sprechen „beiseite“, verstecken sich voreinander, ostentativ oder durchsichtig, in Kulissen, im Vorhang, hinter Säulen, in aller Drastik unterm Tisch oder im Kleiderschrank. Sie wechseln zwischen „Ausbruch“ und Contenance, greifen zu pathetischen Metaphern und mokieren sich dabei über sich selbst.⁴¹ Vom Erzähler bekommen sie zu hören: „endlich dein guter Augenblick, als du die Hände ringst“ (*Atem*, 488), oder sie „sagen“ einander, und zwar allein durch ein flüchtiges Lächeln: „Wir sind es etwas zu viel, tragische Personen“, um es eine Seite darauf zu dementieren (563f.). Als Ersatz für die zu bauende Oper, die nie zustande kommen wird, nimmt in *Empfang* das zentrale Fest opernhafte Züge an und werden die Figuren so eingeführt und gegeneinander gestellt, als stammten sie aus einem Repertoire mit vielen Rollen, und zwar mehr grobschlächtigen als genauer nuancierten. In *Atem* kommt zum undurchsichtigen oder trügerischen Mit- und Gegeneinander noch fortlaufend Musik (vor allem von Ravel), manchmal Tanz, ausgelassen oder getragen, bis selbst die gesellschaftliche, religiöse und familiäre Zeremonie auf dem Sterbebett zu einer mit Bravour gespielten Szene gerät. Zudem wird in *Atem* das, was da jeweils „spielt“ oder gespielt wird, nicht nur als „Tragödie“, als „altmodisches Vaudeville“ und mit ähnlichen Ausdrücken aus dem theatralischen Fach bezeichnet, sondern greift das Spiel auch auf das epische Genre aus, indem Vorgänge feinsten wie gröberer Art ausdrücklich als „Roman“, als „Pitaval“, als Krimi, d.h. „roman policier“, apostrophiert werden. Die sprachliche Gestaltung hätte eigentlich ein eigenes Kapitel verdient – aus Raumnot nenne ich nur drei Teilüberschriften: der seinerseits dramatisierende Satzbau, der den Lesefluß immer wieder stocken läßt, als ob die Fülle des in ein Kolon Gepackten sich eigene Atempausen erzwingt, der künstliche Stau, sei es auch nur durch ein regelwidriges Komma in knappen Hauptsätzen, die sprachliche Abschließung von Sachverhalten zu Kernsätzen

40 Im frühen Werk sind wie im ganz späten sämtliche Güter und Hilfsmittel, die für eine Situation und deren oft abrupte Wendungen benötigt werden, im Handumdrehen vorhanden, so als beschäftigte der Autor beim Schreiben immer noch einen tüchtigen Requisiteur (oder Assistenten), der rechtzeitig alles aus dem Fundus parat legt.

41 „[...] in seinem Blick war mein Tod beschlossen, um dramatisch zu sprechen“ (*Atem*, S. 517).

und Endurteilen (oder dem Schein davon), die gleichwohl danach verlangen, von neuem aufgedrösel, ja gekontert zu werden.⁴²

