Frithjof Trapp

»Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann

Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker

Begründet von

Bernhard Ten Brink und
Wilhelm Scherer

Neue Folge
Herausgegeben von

Stefan Sonderegger
64 (188)

Walter de Gruyter · Berlin · New York
1975

»Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann

von

Frithjof Trapp

Walter de Gruyter · Berlin · New York

1975

Gedruckt mit Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft
der Förderer und Freunde der Freien Universität Berlin e. V.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Trapp, Frithjof

»Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann.
(Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker: N. F.; 64 = 188)
ISBN 3-11-005968-1

D 188

© 1975 by Walter de Gruyter & Co.,
vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer
Karl J. Trübner · Veit & Comp., Berlin 30 · Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Wege (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.
Satz und Druck: Presse-Druck Augsburg
Buchbindearbeiten: Lüderitz & Bauer, Berlin
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Kritik der Forschung und Zielsetzung der Arbeit . . . 1
   1.1. »Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik . . . 1
   1.2. Die Gestalt einer Wirklichkeitsdarstellung durch »Kunst« . . 10
   1.3. Aspekte der Rezeptionsgeschichte 20
   1.4. Die Zielsetzung und Anlage der Arbeit: ein Versuch zur Klärung der Forschungssituation 29

2. »Im Schlaraffenland«: Der Kapitalismus als bestimmende Kraft im Bild der europäischen Dekadenz 35
   2.1. Wirklichkeitsbezug und dargestellte Wirklichkeit 35
   2.2. Der Kapitalismus als geistige Macht 40
   2.3. Köpf – die »Originalität« von Andreas' Aufstieg als Parodie 45
   2.4. Der Kapitalismus als Phänomen 49
   2.5. Das Komödiantentum 54
   2.6. Andreas Zumsee 60
   2.7. Politisches Komödiantentum 64
   2.8. Das »Schlaraffenland« als »Gesellschaft der Dekadenz« . . . 67
   2.9. Ästhetische Erscheinungsformen der Dekadenz 75
   2.10. Die »reelle Pöbelherrschaft« 81

3. »Lidice«: Darstellungskategorien moralistischer Erkenntnis 84
   3.1. Der analytische Charakter der ästhetischen »Sprache« 84
   3.2. Das Romanthema und die Form seiner Behandlung 87
   3.3. Das Bild des Dorfes Lidice 94
   3.4. Die opake Wirklichkeit 99
   3.5. Die Erkenntnisproblematik 102
   3.6. Die Bedeutung der »Maske« im Widerstandskampf 107
   3.7. Die Schauspielerthematik 110
   3.8. Milo Schatzova – die Primadonna 115
   3.9. Pavel Ondracek – der Nationalheld 119
   3.10. Die politisch-psychologische Problematik von Pavels Rolle . . 123
   3.11. Pavels Schlußansprache und die Auflösung der »Maske« . . . 127
   3.12. Heydrich – Hauptmann Krach – Franticek Eger 133

4. »Professor Unrat«: Empirische Wirklichkeit und Komödiantentum . 139
   4.1. Bewußtseinsformen innerhalb der dargestellten Wirklichkeit . . 139
   4.2. Naturalistische Gesellschaftsanalyse 143

4.3. Unrat und Lohmann 149
4.4. Differierende Darstellungsformen innerhalb der Romanwirklichkeit 154
4.5. Die empirische Fundierung der Gestalt Unrats:
a) sein Selbstbewußtsein – die Schule . . . 160
b) sein Menschenhaß – der »Name« 165
4.6. Unrats Begegnung mit der Künstlerin Fröhlich . 170
4.7. Unrats Triumph und Sturz . . 174
4.8. Komödiantentum 178

5. »Die Armen«: Dargestellte Historizität des Bewußtseins . 186
5.1. Reflexion der Wirklichkeit und Werkgestalt 186
5.2. Der historische Bezugspunkt des Romans »Die Armen« 192
5.3. Gesellschaftliche Mythologie und mythologisierende Bewußtseinsformen 198
5.4. Das Bild der Selbstentfremdung 203
5.5. Die Problematik der Gesellschaft als »Innenwelt« Balrichs: der Bildungsprozeß 208
5.6. Die Disjunktion von Realität und Bewußtseinswelt: das Beispiel Leni 213
5.7. Die Irrenanstalt 219
5.8. Die Eigengesetzlichkeit der dargestellten Wirklichkeit als ästhetischer Wirklichkeit 224
5.9. Theater, Komödiantentum und Formelemente des Schauspiels . 226

6. »Der Atem«: Abschied von einer Zeitepoche 233
6.1. Der Gesellschaftsroman als Dokument einer Zeitepoche . 233
6.2. Der Synarchismus und das Bild der Synarchen 238
6.3. Der »Synarchismus« als Depravation des »ewigen Frankreichs« 247
6.4. Die geschichtlich-politische Vorstellungswelt des Romans . . . 255
6.5. Differierende Wirklichkeiten: die Bäckerei der Yvonne Vogt 262
6.6. Kobalts Rückkehr ins Spielkasino von Monte Carlo 265
6.7. Darstellungskategorien moralistischer Erkenntnis: die Liebe . . 273
6.8. Die Funktion des Theaters 280

7. Schlußbetrachtung: Aspekte des »Realismus« von Heinrich Manns Werk 287
7.1. Die »ästhetische Wirklichkeit« als moralistischer Spiegel der empirischen Wirklichkeit 288
7.2. Die »Form« als unmittelbarer Träger historischer Authentizität 292
7.3. Die dargestellte Wirklichkeit als Gestalt eines politischen Urteils 296

8. Exkurs über Aspekte von Heinrich Manns Rezeption des Naturalismus 300

Literaturverzeichnis 320

1. Einleitung: Kritik der Forschung und Zielsetzung der Arbeit

1.1. »Kunst« als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik

Heinrich Manns Romane sind – bevor sie Aussagen zu zeitgenössisch-politischen Themen sind und damit Dokumente zum Bild einer jeweiligen Gesellschaft[1] – zunächst Kunstwerke und sind als Kunstwerke, keinesfalls bloß als Darstellungen empirischer Realität, konzipiert. – In dieser Feststellung kommt eine Kritik an der augenblicklichen Heinrich-Mann-Forschung[2] zum Abschluß, die nicht bloß immanent, im Rahmen der vorhandenen und erkennba-

[1] Hier wäre das bekannte Wort Heinrich Manns zu zitieren: »Mit fünfundzwanzig Jahren sagte ich mir: ›Es ist notwendig, soziale Zeitromane zu schreiben. Diese deutsche Gesellschaft kennt sich selbst nicht. Sie zerfällt in Schichten, die einander unbekannt sind, und die führende Klasse verschwimmt hinter Wolken‹« (in: Essays I, S. 269).
Die Werke Heinrich Manns werden im folgenden nur noch durch ein Titelstichwort und die Seitenzahl zitiert. Eine Aufschlüsselung der verwendeten Ausgaben erfolgt in der Bibliographie.

[2] Unter diesem Begriff werden mehrere, sehr unterschiedliche, in ihren wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen sogar divergierende Arbeiten zusammengefaßt, die in den letzten Jahren erschienen sind und die sich durch Kenntnisreichtum und intensive Auseinandersetzung mit Heinrich Manns Werk erheblich von den zuvor erschienenen Arbeiten abheben. Ihnen ist gemeinsam, daß sie Heinrich Manns Werk unter dem historisch-biographisch begründeten Prinzip der »Entwicklung« erfassen und davon ausgehen, daß Heinrich Mann ein »Realist« sei. Ein konsistenter Zusammenhang zwischen den Arbeiten, der den Begriff »Forschung« an sich erst rechtfertigte, wird also nicht vorausgesetzt.
Folgende Werke (die danach nur noch durch den Autorennamen zitiert werden) sind hier zu nennen:
Klaus Schröter: Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. – Stuttgart 1965 (= Germanistische Abhandlungen. 10).
Manfred Hahn: Das Werk Heinrich Manns. Von den Anfängen bis zum »Untertan«. 1885–1914. – Leipzig, Phil. Diss. 1965 (hekt.) (bislang nur Teil I: 1885–1907, erschienen).
André Banuls: Heinrich Mann. Le poète et la politique. – Paris 1966; jetzt auch in einer gekürzten, neubearbeiteten deutschen Fassung vorliegend: A. B.: Heinrich Mann. – Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1970 (= Sprache und Literatur. Bd. 62).
Hanno König: Heinrich Mann – Dichter und Moralist. – Tübingen 1971 (= Hermaea, Germanistische Forschungen, N. F. Bd. 31).

ren Mängel[3] geführt worden ist, sondern die gefragt hat, weshalb es zu Mängeln gekommen ist, die zwar bekannt, offenbar aber trotzdem nicht ohne weiteres zu beheben sind. Die Feststellung besagt nicht Geringeres, als daß nicht gesehen worden ist, daß Heinrich Manns moralistisch-ästhetische Darstellungen gesellschaftlicher Wirklichkeit[4] selber »Wirklichkeit« eigener Art sind und

Von den Arbeiten, die nach Abschluß des Manuskripts im August 1971 erschienen sind, sind folgende besonders hervorzuheben:
David Roberts: Artistic consciousness and political conscience. The novels of Heinrich Mann 1900–1938. – Bern u. Frankfurt/M. 1971 (= Australisch-Neuseeländische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 2).
Renate Werner: Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann. – Düsseldorf 1972 (= Literatur in der Gesellschaft. Bd. 11).
Ekkehard Blattmann: Henri Quatre Salvator. Studien und Quellen zu Heinrich Manns »Henri Quatre«. Bd. 1: Heinrich Mann als Homo religiosus – Die Henri-Legende – Die Hauptquelle des Romans; Bd. 2: Neue Nebenquellen. – Freiburg 1972 (= Materialien zur deutschen Literatur. Bd. 4/1 u. 4/2).
Vgl. ferner den Forschungsbericht von Hugo Dittberner: Heinrich Mann. Eine kritische Einführung in die Forschung. – Frankfurt/M. 1974 (= Fischer Athenäum Taschenbücher. Bd. 2053). – Die offensichtlich vielversprechende Arbeit von Tarmo Kunnas: Das Werden des Humanismus bei Heinrich Mann. – Helsinki 1973 (= Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Sarja-Ser. B, Nide-Tom. 178), konnte nicht mehr eingesehen werden.

[3] Wir müssen hier eine Unterscheidung zwischen zwei Arten von Mängeln machen: solchen, die in Wirklichkeit nur *Symptome* dafür sind, daß die Rezeption insgesamt negativ verläuft; dazu sind auch ideologisch beeinflußte Fehlurteile und unzureichende Kenntnisse des Gesamtwerkes wie davon beeinflußte Einseitigkeiten der Interpretation zu zählen, ebenso – als Spiegelung auf anderer Ebene – die Diskrepanz zwischen einer relativen Interesselosigkeit der Wissenschaft und einem sehr intensiven Interesse der Öffentlichkeit – und solchen, die als methodisch oder erkenntnistheoretisch begründete *eigentliche* Fehler ausschließlich Kennzeichen eines falschen Forschungs*ansatzes* sind. – Der Irrtum auch der Kritiker des bisherigen Forschungsverlaufs ist es gewesen anzunehmen, daß es sich bei den Mängeln erster Art um die ausschließlichen Gründe für die mangelhafte Entwicklung der Heinrich-Mann-Forschung handle – es sind aber höchstens bedingte Gründe –, und sie deshalb von einer »forschungsimmanenten« Korrektur eine Änderung erwarteten. So kam es zu immer intensiverer Herausbildung im Grunde ähnlicher Ansätze – wobei der »Fortschritt« der Interpretationen oftmals nur darin lag, daß die Interpreten gesellschaftspolitisch jeweils andere, der Position Heinrich Manns angeblich adäquatere Standpunkte vertraten –, verbunden mit einer ungeheuren Anschwellung rein stofflicher Informationen, wodurch den potentiellen neuen Forschern kaum überwindbare Barrieren aufgebaut wurden wie zugleich die Bahnen zukünftiger Entwicklungen im voraus abgesteckt wurden. Befriedigende Ergebnisse hat diese Forschung bislang nur in Einzelfällen geliefert, obwohl der Arbeitsaufwand eines Teils der Untersuchungen insgesamt und die Intensität, mit der bestimmte Teile zumal des Frühwerks behandelt worden sind, sehr groß sind. Auf diese Weise konnte sich auch das im Grunde nicht richtige Urteil beim Publikum halten, daß Heinrich Mann von der wissenschaftlichen Forschung noch immer vernachlässigt sei.

nicht unmittelbar auf der Ebene der Empirie mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit verglichen werden können, daß wohl aber das Verhältnis von künstlerischer und außerkünstlerischer Wirklichkeit von einem Kunstbegriff her erklärt werden kann, der Antrieb und Legitimation der Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik ist, die in diesen Romanen vorgenommen werden.[5]

Bislang wurden Heinrich Manns Romane von der Forschung zumeist unmittelbar aus Positionen seines politischen Denkens hergeleitet, Fragen nach ästhetischen Anschauungen nur im Zusammenhang mit politischen Ansichten gestellt. So kam es zu einer Trennung zwischen dem »ästhetizistischen« und dem gesellschaftskritisch-satirischen bzw. »realistischen« Teil des Werkes. »Sartire« – bei Heinrich Mann ein ästhetisch außerordentlich komplexes Phänomen – wurde dabei punktuell, auf ein politisches Urteil über einen angesprochenen Gegenstand der außerkünstlerischen Wirklichkeit hin, verstanden. Der Inhalt dieses Urteils und somit das politische Bewußtsein des Autors überhaupt schlügen sich danach in direkter Form in der ästhetischen Gestalt des Dargestellten nieder[6]. So schien dem Dargestellten ein gleichmäßiges Stratum »politischer« bzw., in der »ästhetizistischen« Phase, politisch-reaktionärer Urteile unterlegt zu sein;[7] »methodisch« wurde somit letztlich eine Parallelität von künstlerischer Wirklichkeit und Urteilen zur außerkünstlerischen Wirklichkeit angenommen. Heinrich Mann war »Realist« aufgrund dieser Parallelität. Entsprechend dominiert bei allen Interpreten auch die historisch-biographische Forschung, weil vom Ansatz her unterstellt werden mußte, daß die Entwick-

[4] Das ist die u. E. beste Charakterisierung für Form und Intention von Heinrich Manns Romanen.