Was für eine Modalität gewinnt ein Text, in dem Handlungen nicht nur als unsicher, als vielleicht nur eingebildet oder fiktiv (s.o.), sondern obendrein als „Spiel“ oder „Drama“ präsentiert werden? Der Eindruck drängt sich auf, daß kein Vorgang von gehörigen, handfesten Interessen geleitet ist. „Surrealistische“ Züge findet Giesen in der Handlung des *Empfangs*; Jasper nennt sie „halb absurd“. Hartung denkt bei *Atem* ans Grotteske,⁴³ und mehrere Interpreten schon fanden sich vom ganzen Roman oder von einzelnen seiner Handlungszüge an ein Karussell erinnert. Koopmann sieht sich von der hier gezeichneten „untergehenden Welt“ zu der Auffassung verführt, das Leben sei „ein Schattenspiel, ein Maskenzug“, nichts als ein „Transitzustand“.⁴⁴ Trapp findet hier „Schopenhauersche Gedanken. Die Welt ist ‚Maja‘, ist Trug, ist ‚Vorstellung‘“.⁴⁵ So destabilisierend aber die überall untergelegten und recht dünnen, ja faden Bühnenbretter wirken, das Spiel als solches, als bewußtes, offen vorgeführtes Spiel erhält eine eigene Würde und erteilt dem Geschehen einen spezifischen Sinn. Es ist hier kein Spiel um Kopf und Kragen, keines, in dem das Ich seine Fähigkeiten bis zum Letzten erprobt, aus dem es nur beschädigt, wenn überhaupt, hervorgeht, wie in *Lidice*. Hier begibt sich das Ich nicht erst ins Spiel, sondern findet sich schon verstrickt in Spiele, erkennt sich, wenn es denn zu einer Selbsterkenntnis gelangt, als Akteur eines Spiels oder als Spielfigur anderer. Die Einsicht, zu der Heinrich Mann (unter anderem) im gloriosen Schlußkapitel seines *Zeitalters* gelangt war: „Nicht das Vortreffliche, das Fragwürdige rührt, mit seinen Gefahren“,⁴⁶ sie wird hier auf alle Stufen des Lebens und auf seine wesentlichen Inhalte ausgedehnt.

Was die innere Beteiligung der Figuren angeht: Sie sind mit distanzierter Neugier, in einer Haltung des „als ob“ bei der Sache. Von außen wirken sie gleichgültig, ja blasiert, eigentlich aber sind sie das gar nicht, sondern kehren nur diesen Anschein nach außen, betont gegen die ande-

42 Ebenso dramatisch ist die ‚Erledigung‘ von Behauptungen, Erwartungen, voreiligen Urteilen und dgl. durch sich selbst oder durch eine Ableitung aus dem Vokabular des Vor-Satzes, wobei leicht die bloße Feststellung eines Sachverhalts in eine Erkenntnis, vielleicht eine Entdeckung übergehen kann. Etwa: „Bevor der Augenschein überzeugte, war man es schon“ (S. 831).

43 Er verweist auf den starken Bezug Heinrich Manns zur karnevalesken Tradition vom *Unterthan* an, Hartung (wie Anm. 1), S. 185.

44 Er merkt aber auch seinen Vorbehalt gegen jedes Verharren bei diesem Eindruck an: „Auch so kann man den Roman lesen“ (in seinem Nachwort zur Studiengabe, wie Anm. 1, S. 483f.).

45 Trapp (2) (wie Anm. 1), S. 76.

46 Ein Zeitalter wird besichtigt. Düsseldorf 1974, S. 482.

ren. „Der Indifferente“, diese Bezeichnung wählt der wenig heldenhafte jugendliche Held des *Empfangs* als seinen nom de guerre und zugleich als Tarnkappe.⁴⁷ In *Atem* werden wahre Höhen der „Gleichgültigkeit“ erreicht – oder auch gespielt. Der Abstieg zur Spielerin im Roulette wird überhaupt nur dadurch erzählerisch erträglich gemacht, daß die Gräfin, die bis dahin bei all ihrer Skurrilität doch immer höchst verständliche Anliegen hatte, innerlich unbeteiligt oder ganz abwesend ist. „Je joue sans jouer, tout en jouant“ (657).⁴⁸ Sie denkt sich in der „lächerlichen Schau-stellung“ in der Nachtbar „eine andere“ aus, die ihre Schritte ausführt und dabei von allen „Zusammenhängen“ noch weiter entfernt ist, „von souveräner Gleichgültigkeit“, nicht einmal für die „Grottesken“ verantwortlich, die „man“, jetzt verschwindet die Person ins Passiv, „mit ihr aufführte“ (742f.). Im Kernbestand ist die so stark markierte Zurücknahme der eigenen Person mit energischer Aufmerksamkeit und Anteilnahme verknüpft.⁴⁹