[5] Diese Feststellung macht deutlich, daß es sich bei der Charakterisierung von Heinrich Manns Romanen, »Kunstwerke« zu sein, keineswegs um eine Bestimmung handelt, die im subjektiven Ermessen des Interpreten läge, wie es in umgekehrter Weise bei dem Urteil Walther Rehms über Heinrich Mann der Fall ist, sondern um eine historisch-ästhetische Kategorie.
Vgl. Walther Rehm: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. – In: ZfdPh. 54 (1929), S. 296–328.

[6] Ein Beispiel dafür ist folgende, absolut mechanistische Rückführung einer »satirischen« Darstellung auf ein politisches Urteil über die außerkünstlerische Wirklichkeit:
»Da Napoleon Fischer im Roman stets in prinzipieller Weise auftritt, muß die Kritik an seiner Person zugleich immer Kritik an der Führung der SPD bedeuten. Das verstärkt die Satire auf die Politik des Arbeiterverrats ganz ungemein« (in: Klaus Geißler: Die weltanschauliche und künstlerische Entwicklung Heinrich Manns während des Ersten Weltkrieges. – Jena, Phil. Diss. 1963 (Masch.), S. 178).
Wohlgemerkt: Es soll nicht behauptet werden, daß Heinrich Mann mit seiner Darstellung auf keinen Fall eine solche Intention verfolgen würde, nur ist die Form der Argumentation von Geißler methodisch ungesichert und willkürlich.

[7] Auf dieser Annahme baut die Arbeit von Jürgen Zeck auf (J. Z.: Die Kulturkritik Heinrich Manns in den Jahren 1892–1909. – Hamburg, Phil. Diss. 1965).

lung des künstlerischen Werkes eine Rekapitulation der (politischen) Bilddungsgeschichte sei[8]. Daß hier Annahmen, die zunächst begründet werden müssen, bereits zu Voraussetzungen des methodischen Vorgehens gemacht werden, daß dem Vorgehen ein sehr eingeschränktes Verständnis des Begriffes »Realismus« zugrundeliegt, braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden.

Lineare Herleitungen der dargestellten Wirklichkeit aus »Abbildern« empirischer Wirklichkeit, wie somit unterstellt wird, sind aber im Rahmen von Heinrich Manns kunsttheoretischen Überzeugungen[9] gar nicht möglich. Wie aus einem sehr entschiedenen, deshalb aber vielleicht mißverständlichen Diktum gegenüber seinem Bruder Thomas hervorgeht[10], zieht Heinrich Mann eine deutliche Trennung zwischen »Kunst« und einer »bloßen Kritik« der Wirklichkeit, die, obwohl sie außerkünstlerische Wirklichkeit bereits literarisch-ästhetisch darstellt, für Heinrich Mann nichtsdestoweniger noch nicht »Kunst« ist. Heinrich Mann hat dabei die Romane seines Bruders vor Augen[11]. Man muß demnach davon ausgehen, daß »Kunst« und »literarische Kritik von Wirklichkeit« für Heinrich Mann qualitativ Verschiedenes sind, also tatsächlich eine Kluft zwischen »plastischem Moralismus«, wie Thomas Mann sagt, und

[8] Den Rahmen dieses methodischen Ansatzes skizziert die Absichtserklärung Klaus Schröters: »daß (...) ein komplexes Werk am ehesten aus der Analyse der Bildungsgeschichte seines Autors verstanden werden könne« (Schröter, S. X).
Vgl. zum Aspekt der rein methodologischen Kritik an Klaus Schröter die Rezension seines Buches durch Bengt Algot Sørensen im Rahmen von dessen Sammelrezension der Standardwerke der (westdeutschen) Heinrich-Mann-Forschung: Literatur über Heinrich Mann. – In: Orbis litterarum XXIV (1969), S. 307.

[9] Die umfangreichste kunsttheoretische Aussage Heinrich Manns liegt u. E. in dem bislang weitgehend unbeachtet gebliebenen Essay *»Die geistige Lage«* (1931) vor, auf den wir uns in diesem Zusammenhang stützen und dessen allgemeine Relevanz wir durch die wenigen Bemerkungen, die ansonsten noch auffindbar sind, nachzuweisen versuchen (in: Essays I, S. 349–375).

[10] Thomas Mann berichtet in den *»Betrachtungen«* mit allen Zeichen des Erstaunens über folgende Bemerkung seines Bruders, die er aber wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt deshalb nicht verstanden hat, weil er meinte, »Kunst«, wie Heinrich Mann sie verstehe, schlösse »plastischen Moralismus« zugunsten der »programmatisch ruchlose(n) Schönheitsgeste« aus:
»›Du hältst dich zu lange bei der Kritik der Wirklichkeit auf‹, so hörte ich aus nächster Nähe. ›Aber du wirst schon auch noch zur Kunst gelangen.‹ Zur Kunst? Aber Kritik des Wirklichen, plastischen Moralismus, eben dies empfand ich als Kunst, und ich verachtete die programmatisch ruchlose Schönheitsgeste, zu der die Tugend von heute mich damals ermutigen wollte« (in: Thomas Mann: Politische Schriften und Reden. Erster Band. Betrachtungen eines Unpolitischen. – Frankfurt a. M./Hamburg 1968 [= Thomas Mann: Werke. Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Hrsg. von Hans Bürgin. Moderne Klassiker. Fischer Bücherei. Bd. 116, S. 402]).

[11] Die einzig umfangreichere Studie über das Verhältnis der beiden Brüder zueinander, die Arbeit von André Banuls: Thomas Mann und sein Bruder Heinrich,

»Kunst« besteht. Zudem sagt Heinrich Mann[12], wenn auch bedeutend später, wobei er sich deutlich gegen naturalistische Beobachtungstheorien wendet – er nennt Champfleury –, daß »Kunst« keineswegs *glaubhaft* im Sinne empirischer Wirklichkeit sein müsse, wenn sie wirklichkeitsgetreu sein wolle. Insbesondere hierdurch ist eine Brücke abgebrochen, die von der empirischen Wirklichkeit zur dargestellten Wirklichkeit des »Kunstwerks« führen könnte. Wäre sie vorhanden, könnte sie auf kaum etwas anderem als auf Beobachtung oder allgemein einsehbarer *Glaubhaftigkeit* des Dargestellten beruhen. Stattdessen sagt Heinrich Mann, daß »Kunst« »überrealistische Wirklichkeit« darstelle. Er versteht darunter, wie an dieser Stelle deutlich wird, keine von der empirischen Wirklichkeit verschiedene Wirklichkeit, erst recht nicht einen mystischen Kern der Wirklichkeit, sondern die Form der individuellen, höchst realen Lebenserfahrung aller Personen einer Wirklichkeit. »Überrealistisch« wird diese Wirklichkeit wohl deshalb genannt, weil sie eine zwar allgemeine, aber nicht objektive Erfahrung ist. Das macht dann die Wirklichkeit der Kunst und die Wirklichkeit der empirischen Welt zu verschiedenen Formen eines Identischen. Um zu der Bemerkung, die gegenüber dem Bruder gemacht worden ist, zurückzukommen: »Kunst« wird dabei offenbar erst dann möglich, wenn die Ebene empirischer Wirklichkeitserfassung grundlegend überschritten wird. Damit ist »Kunst« dann metaphysisch der empirischen Wirklichkeit als der »Welt« übergeordnet[13].

Trotzdem sind die Romane Heinrich Manns sicherlich »Bilder« der empirischen Realität, darauf deuten Daten, Orts- und Personenangaben hin. Ein enger Bezug des Kunstwerks zur empirischen Wirklichkeit ist also nicht zu leugnen, ebenso nicht, daß in ihm eine politische Aussage zur angesprochenen außerkünstlerischen Wirklichkeit enthalten ist. Das ergibt sich bereits aus dem Überordnungsverhältnis von »Kunst« und »Wirklichkeit«. Ist aber der Zugang zur dargestellten Wirklichkeit von der Seite der empirischen Wirklichkeit her verstellt – weil das Dargestellte »überrealistisch« ist und nicht die objektive Erscheinungsform der empirischen Wirklichkeit aufweist –, so bleibt noch immer die Möglichkeit bestehen, daß die dargestellte Wirklichkeit von der Wahrnehmung her als Bild der empirischen, geschichtlichen Wirklichkeit zu

›eine repräsentative Gegensätzlichkeit‹. – Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1968 (Reihe: Sprache und Literatur), ist auf diesen Unterschied bezeichnenderweise nicht eingegangen.
Eine neuere, sehr informative Studie über die Brüder Heinrich und Thomas Mann liegt von Herbert Lehnert vor (H. L.: Die Künstler-Bürger-Brüder. Doppelorientierung in den frühen Werken Heinrich und Thomas Manns. – In: Thomas Mann und die Tradition. Hrsg. von Peter Pütz. – Frankfurt/M. 1971 (= Athenäum Paperbacks. Germanistik, S. 14–51).

[12] In: *»Die geistige Lage«*, S. 352 f.

[13] Hier dürfte eine Brücke zu Heinrich Manns Nietzsche-Verständnis liegen.

verstehen ist. Nicht das Wissen des Autors konstituierte dann die »Wirklichkeit«, sondern allein die Wahrnehmung des Lesers, sein Wissen und seine Kommentierung des Wahrgenommenen. Wir hätten es in diesem Fall mit einer Wahrnehmungsästhetik zu tun, wie sie von Flaubert her bekannt ist, zudem ganz ähnlich auf dem Prinzip der Autonomie der Kunst als einer »zweiten Wirklichkeit« aufbauend[14].

Tatsächlich lassen sich die Romane Heinrich Manns von der Wahrnehmung her als Bilder der empirischen Wirklichkeit konsistent erschließen, und es ist nachweisbar, daß sie auf eine solche Art der Erschließung hin auch angelegt sind. Zwar erhält der Leser nicht *unmittelbar* ein Bild empirischer Wirklichkeit, aber es ist so, daß mit seinem Wissen und seiner Interpretation sich aus dem Dargestellten ein solches Bild formt – ja, am Ende eines Erkenntnisprozesses kann als Ergebnis stehen, daß der Leser das durch das Kunstwerk vermittelte Bild schließlich sogar als das Bild der »wahren« oder »eigentlichen« Wirklichkeit zu begreifen beginnt. Der populäre Erfolg des *»Professor Unrat«* oder des *»Untertans«* ist dafür der Beweis. – Diese Überlegungen zeigen auch, wo in Wahrheit im Roman Heinrich Manns die Dimension des politischen Urteils liegt. Es ist in die »Rückkoppelung« eingeschlossen: in das »erkennende Urteil«, das dem Leser abverlangt wird, will er in der dargestellten, »ästhetischen« Wirklichkeit das Bild der empirischen Wirklichkeit »wiedererkennen«. Auf dem Wege dieses Urteils, zu dem der Leser hingeführt wird und das die Voraussetzung dafür ist, daß der Leser das Dargestellte als sinnvolle Darstellung tatsächlicher Gegebenheiten überhaupt erkennt, fließen politische Vorstellungen und Überzeugungen des Autors in das Kunstwerk ein. Der Autor ist dabei unmittelbar jedoch ausschließlich für das Gesamtbild, das sich aus dem Dargestellten ergibt, verantwortlich – wie für die Intentionen, die mit der Vermittlung der aus diesem Bild resultierenden Erkenntnisse verbunden sind; das Detail dagegen muß in seiner Bedeutung zunächst aus der Konstellation heraus, innerhalb der es im Gesamtzusammenhang des Dargestellten steht, bestimmt werden. Hier bestimmte, besonders auffällige Erscheinungen sofort mit Urteilen des Autors zu identifizieren ist nicht möglich. Das entspricht dem

[14] Ausführungen zur Wahrnehmungsästhetik insbesondere Flauberts findet man in: Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. – Konstanz 1967 (= Konstanzer Universitätsreden. 3. Hrsg. von Gerhard Hess), vor allem auf S. 66 ff. – Ferner zur Ästhetik Flauberts: Marianne Kesting: Politik und Ästhetik. Das Beispiel Flauberts. – In: M. K.: Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik. – Frankfurt a. M. 1965 (= Fischer doppelpunkt. 20), S. 9–30. – Zum allgemeinen Problem des Verhältnisses von Kunst und außerkünstlerischer Wirklichkeit: Jan Mukařovský: Das dichterische Werk als Gesamtheit von Werten. – In: J. M.: Kapitel aus der Poetik. – Frankfurt a. M. 1967 (= edition suhrkamp. Bd. 230), S. 34–43. – Auf Flaubert beruft sich Heinrich Mann auch in *»Die geistige Lage«*, S. 353.