Die theatralische Gestikulation, wenn es eigentlich um einen Austausch der Seelen geht (zwischen Lydia und Conard), unterstreicht, daß Seelen eben nirgends als solche präsent sind oder sich haben, daß sie nur im Spiel, im Medium der Emphase, in der Entäußerung und ihrer Anstrengung überhaupt erscheinen.⁵⁰ Ein höchst engagierter, aber genauso energisch ‚gefaßter‘ Arbeiter und Agitator kann sein prägendes Erlebnis, ein Grubenunglück mit Hunderten von Toten, nicht anders berichten, als daß er sich zur „persona“ macht, aus der eine höhere Instanz als diese seine Person spricht.⁵¹ Andere, die heftiger, hektischer an der Welt kleben, welche doch nur diese vom Schein durchzogene Welt ist, spielen „falsch“ oder etwas „Falsches“, versteifen sich auf das, was sie fingieren, verfallen in „Grimassen“. Für die Spieler mit innerem Abstand, die das Spiel durchschauen und es, eben deshalb, ungekränkt mitspielen können, liegen Präntation und „Wahrheit“ (sofern es überhaupt klug ist, eine solche an-

47 Er muß sich daraufhin vorhalten lassen, daß extrem Gelangweilte auch am meisten langweilen (S. 335), aber das tangiert ihn wenig.

48 Die Haltung wird noch gespiegelt in dem unerhört diskreten Croupier, der bis zum „Gipfel der Zwecklosigkeit“ aufsteigt (S. 676).

49 Drei Verehrer am Sterbebett Kobalts werden durch ihre Haltung ausdrücklich als „abwesend“ markiert, „mit der Einschränkung, daß der vorzügliche Ausdruck des Nichtdabeiseins viel Gegenwart darstellt“ (S. 792) – Hilbig's großes Thema, dreißig Jahre bevor er es auszuführen begann. Selbst in der gewöhnlichen Neugier der Leute, die sich um die Sterbende drängen, wird eine „ungeahnte, unerklärte Liebe“ ausgemacht (S. 812).

50 Zum Beispiel, direkt nach ihrem Schwächeanfall in seinem Büro: „Sein einmaliges Aufschluchzen kommt jäh, von tief her, unterwegs wird es ein Laut des Jubels, ihr Jubel begleitet ihn“ (S. 565).

51 „Er hält an, schöpft Atem mit ganzer Brust, spricht den Rest [das ist der ganze, noch ausstehende Bericht] nach oben, das Kinn im scharfen Winkel“ (S. 642).

zunehmen), also auch Spiel und Ernst gar nicht auf zwei getrennten Ebenen. „Komik hilft gegen hochtrabende Wertungen“, Lachen oder „Munterkeit“ tun den gleichen Dienst (wörtlich so S. 489, faktisch an vielen Stellen). Für den Umgang mit dem Sozialen, seinem wichtigsten Thema seit vierzig Jahren, hat Heinrich Mann von *Henri Quatre* an einen neuen, markant eigenen Weg eingeschlagen, nicht „Verfremdung“, bei der sich das Modell und das Gemeinte noch säuberlich unterscheiden lassen,⁵² sondern Ironisierung und ein ständiges Changieren. Die Romane der Weimarer Republik tendieren dazu, das soziale Interesse in seinem Widerspruch gegen alle Täuschungsmanöver und Verhüllungen hervortreten zu lassen, unübersehbar etwa in der Figur der Mutter in *Ein ernstes Leben*, die, nachdem sie Jahrzehnte lang in der selbstlosesten Sorge für ihre Familie aufgegangen ist, im Altersheim nur noch in sich hineinfrißt und der die Familie gar nicht genug heranschleppen kann. Auch in den späten Romanen finden sich Stellen, an denen gerade in sozialen Fragen ‚Klartext‘ gesprochen wird. Im Rückblick erkennt ein „Hungerleider“, im Kontrast zu einem „Propriétaire“, der sich an die äußere Erscheinung hält, im bizarren Umgang der Gräfin mit dem Geld „die Verachtung eures Geldes“, die sich nur leider nicht vererben werde. Der Erzähler aber fügt ausdrücklich hinzu: „Beide hatten recht“ und „nahmen es einander nicht übel“ (*Atem*, 811). So theatralisch die Aufzüge sind, in *Atem* sogar noch artifizieller⁵³ als in *Empfang*: mit festen Rollen und darin oder dahinter Scheinrollen, mit „Maske“, vielleicht von einem „Schauspieler“ gespielt, es ist gleichwohl „alles wie im Leben“ (730). Nur in *Empfang* aber wird der gelungenen Darbietung, hier des Sängers Tamburini, noch ein Beifall der komödiantischen wie der erzählerischen Meisterklasse nachgeschickt: indem der Künstler zum Dank an das von ihm begeisterte Publikum sich selbst auf offener Bühne die Hand schüttelt, „unwiderstehlich“ (176).⁵⁴