Prinzip, daß das Kunstwerk in sich eine »zweite«, autonome Wirklichkeit darstellt.

Man könnte den Gesellschaftsroman Heinrich Manns bis zu einem gewissen Grade als einen Spiegel auffassen, bei dem – darin dem »Bildnis« aus Oscar Wildes Roman *»Das Bildnis des Dorian Gray«* vergleichbar – auf der Seite des Objekts die ästhetisch schöne Gestalt der »natürlichen« menschlichen Wirklichkeit stünde, in dem jedoch tatsächlich die ästhetische Form der moralischen Gestalt erschiene, die die »schöne Wirklichkeit« in der jeweiligen Form ihrer historischen Realisierungen besitzt. Das Kunstwerk wäre – als ästhetisch-autonomes Gebilde – ein moralistischer Spiegel der Wirklichkeit; es bewahrte damit zugleich die Erinnerung an die zerstörte Einheit des Schönen und des Guten.[15] – Anregungen dieser Art aus der Kunst des Fin-de-siècle haben sicher zu einem ganz wesentlichen Teil dazu beigetragen, den Roman Heinrich Manns in seinen besonderen Eigenarten zu prägen. Hinzu kommen sicherlich die direkten oder – durch den französischen Roman des 19. Jahrhunderts vermittelt – die indirekten Einflüsse der französischen Moralisten.[16]

Eine solche Deutung, vorerst mehr eine gedankliche Konstruktion als ein durchgeführter Beweis, allerdings bereits praktische Überlegungen zum Werk Heinrich Manns einbeziehend, würde ein völlig neues Licht auf den Künstler Heinrich Mann werfen, der bislang hinter dem politischen Schriftsteller beinahe völlig verschwunden, ja in seinem Ansehen von ihm abhängig war. Zunächst würden zahlreiche Werke von der Dominanz eines politischen Verstehens befreit, das sie nur als künstlerisch mißlungen abwerten kann. Dazu gehören die Romane, die während der Weimarer Republik entstanden sind.[17] Betroffen sind aber ebenso die meisten Romane des Spätwerks, einschließlich des

[15] Der Zusammenhang von Heinrich Manns Werk mit der Literatur des Fin-de-siècle beginnt erst in jüngster Zeit durch die Arbeiten von Lea Ritter-Santini und Renate Werner erforscht zu werden; der hier angesprochene engere Zusammenhang ist dabei noch nicht berührt worden. Daß Heinrich Mann diesbezügliche Kenntnisse besessen hat, ist nicht zu bezweifeln; zu erinnern ist nur an seine Rezension von Emerich Ranzonis Buch *»Religiöse Kunst«* in *»Das Zwanzigste Jahrhundert«* (Jg. 6, H. 8, Mai 1896, S. 201–205), in der sogar in dezidierter Form Naturalismus und Präraffaelitentum parallel gesetzt werden.

[16] Vgl. hierzu Hanno König, passim. – König berücksichtigt allerdings zu wenig die Einflüsse, die Heinrich Mann hier durch den französischen Roman erhalten hat, z. B. durch Vermittlung Stendhals. – Zu: Stendhal vgl. Hugo Friedrich: Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert. 2. Aufl. – Frankfurt a. M. 1950.

[17] Anzuführen wäre hier vor allem das immer wieder zitierte Urteil von Alexander Abusch, daß in der Weimarer Republik »manche schon vor 1918 fortschrittlichen Schriftsteller, wie Heinrich Mann, ideologisch in eine Krise, künstlerisch in eine Sackgasse« geraten seien (in: A. A.: Zur Geschichte und Gegenwart unserer sozialistischen Literatur. – In: Neue Deutsche Literatur 1957, S. 135).
Ganz ähnlich lautet jedoch auch das Urteil von Klaus Schröter: »Waren es Un-

weitgehend unbeachtet gebliebenen Romans *»Lidice«*[18], und einige Romane des »ästhetischen« Frühwerks[19] – insgesamt die Hälfte aller erschienenen Romane. Ist es nicht mehr bindend anzunehmen, daß die dargestellte Wirklichkeit der Romane unmittelbar das jeweilige politische Denken Heinrich Manns spiegelt, so daß von der scheinbar irrationalen Phantastik mancher Darstellungen auf die »Phantastik« der Wirklichkeitserfassung geschlossen werden müßte, von der politischen Glaubwürdigkeit des Dargestellten auf die künstlerische Qualität der Darstellung, wie es gegenüber einem »Realisten« getan wird, dann verlieren die abwertenden, bisherigen Urteile ihre theoretische Fundierung. Gleichzeitig wird das Dargestellte neuen Betrachtungsweisen zugänglich. Es bleiben zwar noch die grundsätzlichen Zweifel bestehen, die in Zusammenhang einiger dieser Romane an der Fähigkeit Heinrich Manns geäußert worden sind, im modernen Sinne »politisch« zu denken[20], auch eine Kritik an der

sicherheit eigener Anschauungen, der Wille zur Versöhnlichkeit angesichts unversöhnlicher sozialer Diskrepanzen, der Wunsch, Hoffnung zu wecken, ohne sie zu teilen – jedenfalls schon in den *›Armen‹* und stärker noch im *›Kopf‹* treten die Ausdrucksmittel Heinrich Manns oft widersprüchlich auseinander. Und dieser Mangel an integrierender Formkraft bewirkte bis weit in die zwanziger Jahre hinein bei den Lesern seiner neuesten Romane ein ›Befremden‹ (...)« (in: Heinrich Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Klaus Schröter. – Reinbek 1967 [= rowohlts monographien. Hrsg. von Kurt Kusenberg. Bd. 125, S. 90]).

Beispielhaft aber ist vor allem die Argumentation Ulrich Dietzels. Er setzt sehr voreilig die Tatsache, daß die unmittelbar nach dem *»Untertan«* entstandenen Romane beim heutigen Lesepublikum zum größten Teil vergessen sind, gleich mit einem Beweis »literarischen Niedergangs« (S. 122) und sagt dann etwas später, wobei er sich auf den Roman *»Der Kopf«* bezieht, daß »die Grenzen des Bewußtseins seines Autors (...) auch die Grenzen des Romans« seien. Festzustehen scheint, daß damit künstlerische Grenzen gemeint sind. Auf dem Wege eines konstatierten literarischen Mißerfolges ist damit ein bestimmter Maßstab der *politischen* Bewertung – der als solcher durchaus fruchtbar sein kann – ohne jede vermittelnde Reflexion zu einem Maßstab der *literarischen* Bewertung geworden. Diese Tendenz geht sogar soweit, daß Dietzel in einer hypothetischen Formulierung über den Roman *»Die Armen«* vom »›aliterarische(n)‹ Element in Heinrich Manns ›Arbeiter‹-Roman (als) ein(em) Ausdruck seiner Klassenverbundenheit« spricht (Ulrich Dietzel: Heinrich Mann und Thomas Mann und ihr Werk 1914–1925. – Leipzig, Phil. Diss. 1970, S. 218).

[18] Bezeichnend ist, wie Banuls im ersten, 418 Seiten umfassenden Teil seiner Monographie »les dernières oeuvres« auf etwas mehr als drei Seiten abhandelt (Banuls, S. 415 ff.).

[19] Es sind das die Romane, die außerhalb der von Alfred Kantorowicz besorgten Ausgabe der »Ausgewählten Werke in Einzelausgaben« erschienen sind, wenn auch in gleicher Aufmachung: *»Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy«* und *»Die Jagd nach Liebe«*. Eine Änderung zeichnet sich hier erst in den jüngst erschienenen Arbeiten ab.

[20] Vgl. den Tenor des obigen Zitats von Schröter.

Art, politische Themen »unpolitisch« zu behandeln, wird nicht gemindert [21], aber dies wären dann nur Einwände, die in ähnlicher Art auf beinahe jeden bürgerlichen Schriftsteller dieser Zeit zuträfen. Heinrich Manns Werk würde sich von einem Verständnis und einer Bewertung lösen, die ein für alle mal durch den *»Untertan«* fixiert zu sein schienen.

Man kann die Wirkung, die die Neutralisierung dieser negativen Urteile haben würde, nicht hoch genug einschätzen. Sie richteten sich in der bisherigen Form scheinbar nur gegen Heinrich Mann als »Politiker«, weil ein zumindest temporäres Versagen des politischen Urteils als Grund für das scheinbare künstlerische Versagen angenommen wurde, mußten ihn aber letztlich auch als »Künstler« treffen, weil gerade die wenigen, großen Romane, auf denen Heinrich Manns augenblickliches künstlerisches Ansehen beruht, auch politische Romane sind. Eine Rückwirkung konnte hier nicht ausbleiben. Hier ist zu beachten, daß divergierende Werturteile über Werke eines Autors allenfalls eine kurze Zeit nebeneinander stehen können, ohne sich gegenseitig zu beeinträchtigen; nur vorübergehend können Qualitätsunterschiede erklärlich gemacht und damit relativiert werden – letztlich aber müssen dadurch Konflikte entstehen, die zu einer allgemeinen Minderung der Wertschätzung führen. Zweifelt man so auch nur temporär das Vermögen Heinrich Manns an, politisch zu denken, so muß sogar ein so positives Urteil wie über den *»Untertan«* auf die Dauer zweifelhaft werden. Genau das ist bei einigen Interpreten zu beobachten[22]. Zudem wird bei solchen Widersprüchen, zumal sie ständig von Interpreten, die aus weltanschaulichen Gründen Heinrich Mann gegenüber positiv eingestellt sind, ausgeglichen werden[23], die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Autor insgesamt gehemmt. Hinzu kommt, daß sich unter diesen Umständen in Heinrich Manns Werk zahlreiche, augenblicklich völlig unerklärliche, »bloß«

[21] Vgl. die Kritik bei Serebrov an *»Der Kopf«* (N. N. Serebrov: Heinrich Manns Antikriegsroman »Der Kopf«. – in: Weimarer Beiträge 8 [1962], S. 1–33) und vor allem bei Ulrich Dietzel, a.a.O., S. 151 f.

[22] Beispielhaft dafür ist, wie ein sehr geistreicher Interpret wie Lorenz Winter dem Erfolg des *»Untertans«* gegenüber skeptisch bleibt und Heinrich Mann verdächtigt, sich opportunistisch dem Publikumsgeschmack und damit einer politischen Situation angepaßt zu haben. L. W.: Heinrich Mann und sein Publikum. Eine literatursoziologische Studie zum Verständnis von Autor und Öffentlichkeit. – Köln Opladen 1965 (= Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation. Hrsg. von Prof. Alphons Silbermann. Köln-Lausanne. Bd. 10).

[23] Hier ist vor allem an die Rolle zu denken, die Alfred Kantorowicz bei der Entwicklung der Heinrich-Mann-Forschung in der Nachkriegszeit gespielt hat: Trotz unzweifelhaft großer Verdienste muß gesagt werden, daß Kantorowicz oft scheinbare Schwächen verdeckt bzw. relativiert hat, die, wären sie bereits sehr früh mit aller Härte offengelegt worden, in fruchtbarer Weise die Problematik des Werkes aufgeschlossen und sich als unerkannte »Stärken« Heinrich Manns erwiesen hätten.

künstlerische Fehlleistungen finden lassen[24]. Hier setzt dann, unter dem Vorwand, nur den »Künstler« Heinrich Mann angehen zu wollen, eine Kritik ein, die ihn auch von den Zielen seines Denkens her verdächtigt. – Weil solche Probleme nicht bereinigt, sondern in sublimen Rationalisierungen aufgehoben worden sind, belasten sie als Ballast das Verständnis von Heinrich Manns Werk und öffnen es für ungerechtfertigte, ideologisch bestimmte Angriffe. Verständlich, daß diese Erscheinung insbesondere bei der Fachwissenschaft zu beobachten ist und nicht bei der unbelasteten, politisch-literarisch interessierten Öffentlichkeit. All das dürfte sich erst grundlegend ändern, wenn die Heinrich-Mann-Forschung auf eine neue Basis gestellt wird.

1.2. Die Gestalt einer Wirklichkeitsdarstellung durch »Kunst«

Der stark verkürzte, daher auch sehr allgemein gehaltene Versuch, die Werkästhetik Heinrich Manns systematisch zu erfassen, mußte sich notwendigerweise von der individuellen Konkretisierung, dem Werk, etwas entfernen und einen Zusammenhang – vor allem zu Flaubert – herstellen, der nach Gestalt und Eigenart der Romane Heinrich Manns zumindest oberflächlich nicht so deutlich vorhanden ist, wie es nunmehr scheinen mag. Dieses Problem hängt mit der besonderen Zola- bzw. Flaubert-Rezeption Heinrich Manns zusammen[25]. Daher gilt es, das Gesagte an Beispielen von Heinrich Manns Werk zu verdeutlichen und damit die besondere Gestalt zu beschreiben, deren allgemeinste Form die dargestellte Theorie wäre.