52 Ute Welscher (wie Anm. 1) sucht, obgleich sie im Roman *Atem* eigentlich nur ein „Eiersonenstück“ sieht [?] (S. 129), Parallelen zu Brechts „Verfremdung“ herauszuarbeiten (S. 114-117), kann aber, abgesehen von der in etwa ähnlichen Absicht der Distanz und (z.T.) der Historisierung, den strengen Gestus des „Zeigens“ weder an *Empfang* noch an *Atem* richtig nachweisen.

53 Von einer wirklichen, doch nur in der Erinnerung lang ausgespielten ebenso drastischen wie rührenden Komödie heißt es: „Übrigens ging der Vorhang widerstrebend in die Höhe“ (S. 601).

54 Selbst diese schwer nachahmbare Geste wird noch in den Niederungen der „Existenzkämpfer“ aufgenommen, und karikiert: in einer Szene, in der zwei Nebenbuhler Frieden schließen. „Jeder einen Arm um die Front des schönen Wesens. [das sonst „die Nutte“ heißt], den anderen hinter ihr, schüttelten die Männer einander beide Hände“ (S. 233).

Wer oder was triumphiert im Triumph der Kunst?

Benn hatte in einer Festrede 1931 in Heinrich Mann den reinen Artisten gefeiert, hatte ihn in „dieses Flaubert-Nietzschesche Licht“ getaucht gesehen und als „den Meister, der uns alle schuf“, anerkannt.⁵⁵ Er hatte sich schon damals in seinem Kollegen von der erzählenden Zunft geirrt – er bezog sich fast nur auf „die ersten Bücher“ des gerade sechzig gewordenen Autors –, vielleicht mit Absicht und sicherlich pro domo geirrt. Die Weiterentwicklung des strengen Satirikers, des führenden Repräsentanten der Demokratie und der Humanität ließ auch die faktische Basis von Benns Vereinnahmungsversuch immer weiter zurücktreten. Ist er aber in seinen letzten vollendeten Werken zur Artistik zurückgekehrt? Welche Rolle spielt die Kunst insgesamt und spielt das eigene souverän ausgespielte schriftstellerische Können in den inkalkulablen Produktionen dieser beiden späten Romane?