Die Darstellungsweise Heinrich Manns und die in ihr getroffene Verknüpfung von Wirklichkeitserfassung und politisch-moralischer Wertung, Analyse und ästhetischer Charakterisierung[26], ist am besten durch Ausführungen Wolfgang Bucks zu erläutern, die er in seinem Plädoyer im Lauer-Prozeß des »*Untertans*« vorträgt. Buck faßt dort in einer Charakterisierung Heßlings

[24] Vgl. hierzu die mit Recht völlig indiskutable, »konservative« Kritik bei Edgar Lohner (E. L.: Heinrich Mann. – In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Hrsg. von Hermann Friedmann und Otto Mann. 4. Aufl. Bd. 2. – Heidelberg 1961, S. 80–100) und, in etwas schwächerer Form bei Siegfried Sudhof (S. S.: Heinrich Mann. – In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Benno von Wiese. – Berlin 1965, S. 92–111).

[25] In einem abschließenden Kapitel dieser Arbeit wird auf die Zola- und Flaubert-Rezeption näher eingegangen werden.

[26] Die einzelnen Komponenten der Darstellungsweise werden ausschließlich zu heuristischen Zwecken voneinander unterschieden, in der realen Gestalt des Dargestellten bilden sie offensichtlich eine für Heinrich Mann absolut unproblematische Einheit.

gleichsam die Darstellungsweise Heinrich Manns zusammen und gibt ihr eine theoretisch abstrahierende, argumentative Form. Er sagt:

»›Die Papierfabrikanten neigen heute dazu, sich eine Rolle anzumaßen, für die sie nicht fabriziert sind. Zischen wir sie aus! Sie haben kein Talent! Das ästhetische Niveau unseres öffentlichen Lebens, das vom Auftreten Wilhelms II. eine so ruhmreiche Erhöhung erfahren hat, kann durch Kräfte wie den Zeugen Heßling nur verlieren ... *Und mit dem Ästhetischen, meine Herren Richter, sinkt oder steigt das Moralische.* Erlogene Ideale ziehen unlautere Sitten nach sich, dem politischen Schwindel folgt der bürgerliche.‹« (Untertan, S. 218; Hervorhebung – F. T.)

Wesentlich ist zunächst das Argument, daß mit dem Ästhetischen das Moralische sinke oder steige. Wir können es unmittelbar aus dem Zusammenhang lösen und auf Heinrich Manns Romane als Beispiele des »Ästhetischen« beziehen. Deutlich wird damit, daß die »Kunst« für Heinrich Mann tatsächlich eine gesellschaftspolitische Funktion hat. – Von Interesse aber ist vor allem, was Buck über Heßling sagt. Unzureichend wäre dabei, den Worten nur zu entnehmen, daß Heßling ein Schauspieler sei, also anzunehmen, daß bereits im Begriff des »Schauspielers« das negative Urteil Bucks enthalten wäre. Dann handelte es sich tatsächlich bloß um eine sozialpsychologische Analyse, wie Manfred Hahn in Hinblick auf dieses Zitat annimmt[27]. Sieht man aber genauer hin, dann entlarvt Buck seinen Gegenspieler als »untalentierten« Schauspieler, den er noch genauer damit charakterisiert, daß er sagt, »die Papierfabrikanten« maßten sich eine Rolle an, für die sie nicht »fabriziert« seien. Insbesondere diese Weiterführung darf nicht übersehen werden. Sie bedeutet nichts Geringeres, als daß das vernichtende Urteil über Heßling zugleich eines über den expansiven wilhelminischen Kapitalismus[28] ist, der in Heßling repräsentiert ist und auf den sich die Anspielung auf die »Papierfabrikanten« deutlich sichtbar – und mit voller Absicht – bezieht. Das Urteil über Heßling: er

[27] Vgl. Manfred Hahn: Nachwort. – In: Heinrich Mann: *Der Untertan.* – Berlin/Weimar 1969 (Bibliothek der Weltliteratur), S. 459 f. – Der Irrtum von Hahn, den indirekt auch Nerlich korrigiert (Michael Nerlich: Kunst, Politik und Schelmerei. Die Rückkehr des Künstlers und des Intellektuellen in die Gesellschaft des zwanzigsten Jahrhunderts, dargestellt an den Werken von Charles de Coster, Romain Rolland, André Gide, Heinrich Mann und Thomas Mann. – Frankfurt a. M./Bonn 1969, S. 90), geht darauf zurück, daß Hahn nicht sieht, daß das Schauspielertum bei Heinrich Mann *Medium der Veranschaulichung von Wertkonflikten* ist und noch nicht auf bestimmte (negative) Werte festgelegt ist. Der komödiantische Dilettant ist nur *ein* Schauspielertyp, der als solcher allerdings negativ bewertet wird, dem aber andere, positivere, so der Typ, den Wolfgang Buck verkörpert, beigeordnet sind.

[28] Daran, daß hier eine solch gezielte Aussage vorliegt, kann nach den Interpretationen von Manfred Hahn (Manfred Hahn: Zum frühen Schaffen Heinrich Manns. – In: Weimarer Beiträge 12 [1966], S. 363–406), der sich hierbei vor allem auf Heinrich Manns Beiträge in der Zs. »*Das Zwanzigste Jahrhundert*« stützt, kein Zweifel bestehen.

sei ein »untalentierter Schauspieler«, wäre damit zugleich ein politisch-moralisches Urteil, das die Person gerade in dem Teil träfe, wo sie der charakteristische Vertreter einer bestimmten Gesellschaft wäre, so daß im »ästhetischen« Urteil zugleich auch der moralische Zustand einer Gesellschaft, den sie bei einer bestimmten sozialen Struktur hat, entlarvt würde. Das Kunstwerk verkörperte demnach eine moralisch geordnete gesellschaftliche Wirklichkeit, in der äußere Erscheinung und moralisches Wesen eine Einheit bilden[29]. Es wäre zugleich ästhetisches »Bild« einer historisch bestimmten sozialen Wirklichkeit, da keineswegs eine fiktive politische Struktur angesprochen ist, sondern eine empirisch-reale Struktur.

Für eine theoretische Analyse der Darstellungsweise ist von weiterem Interesse, daß Bucks Worte indirekt voraussetzen, daß alle Personen des Romans mehr oder weniger »Schauspieler« seien[30]. Manfred Hahn beobachtet unbewußt dasselbe, wenn er sagt, das Schauspielermotiv könne den Roman strukturieren[31]. Damit wird dann deutlich, daß das »Schauspielen« als Form »ästhetischer« Lebenswirklichkeit das besondere Medium innerhalb der sozialen Wirklichkeit des Romans ist, in welchem sich die besonderen Kennzeichen der politisch-moralischen Gestalt des wilhelminischen Deutschlands niederschlagen. Weiter geht daraus hervor, daß die dargestellte Wirklichkeit als ästhetische »Konstruktion von Wirklichkeit« ein bedeutend komplexeres Phänomen ist als das bloße »Abbild« empirischer Wirklichkeit. Entsprechend müßte man unter diesem Gesichtspunkt die Betrachtungsweise Hahns auf den Kopf stellen: Die wesentliche Bedeutung, die einer Theater-»Symbolik« – Theateraufführungen, Wolfgang Bucks eigenen Plänen, zum Theater zu gehen, dem »bühnengemäßen« Verhalten der Personen – und verwandten Motiven zukommt, ist insgesamt ein Beweis dafür, daß wir hier eine ästhetische »Konstruktion von Wirklichkeit« vor uns haben, deren Elemente: Einzelpersonen, soziale Beziehungen usw., ein System von ästhetisch-sozialen Zeichen bzw. von Zuordnungen dieser Zeichen darstellen: insgesamt eine Struktur, die zwar in wesentlichen Teilen in absichtsvoller Analogie zur empirischen Wirklichkeit gebildet ist, diese aber im ganzen an Kennzeichen erheblich übertrifft[32]. Diese »ästhetische Wirklichkeit« des Romans ist eine »symbolische«

[29] Das entspricht den klassischen Grundsätzen der Physiognomik.

[30] Die Schauspieler- bzw. »Komödianten«-Motivik ist ein ästhetisch-symbolischer »Spiegel«, in dem sich die moralische Gestalt der darin abgebildeten Personen in der Vielfalt ihrer wechselseitigen moralischen *und* sozialen Bezüge darstellt. Als solcher ist sie ein strukturales Element einer umfassenderen »ästhetischen Wirklichkeit«, die das Kunstwerk als ganzes darstellt.

[31] Manfred Hahn: Nachwort, S. 459.

[32] Wie an anderer Stelle noch zu zeigen sein wird, entwickelt Heinrich Mann aufgrund detaillierter sozialer Analysen eine eigene, ästhetische »Sprache«, durch die er die zeitgenössisch-kapitalistische Gesellschaft darstellt.

Wirklichkeit, indem sie von umfassenden ästhetisch-sozialen Symbolstrukturen durchzogen ist. Bucks Plädoyer enthüllt diesen Tatbestand nur; er ist auch unabhängig von ihm vorhanden. In dieser Hinsicht sind Bucks Ausführungen nur eine Hilfe des Autors, dem Leser seine Darstellungsweise zu erläutern.[33]

Ein sehr viel übersichtlicheres Beispiel dafür, wie grundsätzlich Heinrich Mann die Differenz zwischen »ästhetischer Wirklichkeit« und (dargestellter) empirischer Wirklichkeit sieht, liegt uns in dem Roman *»Die kleine Stadt«* vor. Wir erkennen innerhalb des Romans deutlich eine Ebene »empirischer Wirklichkeit« und als zweite die einer »Kunstwirklichkeit«, die mit der ersten zur ästhetischen »Form« der dargestellten Wirklichkeit zusammenfällt. Die »empirische Wirklichkeit« – eine im Sinne des französischen Naturalismus »typische« Wirklichkeit – gruppiert sich um die sozialen Konflikte, die der Besuch eines Opernensembles in einer anonymen italienischen Kleinstadt auslöst: um den Streit zwischen einer klerikalen und einer laizistischen Partei bzw. zwischen Honoratioren und dem reichgewordenen, politisch aber machtlosen Mittelstand, der durch den unverhofft erwachten Ehrgeiz eines jungen Demagogen einen Anwalt seiner Interessen gefunden hat. Von einer »Kunstwirklichkeit« innerhalb des Romans kann man sprechen, weil in ihm eine deutlich erkennbare Opernhandlung auftaucht, die von der Liebe zwischen dem Tenor Nello und der Patriziertochter Alba handelt. Die Konturen der beiden Bereiche sind klar zu unterscheiden: Im Bereich des sozialen Gesche-

[33] Vom Thema her scheint in dem hier entwickelten Problemzusammenhang der Aufsatz von Friedrich Carl Scheibe interessant zu sein: Rolle und Wahrheit in Heinrich Manns Roman *»Der Untertan«* (in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. N. F. 7 [1966], S. 209–227). Tatsächlich leistet Scheibe auch unter Anleitung der Begriffe »Rolle«, »Maske« und »Macht« eine über weite Strecken genaue Rekonstruktion der äußeren Romangestalt. Leider versäumt er jedoch, den Begriff der »Rolle« in Hinblick auf die Gestalt Wilhelms II. oder die Theaterthematik zu problematisieren. Ebenso fehlt, daß der Wahrheitsbegriff mit dem beobachteten Phänomen in Bezug gesetzt wird. Diese Mängel erklären sich jedoch voll und ganz aus der Tatsache, daß Scheibe den *»Untertan«* als »abgebildete Realität« und nicht als »ästhetische Wirklichkeit« versteht.
Leider nur gestreift werden die hier diskutierten Zusammenhänge bei Lorenz Winter: Heinrich Manns kleines Welttheater. Rollensprachlichkeit und szenische Komposition als Elemente »realistischer« deutscher Romandichtung um die Jahrhundertwende. – In: Vergleichen und verändern. Fs. für Helmut Motekat. Hrsg. von Albrecht Goetze und Günther Pflaum. – München 1970, S. 188–195. – Präziser als die Arbeit von Friedrich Carl Scheibe ist ein Aufsatz von Rainer Nägele: Theater und kein gutes. Rollenpsychologie und Theatersymbolik in Heinrich Manns Roman *»Der Untertan«*. – In: Colloquia Germanica 1973, S. 28–49. – Die vielleicht interessanteste Arbeit, die, wenn auch in einem kleinen Ausschnitt, präzise die Verschränkung von Schauspielerthematik und sozialer Analyse darlegt, kommt von Gunter Reiß: Geschäftswelt und Ästhetentum in Heinrich Manns Erzählung *»Schauspielerin«*. – Bebenhausen 1972.