Die komplexeste, von der guten Gesellschaft am höchsten geschätzte Kunstausübung, die Oper, bildet den erklärten Zielpunkt und Handlungsmittelpunkt in *Empfang bei der Welt*. Doch die Oper findet allen Bemühungen zum Trotz, ja wegen jener in vieler Hinsicht fragwürdigen Bemühungen gerade keine neue Stätte. Die vielerlei Melodien, vor allem Duette, in denen künftig aufzuführende Opern schon einmal anklingen, bilden allenfalls ein Potpourri. Sie werden zusammen mit der Geschäftigkeit und Gewinnsucht, dem künstlerischen Ehrgeiz, dem Begehren in drastischen wie in sublimen Formen in einen wilden Reigen versetzt, an dem man durchaus opernhafte Züge ausmachen kann, in dem aber die Kunstgriffe der Stilisierung und Integration laufend reflektiert, ironisiert, durch ein Gegenspiel gekontert oder durch Spott oder Philosophie zersetzt werden. In dem einen begnadeten Künstler aber, dessen Kunst nie in Zweifel gezogen wird, meldet sich das Leiden an der Kunst wie das Leiden als Grundlage der Kunst, so oft er auftritt. Sein Gesang spricht die Poetik einer niemals reinen, sondern gerade durch ihre Kettung an die Leidenschaft triumphierenden Kunst in einer Art von Klartext aus:

Er ist begabt, dieser nicht einwandfreie Tamburini, den hohen Sturm der fleischlichen Begierde zu entfesseln, ihren ungeheuren Wohllaut, Überschwang und Triumph, daß es eine Herrlichkeit und Qual ist. Ecco l'artista. (175)

Und er führt in diese Kunst eine Katharsis ein, die für Opernmelodien noch kaum je vorgesehen war, die aber durch ihre Proklamation im Ton der Bewunderung und im Gestus der Setzung beglaubigt wird, mithin zu-

55 Gottfried Benn: Rede auf Heinrich Mann. In: Ders.: Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. 1. Wiesbaden 1959, S. 410-418.

gleich als Anspruch aufgebaut und als Präntion und Überschwang, oder auch Einbildung der Hörer durchsichtig gemacht wird:

Er ist bis zu dem Grade begabt, eure Gelüste, all euren Anspruch auf die Welt zu singen und zu sagen, daß ihr ihn, als unerträglich und vergeblich, ablegt und verzichtet. Ecco l'artista (175).

In *Atem* wird die Kunst des Musizierens zurückgenommen zur Begleitmusik, obgleich sie auch als solche ihre hohe Würde und Signifikanz behält.⁵⁶ Nicht im Singen, sondern im Sprechen, in der stimmlichen Gestaltung der Worte oder im bloßen Klang der Stimme liegt hier die Offenbarung. Kobalts „Stimme“ wird immer wieder, von allen ihren Lieben, wie ein Geschenk empfunden, und damit huldigen sie zugleich der Gabe der Natur und der persönlichen Ausstrahlung, der dieser Person gemäßen Art von Kultur. Vom „Zauber“ ihrer Stimme ist oft die Rede. Männer und in Einzelfällen Frauen finden die Stimme „unwiderstehlich“; im Rückblick wird sie „allmächtig“ genannt (849). Zwar wird auch die physiologische Grundlage der reinen Klangproduktion benannt, die „zerstörte Brust“ (564), und der gezielte Einsatz von „stimmlichen Effekten“⁵⁷ nicht verschwiegen, an einer Stelle auch von einer „Feindin“ kritisiert (751). An den Höhepunkten aber, die zahlreich über den ganzen Roman verteilt sind, verselbständigt sich die Art der Intonation gegenüber dem Gesagten (mit seinen Interessen oder Leidenschaften) und erkennt der erzählerische Kommentar oder die bloße Satzführung dem Klang den Sieg zu: „Zorn und Wohlklang“ (512). Hatte die Kunst in ihren reinsten Vertretern, wie Tamburini, die Gedanken und sogar die Bestrebungen bis zur Einsicht in ihre Vergänglichkeit geführt, so läßt die aus Kunst und Natur zusammengefügte, beide überwindende oder (so denken die Hörer) beide überhöhende Stimme an eine Gegen-Vorstellung, an etwas Nichtvergängliches oder die Unvergänglichkeit selbst denken. „Es war die Stimme, weshalb man sie liebte, war aber noch mehr als die Stimme allein. Ihre Unvergänglichkeit, ja unsere, erwies sich wenn sie sprach“ (792). Kobalts Stimme ist eine Modulation ihres Atems, so wichtig und so bedroht wie dieser (s. 802, 811), und doch wird am Atem vor allem der Kampf mit der Lebensnot dargestellt, an der Stimme bevorzugt die Klangfülle und eine Attraktion über jedes Begehren hinaus. Ob sie ihre Stimme geschult und ‚Kunst‘ an sie gewendet hat, erfahren wir nicht.⁵⁸ Wie aber die Figur selbst, die anderen Figuren und der Erzähler mit dem so hervorgehobenen