hens ist der Ausgang glücklich – die Komödianten werden von der Bevölkerung öffentlich verabschiedet und aus der Stadt hinausbegleitet; im Bereich der Opernhandlung ist er tragisch: Durch Schwäche und Intrige stirbt das Paar an seiner eigenen Liebe. Innerhalb des gemeinsamen »ästhetischen« Themas des Romans: der Darstellung einer italienischen Kleinstadt in der Verflechtung von Kunst und Leben, ist jedoch die Differenz aufgehoben. Hier handelt es sich um teils kontrastierende, teils parallele Geschehensabläufe, teilweise auch um die Darstellung der gleichartigen Bedingtheit von Verschiedenartigem, jedenfalls um eine einheitliche »ästhetisch-soziale« Wirklichkeit. Die Stadt stellt dabei den Ort des Geschehens, also die »Bühne«[34], dazu einen wesentlichen Teil der Agierenden: den Dirigenten, die Musikanten, den Chor, und ist schließlich auch das Publikum. Umgekehrt ist die »Oper« ein Geschehen, das innerhalb der Stadt abläuft und, zumindest in einigen Zügen, ein Teil von ihr ist. »Opernhaft« wirken auch einige mystisch-irrationale Züge der Stadt: die Gestalt der stets verborgenen, aber allwissenden Evangelina Mancafede, die Sage von der geheimnisvollen Äbtissin, die als Gespenst umgeht, und anderes. Ein Spiel im »Spiel« ist die tatsächliche Oper: »Die arme Tonietta«, die das Ensemble in der Stadt aufführt. Eine integrierende Gestalt der beiden Bereiche ist der alte, zum Gnom gewordene Schauspieler »Brabrá«, der jetzt unerkannt in der Stadt lebt und der ein geheimnisvoller Begleiter des Liebespaares ist: Als das Paar gestorben ist und ihre Leichen einsam auf dem Marktplatz zurückbleiben, schließt er, mit einer Verbeugung vor einer »unsichtbaren Gesellschaft«, wie ausdrücklich gesagt wird (S. 402), das »Spiel« und legt den Finger auf die Lippen, um Stille zu gebieten. – Am deutlichsten schlägt sich die »Oper« aber in der formalen Gestalt des Romans nieder: Wir können eine Gliederung in fünf »Akte« erkennen, eine lockere, »szenische« Abfolge der Schauplätze, ihre »kulissenartige« Beschreibung, die »positionsmäßige« Markierung der Personen, ohne die die gewaltige Menge stets prägnant erfaßbarer Einzelpersonen nicht zu bewältigen gewesen wäre, das Überwiegen des reinen (Bühnen-)Dialoges u. a. Die klar erkennbare »Oper«, die als selbständiges Handlungsmoment und als eine »Kunstform«, die den Roman in seiner formalen Gestalt entscheidend mitbestimmt, in die dargestellte soziale Wirklichkeit eindringt, ist der unanzweifelbare Beweis, daß es sich bei der dargestellten Wirklichkeit um eine »Konstruktion von Wirklichkeit« handelt, die bewußt als Kunstwerk konzipiert ist.

[34] Vgl. dazu die leider nicht ausgeschöpfte Beobachtung von Karl Lemke: »*Ganz Theater* ist der Roman ›*Die kleine Stadt*‹. Ihre Häuser und Gassen stehen auf der Bühne, ihre Menschen sind Schauspieler der Bühne des Lebens, spielen sich selbst und bedeuten zugleich das Größere, für das sie dastehen: die Welt und alles Leben« (K. L.: Heinrich Mann und das Theater. – In: Welt und Wort. Literarische Monatsschrift. 23 [1968], S. 9).

An der beinahe unbemerkten Einführung der »Oper« in die naturalistisch-»typische« Wirklichkeit wird erkennbar, daß sich Heinrich Mann für seine »ästhetische Wirklichkeit« – und damit auch für die Entfaltung der ihr eigenen Themen – geschickt eines Spielraumes bedient, der in Bezug auf die »Wahrscheinlichkeit« dessen, was in dem angesprochenen Milieu möglich ist, vorhanden ist. In einer italienischen Kleinstadt des dargestellten Typus erscheint der Besuch einer Operntruppe als ein absolut selbstverständliches Ereignis. Als ebenso selbstverständlich erscheint, daß durch diesen Besuch eine euphorische Hochstimmung ausgelöst wird wie latente Konflikte verschärft und zu explosionsartigem Ausbruch gebracht werden[35]. Was dadurch im Medium des Besuches der Operntruppe und der davon mittelbar und unmittelbar ausgelösten Ereignisse zutage tritt, ist eine »lebendige«, gleichgewichtige Spannung zwischen der physisch-emotionalen Konstitution der dargestellten Gesellschaft und ihrer politisch-sozialen, in diesem Falle: liberalen Konstitution[36]. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß der Aufweis und die Zeichnung dieser Spannung – stärker noch als die vielfältigen Merkmale der politischen Verfassung dieser Kleinstadt – die Grundlage für Heinrich Manns Aussage sind, *»Die kleine Stadt«* sei »politisch zu verstehen, als das Hohe Lied der Demokratie«[37]. Der Roman ist ein tatsächliches »Bild« für das Walten eines demokratischen »Geistes«; es schließt sicherlich ein, daß Heinrich Mann mit dem »Geist« dieses politischen Lebens sympathisierte, jedoch nicht, daß Heinrich Mann es in allen seinen Einzelheiten als verpflichtendes Vorbild verstanden wissen wollte. – Andererseits darf bei der Analyse der Kunstgestalt dieses Romans auch nicht übersehen werden, daß zu seiner spezifischen Wirkung die zu erkennenden Diskrepanzen zwischen der ästhetischen »Darstellungsform« und der naturalistisch-»wahrscheinlichen« Wirklichkeit gehören. So treten bei einer Gelegenheit sozialistische Arbeiter auf, die einen Umzug mit Mandolinen und Gitarren veranstalten (S. 211 f.). Sie erscheinen als »Musikgruppe«, wie es der dargestellten Vermischung von »Kunst« (Oper) und »Leben« adäquat ist. Dies hat bei den Interpreten häufig Mißverständnisse ausgelöst, indem sie meinten, Heinrich Mann idyllisiere die Arbeiterschaft – in Wahrheit

[35] Man denke an die Gewalttätigkeiten und Aggressionen, die während der Opernaufführung sichtbar werden.

[36] Eine ebensolche spannungsreiche Beziehung zwischen der psychisch-physischen Konstitution des Helden und der politisch-sozialen Konstitution, die er für Frankreich schaffen will, besteht auch in den Henri-Quatre-Romanen und ist dort ein durchgängiges, in zahllosen Wiederholungen wiederkehrendes Motiv.

[37] Brief an René Schickele vom 27. Dezember 1909. Zitiert in: Heinrich Mann. 1871 bis 1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin anläßlich der Ausstellung zu seinem 100. Geburtstag. – Berlin/Weimar 1971 (im weiteren zitiert als »Katalog«), S. 112.

jedoch resultiert dieses Detail nur aus den Besonderheiten der »ästhetischen Konstruktion«[38].

Bei diesen Eigentümlichkeiten mag der Eindruck entstehen, daß der Roman von der Anlage seiner Handlung her, dem dargestellten Milieu und dessen Konflikten wie von der Problematik der dargestellten Wirklichkeit als »ästhetischer Konstruktion« her »unpolitischer« konzipiert sei als andere Werke Heinrich Manns, z. B. als der *»Untertan«*. Dies trifft nicht zu. Die auftretenden sozialen Konflikte innerhalb der Stadt sind vielmehr klar und scharf motiviert; sie zeigen zudem einen wachen Blick für die speziellen Eigenarten der politischen Situation Italiens. Daneben ist es wichtig zu sehen, daß spezifische Schwächen der beiden politischen Hauptgestalten mit geradezu provokatorischer Schärfe entlarvt sind; das trifft sowohl auf den Advokaten zu, der in seiner selbstgefälligen Geschwätzigkeit geradezu grotesk wirkt, wie auf den Priester, der aus unterdrücktem Liebesverlangen Brandstiftung begeht. In beiden Fällen wirken die Gestalten deshalb jedoch nur »menschlicher«, was ein überzeugenderes Plädoyer für die Vorbildlichkeit des durch dieses »ästhetische Bild« dargestellten politisch-sozialen »Geistes«, der »natürlichen« Moral dieser Gesellschaft, ist als jede apologetische Verklärung[39].

[38] Ulrich Weisstein hat darauf hingewiesen, daß Heinrich Mann die Absicht hatte, *»Die kleine Stadt«* verfilmen zu lassen, und dabei einen »Opernfilm« im Auge hatte, wo alle Schauspieler zugleich Sänger sein sollten. Dieses Detail fügt sich in die nunmehr aufgedeckten Zusammenhänge höchst beziehungsreich ein. – Vgl. Ulrich Weisstein: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk. Mit einer Bibliographie der von ihm veröffentlichten Schriften. – Tübingen 1962, S. 100.

[39] Von den hier erörterten Problemen ist bedauerlicherweise nichts in der letzten Arbeit von Manfred Hahn zu finden, vgl. M. H.: Nachwort. – In: Heinrich Mann: *Die kleine Stadt.* – Leipzig 1969 (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 217), S. 393 bis 406.
»Die kleine Stadt« ist wahrscheinlich das geschlossenste Kunstwerk unter den Romanen Heinrich Manns, der vollkommenste Ausdruck einer ästhetischen »Sprache«, in der das Ausgesagte im wesentlichen Teil der Aussageweise ist. In diesem Roman gibt es im Grunde kein eigentliches »materiales Thema«, das der Roman darstellte: Alle seine verschiedenen Handlungselemente: die Belotti-Camuzzi-Rivalität, die Nello-Alba-Handlung u. a., sind bereits im höchsten Maß formalisiert und integrale Bestandteile des »Milieus«, das nur durch sie erst zum »Milieu« wird. – Der Roman als ganzes stellt eine in sich geschlossene Formstruktur dar. Deutlich erkennen wir verschiedene Ebenen, auf denen diese Formstruktur in jeweils unterschiedlicher Weise repräsentiert wird: die Ebene des vordergründig dominierenden Sozialgeschehens, die Ebene der »individuellen« Kunstform, die das Dargestellte als »Oper« ist, die Ebene einer »allgemeinen« Kunstform, die sich aus einem Symbolgeflecht von Anspielungen auf Erscheinungen der nationalen italienischen Kunst ergibt, und schließlich die Ebene der sprachlich-sinnlichen Repräsentation der Formgestalt. Als ästhetisch »schönes«, harmonisches Gebilde verkörpert der Roman in dieser Weise eine politisch positive Aussage.

In den außerordentlich weiten Fragenkreis der Differenz zwischen »ästhetischer« und empirischer Wirklichkeit gehört auch das Problem, wie die daraus resultierende Verschiedenartigkeit der Darstellungen historischer »Wahrheit« zu erklären bzw. zu überwinden ist. Uneinsichtig ist ja zunächst, daß die »ästhetische Wirklichkeit« ebenso »wahr« wie die empirische Realität sein soll, obwohl sie, zumindest teilweise, nicht »glaubhaft« wie diese ist. Das Problem taucht immer dort auf, wo Heinrich Mann, wie es häufig der Fall ist, seine Darstellungen auf historisch identifizierbare Ereignisse und Gesellschaftszustände bezieht. – Ein Hinweis, wie das Problem gelöst ist, der zugleich auch wiederum die Denkweise Heinrich Manns veranschaulicht, findet sich in der Einleitung seiner Besprechung von Thomas Manns Novelle *»Der Tod in Venedig«*. Dort setzt Heinrich Mann eine emphatische Berufung auf Zola und den Rougon-Macquart-Zyklus an den Anfang seiner Analyse. Er sagt:

»Was ist früher, Wirklichkeit oder Gedicht? *Wenden nicht die Dinge sich so, wie der Sinn der literarischen Kunst es verlangt?* Als Zola seine große Gesellschaftsgeschichte des zweiten Kaiserreiches nur erst entworfen hatte, das Land die Jagdbeute von Abenteurern, die Orgien der Gier, die Feerien der Spekulation, ein nie wieder erhörter, hemmungsloser Höhenrausch der bourgeoisen Kultur samt ihrem Hinabrasen durch jenen Schlamm von Gold, Geschlecht, Schande und Blut bis zum Zusammenbruch, *bis zum geistgewollten, von der Logik eines Buches gewollten Zusammenbruch des Regimes:* – da brach es wirklich zusammen. Wer hätte es geahnt. Noch gestern herrschte es über Paris und die Welt.« (Hervorhebungen – F. T.)[40]

An der Interpretation wird deutlich, daß Heinrich Mann das Beispiel Zolas ganz im Sinne seiner Kunsttheorie anführt und versteht. Kunst und empirische Wirklichkeit sind danach mindestens gleichberechtigte Formen von »Wahr-

Daß Heinrich Mann sich vorgeformter ästhetischer Mittel als »Form« des Dargestellten bedient, hat zuerst Banuls erspürt (S. 302 f.), wenn es auch bei einem sehr ungefähren Eindruck geblieben ist: Er weist auf die Affinität der Romane der Weimarer Republik zu den Darstellungsweisen des Films hin. Zu einer theoretischen Verarbeitung dieser Beobachtungen gelangt Banuls jedoch nicht. – Dieser Ansatz ist dann fortgeführt von Wolfram Schütte (in: W. S.: Film und Roman. Einige Notizen zur Kinotechnik in Romanen der Weimarer Republik. – In: Heinrich Mann. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. – München 1971 [Sonderband von »Text + Kritik«; im weiteren zitiert als »Text + Kritik«], S. 70–80). – Auf konsistente Form-Motiv-Ketten weist schließlich Michael Nerlich in Bezug auf die Henri-Quatre-Romane hin, allerdings ebenfalls, ohne diesen Ansatz auszuführen (a.a.O., S. 228, Anm. 56).

[40] Heinrich Mann: *Der Tod in Venedig. Novelle von Thomas Mann.* – In: Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900–1949. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Zweite (. . .) Aufl. Redaktion und Nachwort: Ulrich Dietzel (im weiteren zitiert als: »Briefwechsel [Dietzel]«). – Berlin/Weimar 1969, S. 296.

heit«; aus der Möglichkeit, daß das Kunstwerk der geschichtlichen Wirklichkeit vorangehen kann, wird zudem deutlich, daß »Kunst« unabhängig von empirischer Wirklichkeit historisch »wahr« sein kann. Deshalb spricht Heinrich Mann sogar vom »geistgewollten, *von der Logik eines Buches gewollten*« Zusammenbruch des Kaiserreiches: Er macht also nicht einmal die material vermittelten Kenntnisse von empirischer Wirklichkeit zur Grundlage der Darstellung geschichtlicher Wahrheit, sondern gibt zum Ausdruck, daß die *Struktur* des Kunstwerkes als dessen »Logik« bereits die »Form« der Wahrheit selber ist. »Kunst« ist damit in jeder Gestalt Form geschichtlicher Wahrheit.[41]

Diese Erkenntnis führt kein an sich neues Element in die Überlegungen ein; für das Verständnis von Heinrich Manns »Realismus« ist sie jedoch so wesentlich, daß es zweckmäßig ist, auf einige Folgerungen, die sich aus ihr ergeben, genauer einzugehen. Wenn das Erscheinungsbild der dargestellten Wirklichkeit, wie es dem Leser entgegentritt, nicht das Bild der tatsächlichen Wirklichkeit ist noch eine Beschreibung ihrer bereits vollzogenen Geschichte, sondern eine antizipierende »Konstruktion« von Wirklichkeit, die von sogenannten »Gesetzen des Kunstwerks« geleitet ist, dann sind im Kunstwerk, zumindest grundsätzlich gesehen, weder »glaubhafte« Abbildungen der empirischen Wirklichkeit zu erwarten noch Darstellungen ihrer tatsächlichen Gesetzlichkeiten, sondern »ästhetische« Gebilde und »ästhetische« Gesetzlichkeiten. Wie wir bereits am *»Untertan«* oder der *»Kleinen Stadt«* gesehen haben, schließt das jedoch nicht aus, daß solche »ästhetischen Gebilde« – wie der »untalentierte« Schauspieler Heßling oder die »kleine Stadt« in ihrer »ästhetischen« Spannung von »Leben« und »Kunst« – zugleich auf politisch-soziale Zusammenhänge verweisen: daß sie also entweder politisch-sozial *motiviert* sind oder unmittelbar Phänomene des politischen Lebens sind. – Ferner ist zu verstehen, daß Heinrich Mann von seinem Denken her durchaus legitimiert ist zu sagen – wir führen hier nur ein hervorstechendes Beispiel an –, der Conte Pardi aus dem 1907 erschienenen Roman *»Zwischen den Rassen«* sei Faschist und der Autor habe mit dieser Gestalt den italienischen Faschismus bereits vor

[41] Es ergibt sich hier eine höchst aufschlußreiche Beziehung zu den Kunstauffassungen Oscar Wildes. Wolfgang Pehnt schreibt in einem Nachwort zu einer Sammlung von Erzählungen des Fin-de-siècle: »Kunst war für Wilde unabhängig vom Leben, nicht aber das Leben unabhängig von der Kunst. Weder Holbein noch Van Dyck, heißt es in dem Essay ›*The Decay of Lying*‹, fanden in England vor, was sie malten. Vielmehr brachten sie sich ihre Vorbilder selbst mit, und das Leben mit seinem ausgeprägten Nachahmungstrieb bemühte sich lediglich, die Meister mit den Modellen zu versorgen, die ihren Vorstellungen entsprachen.« – In: Das Spiegelkabinett. Englische und französische Erzählungen des Fin-de-Siècle. Mit Illustrationen von Aubrey Beardsley, hrsg. von Wolfgang Pehnt. – München 1969, S. 218 f. (= dtv Bd. 567). Ganz ähnlich bei Gert Mattenklott: Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George. – München 1970, S. 22 f.

dessen geschichtlichem Auftauchen erkannt[42]. Ein ähnliches, rückschauendes Urteil ist ja auch über den *»Untertan«* bekannt. Dies ist keineswegs rückwärtsgewandte Prophetie, noch viel weniger anmaßende Überschätzung der eigenen politischen Einsicht, aber auch nicht Zeichen für den prophetisch-genialen Blick, den andere dem »Realisten« Heinrich Mann zuschreiben: Es ist nur die Konsequenz eines Denkens, das die Kunst der Geschichte überordnet. Eine aktuelle Bedeutung bekommen solche Gestaltungen allein deshalb, weil in diesem Fall tatsächlich die Kunst von der Geschichte bestätigt worden ist. Die Möglichkeit liegt dazu in dem generellen politischen Erkenntnisvermögen, das Heinrich Mann als sozialkritischer Autor besessen hat[43].

Die künstlerische Technik und der ästhetische Gestaltungswille bestimmen aber auch noch auf eine andere Weise die politische Aussage von Heinrich Manns Werken. So geht z. B. die höchst seltsame, beinahe irrational anmutende Faszination, die *»Die kleine Stadt«* ausgeübt hat und noch immer ausübt, u. a. auch auf Wirkungen zurück, die von dieser Art der »künstlerischen Wahrheitsfindung« unmittelbar beeinflußt sind: auf Synästhesien, die Gestalt und Inhalt des Dargestellten zu einer homogenen Form »ästhetischer Mitteilung« zusammenfassen, die *vor* aller inhaltlich-analytischen Mitteilung auf den Leser einwirkt. Symptom für die nachhaltige Wirksamkeit dieser vor allem stilistisch-verbal vermittelten Mitteilung über den »Inhalt« des Romans ist die geradezu grotesk anmutende Vernachlässigung aller Form von politisch-inhaltlicher Analyse in der Forschung gegenüber diesem Roman. Umgekehrte, aber völlig entsprechende Wirkungen wären am *»Untertan«* zu beobachten[44].

[42] Vgl. Alfred Kantorowicz: Nachwort des Herausgebers. – In: Heinrich Mann: *Zwischen den Rassen.* – Berlin 1951, S. 454.

[43] Die Unklarheit über diesen Sachverhalt ist in der Heinrich-Mann-Forschung eine ständige Quelle von Mißverständnissen. Schwerwiegend ist nicht, daß Heinrich Manns politisches Urteilsvermögen dabei teilweise überzeichnet wird – es handelt sich hierbei meistens nur um Irrtümer, die die Anlage von Heinrich Manns politischem Denken betreffen –, sondern daß – im Gegensatz zu solchen »Überzeichnungen« – Heinrich Manns Werk häufig unpolitischer gesehen wird, als ihm angemessen ist: daß es teilweise sogar ganz und gar entpolitisiert wird. Hierbei handelt es sich dann zweifellos um entscheidende Eingriffe in den Charakter von Heinrich Manns Werk. – Ein Beispiel für die Tendenz der »Entpolitisierung« liefern die Arbeiten von André Banuls; ein Beispiel für eine sehr verzerrende, polemische Tendenz Blattmanns Ausführungen über Heinrich Manns Wertschätzung von Stalin (a.a.O., Bd. 1, S. 87 ff.).

[44] Man denke hier nur an den Namen »Heßling« und dessen sinnlichen Reizwert. – Thomas Mann war sich übrigens über diesen »ästhetizistisch«-artistischen Charakter des *»Untertan«* völlig im klaren. In einer hs. Notiz nennt er ihn »ein eminent aesthetizistisches Werk (. . .), wenn auch auf eine negative Art« (zitiert bei: Hans Wysling: Zur Einführung. – In: Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900–1949. – Frankfurt a. M. 1969, S. LI).

Phänomene dieser Art machen deutlich, wie unangemessen es ist, Heinrich Manns Romane als bloße »Abbilder der Realität« bzw. als »satirische Zeitkritik« zu verstehen. Man muß erkennen, daß die Prägnanz des politischen Urteils, das in Heinrich Manns Romanen in Erscheinung tritt, *auch* eine Wirkung der »ästhetischen Wahrheitsfindung« ist. Die wirkungskräftige Apodiktik der Aussage entsteht oftmals durch eine besonders enge Koppelung des politischen Urteils an die ästhetische »Form«, die selbst in Fällen, wo eine »inhaltliche« Vermittlung der Aussage »rational« nicht mehr nachvollziehbar ist, ein sinnlich-anschauliches Urteil vermittelt. Das hat Werke ermöglicht – wie z. B. die Novelle *»Kobes«* –, die von ihrem empirisch-analytischen Gehalt bislang kaum zureichend erfaßt worden sind, nichtdestoweniger in ihrer politisch-ästhetischen »Aussage« vom Leser spontan verstanden worden sind. Man wird in solchen Phänomenen einen konstanten, »idealistischen« Zug von Heinrich Manns Denken zu sehen haben[45].

1.3. Aspekte der Rezeptionsgeschichte

Von dem im Laufe dieser Überlegungenen sich bildenden Eindruck über Heinrich Manns Werk ist grundsätzlich jener Eindruck zu unterscheiden, der sich aufgrund der Rezeptionsgeschichte in Forschung und Öffentlichkeit herausge-

[45] Überhaupt lebt Heinrich Manns Werk zu einem beträchtlichen Teil von der Faszinationskraft geheimnisvoll-enigmatischer, jedoch nichtsdestoweniger *realistisch* geschilderter Gestalten und Erscheinungen; man denke hier nur an die »habgierigen«, egozentrischen Künstlerinnengestalten wie Ute oder die Branzilla. Eine ähnliche Gestalt ist auch Unrat. »Übernatürlich« ist das Vermögen des Oberingenieurs Birk in *»Die große Sache«*, sich an einen anderen Ort zu versetzen, auf das Wolfram Schütte hinweist (a.a.O., S. 78 f.). Dies sind fortwirkende Einflüsse der Fin-de-siècle-Literatur, die jedoch, anders als die meisten Interpreten meinen, die diese Phänomene bemerkt haben, dem durchgängig analytischen Aufbau der Romane keineswegs entgegenstehen, sondern ihn vielmehr fördern. Wie in der Fin-de-siècle-Literatur das Geheimnisvoll-Mysteriöse oftmals nur der Absprung ist, um tiefer in die Wirklichkeit einzudringen, als es die rational-analytischen Mittel vermögen, so erschließt für Heinrich Mann z. B. eine Gestalt wie die Unrats, die trotz aller Evidenzen in ihrem Wandel vom »Tyrannen« zum »Anarchisten« (Unrat, S. 167) letztlich doch »rätselhaft« bleibt, die dem »normalen«, oberflächlichen Beobachter nicht zugängliche, innere, »chaotische« Struktur einer sonst geordnet erscheinenden, bürgerlich-soliden norddeutschen Kleinstadt. – Ganz ähnlich verhält es sich mit der Rätselhaftigkeit der Vorgänge anläßlich des Todes von Gabriele in den Henri-Quatre-Romanen (Vollendung, S. 567 ff.) – sie unterstreichen eine Grenze, die der Vernunft im Begreifen der Welt gesetzt ist und weisen so auf die Faktizität des Irrationalen hin. – Damit wird dann auch deutlich, daß solchen Darstellungsformen bestimmte, hier nicht zu erörternde weltanschauliche Prämissen zugrundeliegen, die sich in bestimmten Bereichen sicherlich auch als »Grenzen« dieses Denkens äußern.

bildet hat. Homogenität und Geschlossenheit als Charakteristika des Werkes sind hier im Grunde völlig neuartige Attribute; die Rezeptionsgeschichte in ihren heutigen Resultaten kennt sie nicht. Diese Verschiedenheit ist jedoch höchst erklärlich. Sie spiegelt die Unterschiedlichkeit zweier kunsttheoretischer Standpunkte: jenes, den Heinrich Mann tatsächlich eingenommen hat und der als Einheit Heinrich Manns gesamtes Schaffen umgreift, und des anderen, den das Publikum Heinrich Mann unterstellt hat. Ein Werk, das im wesentlichen auf der Identität von künstlerischer Darstellungstechnik und politischer Aussage aufbaut, muß einfach in völlig heterogene Teile auseinanderbrechen, wo das Publikum nicht den integrierenden Bezugspunkt zu erkennen imstande ist. »Ästhetizismus« und »zeitkritischer Realismus« sind zwei Aspekte dieses Auseinanderfallens; da eine künstlerische Technik, sobald sie nicht als Ausfluß von Rationalität erkannt wird, dem Leser als »irrational« erscheint, »Rationalismus« und »Irrationalismus« die anderen. All dies ist am Verlauf der Rezeption von Heinrich Manns Werk nachzuweisen.