56 Der Dirigent, der die immer wieder anklingende „Pavane für eine tote Prinzessin“ auführt, ja sie ganz „allein“, mehr gegen als durch die unfähigen Mitglieder seines Orchesters, neu schafft (S. 741), avanciert zu einem „Weltweisen“ (S. 785).

57 Vor allem nämlich, wie sie im Rückblick einsieht: um „Liebe zu erobern“ (sic, S. 826).

58 Während sie atmen regelrecht gelernt hat, von einem „eleganten Wiener Doktor“, S. 803.

Stimmphänomen umgehen, wie es sich aus der Physis emanzipiert und gleichwohl alle Züge seiner Herkunft aus der Physis offen vorzeigt, das ist ein starkes Sinnbild der Kunst und der Artistik Heinrich Manns in seinen reifsten Jahren.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich in beiden späten Romanen an ihren erzählerischen Verfahren machen, die immer auch eine Einstellung zum physischen und sozialen Leben transportieren, aber sich von ihm zugleich abstoßen oder abzustoßen suchen. Das Verschwimmen oder die mutwillige Verunsicherung selbst der handlungstragenden Realitätsbezüge drückt sichtlich einen – künstlerischen – Protest gegen das Aufgehen in der zeitgenössischen Realität aus, die der Autor, wie nicht wenige seiner Zeitgenossen, in vieler Hinsicht als quälend empfand. Aber diese Realität wird nur romanhaft „überspielt“, sie wird nicht vergessen oder als nichtexistent behandelt. Sie droht im ständig präsenten Gedanken an den Konkurs (in *Empfang*) im gerade ausgebrochenen Krieg (in *Atem*). Erst auf dieser Folie, als Appelle an die Kraft des Bewußtseins und hie und da des Willens, gewinnen die Manöver des Verschiebens, Kleinredens, Verkennens oder Anheimstellens ihr Gewicht und die für Heinrich Manns Spätwerk spezifische Leichtigkeit. Das Gleiche gilt für die auffällige Veräußerlichung des Inneren und den zunehmenden Respekt vor den Konventionen, für das Leben im Schein oder auf den Schein hin und das bewußte Theaterspiel, für den Abstand selbst, den die wichtigsten Figuren zu den sonst lebensleitenden Interessen und den Leidenschaften einnehmen, und für die konzentrierende, ballende Erzählsprache, in der Fiktionen und Urteile souverän ‚gesetzt‘ werden und doch, im gleichen Akt, alles Vorgestellte der Reflexion und der Ironie überantwortet wird.⁵⁹ „Wir könnten anders sein“,⁶⁰ malt sich die Todkranke auf ihrer letzten kurzen Reise aus (692). Darin kann man wie Ute Welscher⁶¹ eine konzentrierte Formel der „konstruktivistischen Poetologie“ von *Atem* sehen. Zu

59 Der „Rausch des Schreibens“, den Stefan Ringel an Heinrich Manns Jugendwerken, vor allem der Periode 1900 bis 1905, ausmacht (Stefan Ringel: Heinrich Mann. Ein Leben wird besichtigt. Darmstadt 2000), ist gründlich verflogen. Der feste, sichere Ton der Behauptungen und mitunter die gehobene Stimmung einer „schönen“ Konstellation machen immer noch den Eindruck, als ließe der Erzähler sich von seinen eigenen Erfindungen forttragen, doch werden so gut wie alle dithyrambisch klingenden Passagen alsbald wieder destruiert oder wenigstens depotenziert, siehe etwa: „Fraglich ist sogar die Schuld, vor allem die Schuld“, (S. 834).

60 Korrigiert „könnten“, nach der Studienausgabe, in Übereinstimmung mit dem Manuskript. Das Typoskript (und deshalb auch Aufbau und Claassen) hat hier „können“, aber S. 699, wo Kobalt ihre eigene Einsicht wiederholt, ebenfalls „könnten“.

61 Welscher (wie Anm. 1), S. 203, betont, wie durchweg in ihrer Arbeit, gleich die ganze „Vielfalt von Wirklichkeits- und Persönlichkeitskonzepten“, auf die damit der Blick gelenkt werde. Sie übergeht, daß es immer einzelne, bestimmte „andere“ Existenzweisen sind, in die das sinnende oder fabulierende Ich sich hinüberseht.

der hinter ihr liegenden Ver-Wirklichung ihres Lebensgangs verhält die Protagonistin sich ähnlich spekulativ-offen wie Musils „Möglichkeitsmensch“ zum Leben, das er vor sich hat. „Was ich war, was ich mir nachgiebig erlaubte zu sein, hatte auf mich kein Vorrecht“ (692). Aber sie emigriert damit nicht aus ihrem Leben oder aus dem Lebenszusammenhang überhaupt. Sie steht zu sich und zu dem, was war. Sie tut es lediglich ohne Verhärtung, mit dem Abstand einer Beteiligten, die weiß, daß sie auch anders „sein“ könnte.

Die weit avancierten, z.T. großartigen Auflockerungen und Öffnungsbewegungen erzählerischer Art in Heinrich Manns Spätwerk produzieren an keiner Stelle bloße Kunst um der Kunst willen. Sie haben ihre Stärke, ihre anziehende und freisetzende Kraft gerade darin, daß sie etwas von dem, was sonst⁶² als gegeben, gesichert, klar, eindeutig, anerkannt, „richtig“ o.ä. gilt, in Bewegung bringen oder in ein neues Licht rücken. Die Bewegung kann wichtiger werden als jede Bodenhaftung, aber sie verwirbelt nicht zur Beweglichkeit pur. „Das Offene zerläuft nicht“.⁶³

62 „Sonst“ ist eine häufig und auffällig gebrauchte Vokabel vor allem in *Atem*. Es markiert zumeist eine Abstoßung von festen Annahmen oder Gewöhnungen.

63 Cardorff über die Kunst Tschews, den er als einen „Spezialisten für unbegrenzte Zusammenhänge“ versteht, siehe P. Cardorff: Čechov als Entwurf. Inventar einer Lebensperspektive. Hamburg 1985, S. 66, S. 97.

Ute Welscher

Sprechen – Spielen – Erinnern. Formen poetologischer Selbstreflexion in Heinrich Manns Exilromanen *Empfang bei der Welt* und *Der Atem*

„The life of everyone is a diary.“¹

Das Leben jedes Menschen ist ein Tagebuch – kaum eine Metapher kann das Exil Heinrich Manns besser charakterisieren als dieses Bild von der Einheit von Leben und Schreiben. Die Rede vom Wort als Körper der Wirklichkeit verbildlicht den Rückzug des Autors an seinen Schreibtisch, bietet jedoch nicht nur dem an der psychologischen und sozialen Dimension des Exils interessierten Leser einen Ausgangspunkt für die Lektüre des Spätwerks Heinrich Manns.² Sie steht für ein Spektrum von Beziehungen von Kunst und Wirklichkeit und für die lebens- und wirklichkeitsbestimmende Macht der Sprache. Gegenstand dieser Studie ist die Frage, inwiefern Ausdrucksformen und Grundfunktionen des Lebens wie *Sprechen, Spielen, Erinnern* und *Schweigen* im Spätwerk versprachlicht und vertextet werden und die literarische Darstellung des Lebens damit zum Reflexionsmedium von Literatur wird. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den beiden letzten Romanen, *Empfang bei der Welt* (1945) und *Der Atem* (1947), einbezogen wird auch die teils autobiographische Kunst- und Geschichtsbetrachtung *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1945).³