Das Problem ist sogar noch komplexer. Heinrich Mann ist keineswegs der in allen Teilen seines Werkes eigenständig schaffende Künstler, als den das bürgerliche Bewußtsein den »Dichter« gemeinhin ansieht. Vielmehr ist es geradezu ein Merkmal seines »Artismus«[46], daß er bereits vollständig ausgeprägte Elemente literarischer Darstellungen von anderen Autoren entlehnt und sie für sich weiterverwendet. Dies sind hauptsächlich gesellschaftliche Charaktere, aber auch geschlossene Ausschnitte von Wirklichkeitsdarstellungen, die Heinrich Mann dann gleichsam als »ästhetische Wirklichkeitszitate« in seinem eigenen Werk verarbeitet.[47] Hierbei ist Heinrich Mann außerordentlich stark vom französischen Naturalismus und dessen analytischen Techniken[48] beeinflußt

[46] Lorenz Winter hat in seiner bereits zitierten Studie als bislang einziger diesen außerordentlich treffenden Begriff auf das Werk Heinrich Manns angewandt. »Artismus« bezeichnet exakt den kunsttheoretischen Standpunkt des Werkes wie die Einstellung des Autors zu seinem Gegenstand. – Leider hat Winter nicht erkannt, daß in dem »artistischen« Werk von Beginn an eine moralistische, in ihrer Gesellschaftskritik auf politische Wirkung hin angelegte Komponente enthalten ist, die es von einem »ästhetizistischen« Artismus unterscheidet. Infolgedessen interpretiert Winter die »Entwicklung« zum manifest-sozialpolitischen Engagement, die nach dem *»Untertan«* für ihn beobachtbar zu sein scheint, falsch: Er sieht darin eine mißglückte Anpassung des Autors an die veränderten sozialen Verhältnisse. Winters Gesamturteil über die Zeit nach dem *»Untertan«:* opportunistische Anpassung an Publikumswünsche bei gleichzeitigem künstlerischen Niveauabfall, Bemühen um eine Heroisierung der eigenen Leistung, kommt daher einer Diffamierung Heinrich Manns gleich.

[47] Hieraus resultiert die Ambivalenz zwischen Dekadenz und ästhetischer Entlarvung der Dekadenz, die für Heinrich Manns frühes Werk kennzeichnend ist.

[48] Über die analytischen Techniken vgl. René König: Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik. – Leipzig 1931.

worden, vor allem aber auch durch dessen Fundus an Erkenntnissen über die Charakteristika der modernen Industriegesellschaft und die Verhaltensformen ihrer Mitglieder. Das reicht so weit, daß noch in den spätesten Romanen ganze Abschnitte der Darstellung bewußt nach naturalistischen Prinzipien konzipiert sind und dem Leser auch als »naturalistisch-natürliche Wirklichkeiten« erkennbar bleiben.[49] Ein solches Modell einer wechselseitigen Dependenz von Individuum und Gesellschaft, wie die Geschichte Heßlings es darstellt, wo am Beispiel des »unaufhaltsamen« sozialen Aufstiegs einer Einzelperson die innere Korrumpierung einer Gesellschaft dargelegt wird, entnimmt Heinrich Mann z. B. vollständig dem französischen Roman. Er bedient sich hier einer bereits vorgezeichneten »sozialtypischen Physiognomie«, der Gestalt Duroys aus Maupassants »*Bel ami*«, die er offensichtlich in seinem Sinne weiter ausbaut und den spezifischen Gegebenheiten des wilhelminischen Deutschlands anpaßt. Die Gestalt und der Werdegang Heßlings bleiben aber trotzdem unverkennbar ein Produkt der französischen Gesellschaftskritik.[50]

Die äußere Nähe insbesondere von »*Professor Unrat*« und dem »*Untertan*« zum französischen Naturalismus ist so groß, daß mit gewissem Recht die Romane heute als »Dokumente«[51] der Epoche des Wilhelminischen Deutschlands angesehen werden können. Dies hat zu ganz bestimmten Verzerrungen in der Rezeption geführt, indem der in den sozialpolitischen Analysen dieser Romane sich niederschlagende Erkenntnisstandpunkt unmittelbar als Standpunkt Heinrich Manns interpretiert wurde. Es ist evident, daß dies eine äußerst schwerwiegende Einschränkung bedeutet, da Heinrich Mann sich offenbar der gesellschaftspolitischen Analytik des Naturalismus mit vollem Bewußtsein als eines »Mittels« bedient und nicht, wie der Naturalismus selber,

[49] Vgl. die »Bäckerei Vogt« in »*Der Atem*«.

[50] Heßling ist im Grunde ein Duroy in wilhelminisch-preußischer Umgebung. Wie bei Heßling ist bei Duroy der Kern seiner Persönlichkeit ein unterdrücktes, geheimes Minderwertigkeitsgefühl, das durch ein übersteigertes, gewalttätiges Streben nach Selbstbestätigung und Macht kompensiert werden muß und das die Ursache dafür ist, daß Duroy all diejenigen mit ressentimentgeladenem Haß verfolgt, die sich ihm gegenüber unvoreingenommen und großzügig gezeigt haben. Zur sozialen Typik dieser Gestalt aber gehört auch, daß ihre Inferiorität wie ihr skrupelloses Machtstreben von der Gesellschaft anerkannt und durch entsprechende Achtung sogar honoriert werden. Heßlings Aufstieg zur Macht ist eine unmittelbare Rekapitulation von Duroys Aufstieg; die Niederträchtigkeiten, deren Duroy sich dabei bedient, kehren in abgewandelter Form auch in Heßlings Lebenslauf wieder.
Vgl. in neuester Zeit ähnliche Ausführungen über die literarische Komponente als strukturbestimmende Einheit in Heinrich Manns Weltbild bei Walter Dietze im Nachwort zur Neuausgabe von »Ein Zeitalter wird besichtigt« (Berlin/Weimar 1974), S. 594.

[51] Man beachte den inneren Bezug zum Begriff des »document humain« im französischen Naturalismus!

als eines »Zweckes«. Vor allem reicht sein *erkenntnistheoretisches* Einsichtsvermögen weit über den Horizont des Naturalismus hinaus. Verständlich ist demnach, daß für ein Publikum, für das ein »politischer Realismus« gerade erst aktuell wurde, von hier aus der Weg vom *»Untertan«* (1914) zu den *»Armen«* (1917), dem nicht-naturalistischen, nicht Realität, sondern Bewußtseinsformen darstellenden Roman, als Bruch oder sogar Rückschritt empfunden wurde. – Aber der Naturalismus und insbesondere das Vorbild Zolas beeinflussen noch in anderer Weise vor allem die politische Wirkung von Heinrich Manns Romanen. Dies hat seinen Grund in der besonderen inneren Anlage des *»Untertans«* wie in dem Zeitpunkt seines Erscheinens. Heinrich Mann läßt den *»Untertan«* in den »inneren« Untergang der dargestellten Gesellschaft auslaufen, der in bestimmten Einzelheiten bereits die prophetisch vorweggenommenen Züge des Weltkriegs zeigt. Er bedient sich dabei der Mittel, die Zola im Rougon-Macquart-Zyklus angewandt hat[52], dort jedoch, um auf den tatsächlichen Untergang des Kaiserreiches im deutsch-französischen Krieg hinzuweisen. *»Der Untertan«* ist in vieler Hinsicht die Replik eines Zolaschen Romans – allerdings auf einer hoch reflektierten, artistischen Darstellungsebene. Der Untergang ist die Realität einer »inneren« Entwicklung; der Roman ist nicht so sehr auf die Möglichkeit eines tatsächlichen Krieges als auf den Untergang des »Geistes« in dieser Gesellschaft hin ausgerichtet.[53] Er skizziert weniger die politisch-empirische Gestalt der Gesellschaft als deren moralische Gestalt. Mit dem Erscheinen des Romans im November 1918 wird dieses Bild jedoch im höchsten Maße von der Realität bestätigt. Angesichts des unverhofft plötzlichen Untergangs des Kaiserreiches kann für ein Publikum, das politisch zu denken begonnen hat, gar kein Zweifel bestehen, daß hier der tatsächliche Untergang des Wilhelminischen Reiches durch die künstlerische Darstellung vorweggenommen worden ist. Ganz entsprechend wird Heinrich Manns politische Einsicht vom Publikum mit der Einsicht in den tatsächlichen Untergang gleichgesetzt.

Hier erreicht die »Zeitgerechtheit« der von Heinrich Mann dem Naturalismus entlehnten Mittel der politisch-gesellschaftlichen Analyse aufgrund der besonderen Umstände, unter denen das Werk erscheint, einen wahrscheinlich niemals wieder erreichten Höhepunkt. Überhaupt ist literarische Aktualität, wenn sie solche Dimensionen erreicht, niemals ausschließlich vom Autor abhängig. Schon an der Aufnahme des dem *»Untertan«* unmittelbar folgenden, ihm aus äußeren, politischen Gründen vorangehenden Romans *»Die Armen«*

[52] Es sind dort vor allem Metaphern des Krieges, die an entscheidenden Punkten der Handlungsentwicklung auftauchen, oder Namen, die auf den Krieg hinweisen, so der Name eines Hundes: »Kaiser«, oder von Pferden: »Bataille« und »Trompette«.

[53] Vgl., daß der Roman damit endet, daß der alte Buck vermeint, in Diederich den Teufel gesehen zu haben.

ist jedoch zu erkennen, daß speziell die zeitanalytischen Mittel des Naturalismus, die ein inneres Gerüst dieses Romans sind, im Grunde bereits veraltet sind und nicht mehr ausreichen, die komplexen sozialen Vorgänge der Epoche unmittelbar vor Kriegsausbruch *im Sinne der Leser* zureichend zu erfassen – ganz abgesehen davon, daß die künstlerische Form des Romans und damit ein ganz wesentlicher Teil seiner politischen Aussage gar nicht verstanden worden sind. – Dies aber ist auch bereits von einem Roman wie *»Zwischen den Rassen«* zu sagen, der noch vor dem *»Untertan«* entstanden ist. Im Sinne eines »politischen Realismus« sind beide Werke dem Erkenntnisstandpunkt der Zeit nicht mehr gerecht. Dies ist auch ein wesentlicher Grund für das geringe Interesse, das vor allem die Romane der Weimarer Republik beim Publikum gefunden haben.[54]

Daß im Grunde die dem *»Untertan«* unterstellte Aussage nicht möglich gewesen wäre, hätten nicht die historischen Ereignisse dem Roman diese aktuelle Bedeutung gegeben, läßt sich sogar durch eine Aussage des Autors selber belegen. Manfred Hahn zitiert eine »Bitte um Entschuldigung«[55], die Heinrich Mann nach Kriegsausbruch an Diederich Heßling, den Helden seines Romans, gerichtet hat. Sie zeigt, daß solch eine unmittelbare Auflösung der Darstellung in »Geschichte«, wie sie unter dem Einfluß der realen Umstände vollzogen wurde, dem authentischen Verständnis nicht entspricht, macht aber auch deutlich, daß gerade diese Abweichung Heinrich Mann in seiner Überzeugung vom geschichtlichen Wahrheitsgehalt der Kunst bestätigt hat:

»Sein Held ist es, den der Autor um Entschuldigung bittet. Er hat mehr über ihn gewußt als irgendwer, aber doch nicht, daß er es so weit bringen würde. Er hat ihn ungemein ernst genommen, aber so furchtbar ernst nicht (...) Jeden Satz des Heßlingschen Werdeganges hatte der Autor vor jenem 2. August zu Ende geschrieben, und nur

[54] Vgl. zum Tenor der Aufnahme von *»Die Armen«* noch die beiden Nachworte, die der einzigen nach dem Zweiten Weltkrieg erschienenen Ausgabe dieses Romans nachgestellt sind (Heinrich Mann: Die Armen. – Potsdam: Märkische Dr. u. Verl.-Ges. 1950, S. 243–247). – Allgemein ist zu diesem Problem zu sagen, daß Aussagen über die Zulänglichkeit von Heinrich Manns Denken für politische Analysen nur mit Vorbehalt zu machen sind.
Wir sind in der Heinrich-Mann-Forschung weit davon entfernt, ein politisch-moralistisches Denken, das im wesentlichen dazu dient, die innere, »geistige« Verfassung einer Gesellschaft zu analysieren, von der anderen Form des politischen Denkens genügend weit zu unterscheiden, das zu operativen Analysen fähig ist. Heinrich Mann vertritt vorwiegend die erste Form politischen Denkens; sein Bruder Thomas z.B. viel stärker die zweite. Mangelhafte Fähigkeit zu operativen Analysen beeinträchtigt aber keineswegs das Niveau des politischen Denkens überhaupt. Einem Denker der ersten Art vorzuwerfen, seine Analysen seien im Sinne eines operativen Verstehens nicht »zeitgerecht«, verfehlt daher im Grunde die wesentlichen Intentionen dieses Denkens.