Die hier vorgestellte Textlektüre versucht – im Sinne des von Bettina Engmann herausgearbeiteten Verständnisses des Exils als poetische Kategorie⁴ – die weitgehend zeitgeschichtlich und biographisch ausgerichte-

1 Heinrich Mann: Zur Zeit von Winston Churchill. Zweiter Teil. Tagebuch vom Beginn des Krieges bis Ende 1939. (unvollständiges Typoskript, o.O.) SAdK, HMA Nr. 237. Das Zitat befindet sich auf dem Titelblatt.

2 Der Begriff des ‚Spätwerks‘ soll keine durch das Alter des Autors legitimierte Einheit von Texten bezeichnen, wie es die pejorative Rede vom ‚Alterswerk‘ tut. Er dient hier lediglich als Arbeitsbegriff, um die im amerikanischen Exil entstandenen Texte ordnend zusammenzufassen. Vgl. zur Problematik von ‚Spätwerk‘ und ‚Spätstil‘ Heinrich Manns auch Winfried Giesen: Heinrich Manns Roman ‚Empfang bei der Welt‘ – Interpretation eines Spätwerks. Frankfurt a.M., Bern 1976 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Literatur und Germanistik Bd. 161.), S. 11-26.

3 Folgende Siglen der Werke Heinrich Manns werden verwendet: A (*Der Atem*), EW (*Empfang bei der Welt*), ZA (*Ein Zeitalter wird besichtigt*). Zit. n. Studienausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a.M. 1986ff.

4 Vgl. Bettina Engmann: Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur. Tübingen 2001.

MEMORIA

Herausgegeben von
Hans-Gert Roloff

Band 4

HEINRICH MANN

(1871-1950)

Herausgegeben von
Walter Delabar und Walter Fähnders

WEIDLER Buchverlag Berlin

Erste Auflage 2005

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2005
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 3-89693-437-6
www.weidler-verlag.de

Inhalt

WALTER DELABAR, WALTER FÄHNDERS Heinrich Mann (1871-1950). Zur Einleitung.....	7
PETER STEIN „Das öffentliche Leben“. Heinrich Manns Werk und Wirkung.....	13
TORBEN FISCHER Widersprüchliche Fundierungen. Annäherungen an die literarischen Anfänge Heinrich Manns in den 1890er Jahren.....	37
HANS RICHARD BRITTNACHER Der Dichter als Condottiere? Heinrich Manns Abschied von der Renaissance.....	61
THOMAS F. SCHNEIDER Darsteller, die Darsteller darstellen. Heinrich Manns Werke für das Theater.....	77
VOLKER RIEDEL Heinrich Manns Napoleon-Stück <i>Der Weg zur Macht</i>	91
WALTER DELABAR Der Aufstieg Diederich Heßlings. Zur gesellschaftlichen Modernisierung in Heinrich Manns <i>Der Untertan</i>	125
GERTRUDE CEPL-KAUFMANN Zwischen elitärer Lebenspraxis und Nähe zum Volk. Heinrich Manns Lebenskonzept bis in die späte Weimarer Republik	155
WALTER FÄHNDERS „Gegen die Unmöglichkeit der Fabel ist nichts zu sagen“ oder: „Eine Erzählung von moderner Merkwürdigkeit“. Heinrich Manns <i>Die große Sache</i>	193
MICHAEL GRISKO Heinrich Mann gesehen und nicht gelesen. Vorläufige Annotationen zu einigen Stationen der Wirkungsgeschichte im deutschen Film und Fernsehen von 1930 bis heute	223