[55] Manfred Hahn: Nachwort (zum »Untertan«), a.a.O., S. 462, vollständig abgedruckt in: Katalog, S. 467 f.

der Autor, nicht sein Held, war in dem Irrthum befangen, dieser 2. August werde nicht kommen. Der Autor bittet seinen Helden demüthig um Entschuldigung. Der Held war der Stärkere. Sein Verhältnis zur Macht war mehr als Schauspielerei. Zum wenigsten war es eine Schauspielerei, die dem Ernstfall Gelegenheit gab. Was an ihm lag, hat der Held wirklich unternommen (...).«

Diese Worte bezeugen – was dem Roman in dieser Klarheit nicht zu entnehmen ist –, daß Heßling von Heinrich Mann als ein »komödiantischer Dilettant« wie Mario Malvolto[56] konzipiert worden war: für den Macht und Machtausübung nur ein Spiel sein können, um das Selbstgefühl durch eine imaginierte Rolle zu bestätigen, der aber letztlich vor einem ernsthaften Handeln, der »Tat«, zurückschreckt, weil er nicht fähig ist, seine schauspielerisch-komödiantische Existenz zu durchbrechen. Die *historische* Gestalt Heßlings hat sich also von dieser Psychologie gelöst und ist, entgegen Heinrich Manns Erwartungen, zum Handeln geschritten. – Damit scheint dann Heinrich Mann als Autor widerlegt zu sein; in Wirklichkeit aber ist es nicht der Fall. Der Sinn dieser »Bitte um Entschuldigung« ist vielmehr höchst hintergründig. Heinrich Mann sagt ausdrücklich, *sein* Held habe den Autor korrigiert. Er nimmt also die »Wahrheit« der ästhetischen Darstellung zum Ausgangspunkt seines Denkens, nicht zu dessen Ziel, und sieht die abweichende Entwicklung der geschichtlichen Gestalt als ihre »Emanzipation« aus dem subjektiven Wissen des Autors über sie an, daher nicht als Widerlegung der Richtigkeit, sondern als ihre Bestätigung. Damit vollzieht aber Heinrich Mann auf einem Umweg genau den Gedankengang, den das Publikum »unmittelbar« beschreitet: Es identiziert die literarische Gestalt Heßlings mit der empirischen Wirklichkeit. Das aber macht ersichtlich, daß Heinrich Mann niemals dem »falschen« Verständnis, das das Publikum von 1918 an den Tag legt, widersprechen würde, da es gerade in bezug auf das, was durch die Geschichte als »Wahrheit« bestätigt worden ist, »richtig« ist.

Selbst unter diesen Umständen aber ist es nicht so, daß Heinrich Mann, auch wenn man ganz vom *»Untertan«* ausginge, ohne weiteres als Abbild-Realist verstanden werden könnte. Das setzte voraus, daß der Betrachter

[56] Der Held der Novelle *»Pippo Spano«*.

[57] Wie sehr die Forschung sich immer wieder dazu verleiten läßt, der Schauspielermotivik naiv gegenüberzustehen, zeigt folgender *erster* Teil einer Bemerkung Michael Nerlichs, die einem Verdammungsurteil über den Interpreten gleichkäme, würde sie nicht durch den zweiten Teil wieder vollkommen aufgehoben: »Daß Heinrich Mann sich immer wieder mit dem Problem der Schauspielkunst und des Theaters beschäftigt hat, *mag einerseits durchaus ›mechanisch‹ auf seine intensive Nietzsche-Lektüre zurückzuführen sein,* ist andererseits aber gerade tiefster Ausdruck des Ringens um neue Positionen, bei dem er sich nicht umsonst mit dem extremen Künstler/Außenseiter-Denken Nietzsches und damit der Schauspielerproblematik auseinandersetzt ...« (a.a.O., S. 89, Hervorhebung – F. T.).

sämtliche »artistischen« Züge des Werkes völlig negierte und zudem der durchgängigen Schauspieler-Motivik mit erstaunlicher Naivität gegenüberstünde[57]. Damit das eintritt, müssen neben die spezifischen historischen Bedingungen, die, wie wir gezeigt haben, die *»Untertan«*-Rezeption beeinflußt haben, noch andere Umstände getreten sein. Wir versuchen, sie anhand einer Analyse der Entwicklung, die die Auflagen der verschiedenen Werke Heinrich Manns genommen haben, genauer zu bestimmen[58], um so zu den eigentlichen Grundlagen der heutigen Heinrich-Mann-Rezeption wie des heutigen Heinrich-Mann-Bildes zu gelangen. – Die Gesamtentwicklung der Heinrich-Mann-Rezeption zerfällt zunächst in zwei sehr deutlich unterschiedene Phasen, wobei der Einschnitt in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkrieges liegt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Heinrich Manns Werk eine niedrige, allerdings auffällig konstante Auflagenhöhe, die in der Regel eine Erst- und Zweitauflage von je zweitausend Exemplaren umfaßte. Zu dieser Phase gehören insgesamt sechs Romane, unter ihnen auch *»Professor Unrat«*. Der geringe Erfolg ist dabei keineswegs als ein unbedingt negatives Publikumsurteil zu bewerten – manches spricht sogar dafür, daß Heinrich Manns literarisches Ansehen gerade zu dieser Zeit am höchsten war; Kurt Wolff z. B. stellte ihn damals noch, wohl aufgrund dieses Ansehens, über seinen Bruder Thomas[59] –, vielmehr weist die Art der Rezeption: Konstanz und niedrige Auflagenhöhe, eher auf eine Besonderheit der Rezeption hin: Augenscheinlich handelte es sich hier um ein ausgesprochen »literarisch« interessiertes Publikum.[60] Das wird auch durch viele zeitgenössische Urteile bestätigt.[61] – Ab 1916 steigt die Auflage sprunghaft an. Man erkennt das zuerst daran, daß sich die Neuauflagen der früher erschienenen Romane erhöhen, wenn auch nur in geringem Umfang. Der erste ungewöhnliche Erfolg ist der Roman *»Die Armen«* (1917) mit einer Erstauflage von 30 000 bzw. 50 000[62] Exemplaren. Bahnbrechend und innerhalb des Gesamtwerkes absolut einmalig ist dann der Erfolg des *»Untertans«* (1918), von dem – lt. Angabe Heinrich Manns[63] – in sechs Wochen 100 000 Exemplare verkauft wurden.

[58] Hierbei stützen wir uns auf die: Heinrich-Mann-Bibliographie. Werke. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bearbeitet von Edith Zenker. – Weimar/Berlin 1967.

[59] Vgl. Kurt Wolff: Briefwechsel eines Verlegers. 1911–1963. Hrsg. von Bernhard Zeller und Ellen Otten. – Frankfurt a. M. 1966, S. XXX f. und XXVII.

[60] So sah es auch Heinrich Mann. In einem Brief über die Aufnahme von *»Im Schlaraffenland«* schreibt er an Albert Langen: »Die gegen 30 Recensionen, die ich bisher gesehen habe, bekunden glaube ich so etwas wie einen *literarischen* Erfolg, über den ich mich freue« (Hervorhebung von H. M.; Katalog, S. 84).

[61] Vgl. hierzu nur die bekannten Urteile Rilkes und Benns über Heinrich Mann.

[62] Das 31. bis 50. Tsd. folgen noch 1917.

[63] Brief an Alfred Kantorowicz vom 3. März 1943, abgedruckt bei Banuls, S. 618–620. Dieser Brief ist als Beurteilung des eigenen literarischen Wirkens außerordentlich

Der Erfolg verschaffte Heinrich Mann eine außergewöhnliche Publizität und trug damit aller Wahrscheinlichkeit nach dazu bei, daß die Auflagenhöhe sich während der Weimarer Zeit insgesamt in beachtlicher Höhe hielt. Sie lag stets über der der Zeit vor 1914. Andererseits ist nunmehr ein für Heinrich Mann völlig neuartiges Phänomen zu beobachten, das für die Beurteilung der heutigen Rezeption äußerst wichtig ist. Es ist zu erkennen, wie seit dem *»Untertan«* die Auflagenhöhe bei Neuerscheinungen konstant fällt. Der letzte in der Weimarer Republik erschienene Roman *»Ein ernstes Leben«* (1932) hat bereits nur eine Erstauflage von 12 000 Exemplaren. Hinzu kommt, was noch gravierender ist, daß diese Werke kaum Neuauflagen erleben. – Diese Entwicklung setzt sich nach dem zweiten Weltkrieg verstärkt fort.[64] Sicherlich sind hierfür die Verfemung durch den Nationalsozialismus und die Emigration als Gründe von Bedeutung. Trotzdem wiederholen sich hier nur Erscheinungen, die bereits in der Weimarer Republik zu beobachten sind. Die Ausnahme bilden einzig die *Henri-Quatre-Romane*. Gleichzeitig aber ist zu beobachten, was ebenfalls in der Weimarer Republik bereits ins Auge fällt, daß bestimmte Teile des vor 1914 entstandenen Werkes, die damals keine besondere Beachtung gefunden hatten, so vor allem *»Professor Unrat«*, nun erst zu eigentlicher Popularität gelangen. Zusätzlich fällt ins Auge, daß ein wesentlicher Teil des früheren Werkes, auf dem vor dem Krieg besondere Schätzung lag – repräsentativ stehen dafür *»Die Göttinnen«* – als »ästhetizistisch« beinahe völlig aus der Rezeption ausgeschieden wird.[65]

All diese Fakten deuten nun darauf hin, daß während der Zeitspanne, die diese Rezeption umfaßt, sich ein grundlegender Wandel in der Art der Rezeption vollzogen hat, die sich von einer kontinuierlichen Schätzung *aller* erschienenen Werke zu einer selektiven Bevorzugung einiger Werke ganz verschiedener Zeitabschnitte verändert hat. Diese letzteren Romane repräsentieren allenfalls[66] die Hälfte des Gesamtwerkes. Unter dem Einfluß dieser neuen Rezep-

interessant. – Vgl. zu diesen Fragen ebenso den Briefwechsel Heinrich Manns mit Karl Lemke (in: Heinrich Mann: Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus. – Hamburg o. J., passim).

[64] *»Der Kopf«* und *»Mutter Marie«* sind nach dem Zweiten Weltkrieg nicht noch einmal aufgelegt worden, *»Die Armen«* nur in einer unrepräsentativen Ausgabe. *»Lidice«*, der Emigrationsroman, wurde nur in Mexiko verlegt, *»Empfang bei der Welt«* erst 1956, *»Der Atem«* in Deutschland sogar erst 1962.

[65] So sind die beiden Romane *»Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy«* und *»Die Jagd nach Liebe«*, wie bereits erwähnt, nur außerhalb der von Alfred Kantorowicz besorgten »Ausgewählten Werke in Einzelausgaben« erschienen, wenn auch in gleicher Aufmachung. In der BRD sind sie sogar erst gut zehn Jahre später neu erschienen.

[66] Diese Aussage ist nur schwer zu präzisieren. Als repräsentativ für das heute gültige Heinrich-Mann-Bild kann im allgemeinen noch immer die Ausgabe der »Ausge-

tionsform scheint sich nun auch erst die heute allgemein akzeptierte Gliederung von Heinrich Manns Werk herausgebildet zu haben, die eine frühe, »ästhetizistische« Phase unterscheidet, dann eine Entwicklung Heinrich Manns zum »Realisten« des *»Untertans«* hin, dann eine Phase politischer Desorientiertheit und dadurch bedingter künstlerischer Schwäche während der Weimarer Republik, dann eine erneute Aufgipfelung des künstlerischen Vermögens während der Zeit der Volksfrontpolitik, repräsentiert durch die beiden *Henri-Quatre-Romane,* und schließlich ein endgültiges Abklingen. Nicht zu verkennen ist dabei allerdings, daß wegen der extremen und daher unwahrscheinlichen Schwankungen, die diese Gliederung impliziert, zur Zeit wiederum die Tendenz besteht, die Unterschiede der Wertschätzung auszugleichen und dafür die Kontinuität im Werk Heinrich Manns zu betonen.[67]

Es liegt auf der Hand, daß genau diese Gliederung des Gesamtwerkes und das Heinrich-Mann-Bild, das ihr entspricht, jenen Zerfall des Gesamtwerkes in heterogene Teile repräsentieren, von dem wir eingangs gesprochen haben. Wo aber liegen die Gründe dafür, die nunmehr zu erkennen sein müssen? *Man wird sie in einem grundlegenden Wechsel des Publikums zu suchen haben, der kurz vor oder mit Erscheinen des »Untertans« erfolgt sein muß.* Auf einen qualitativ anderen, literarisch-»artistisch« weniger informierten Leserkreis als in der Phase der früheren Rezeption deutet die allmählich immer stärker hervortretende Diskontinuität hin. Die abnehmende Schätzung der aktuellen, zeitnahen Romanproduktion bei zunehmender Schätzung zurückliegender, beinahe »historisch« anmutender Werke[68] weist zudem darauf hin, daß die

wählten Werke in Einzelausgaben« gelten. Sie umfaßt 8 Romane (dazu zwei Ergänzungsbände außerhalb der Ausgabe) von insgesamt 17 Romanen. *»In einer Familie«* ist dabei nicht mitgezählt. Der Grad, in dem diese Romane in der Forschung erwähnt werden – u. a. ein Maßstab für die Wertschätzung – ist dabei aber höchst unterschiedlich: *»Eugénie oder Die Bürgerzeit«* und *»Ein ernstes Leben«,* also zwei Romane, die in der Weimarer Republik entstanden sind, werden dabei so gut wie nie erwähnt, *»Zwischen den Rassen«* wird fast ausschließlich nur als Werk im Übergang zwischen *»Professor Unrat«* und der *»Kleinen Stadt«* behandelt.

[67] Als Beispiel hierfür kann gelten, daß die Herausgeber der neuen Heinrich-Mann-Werkausgabe, die Deutsche Akademie der Künste, allmählich von einer Auswahl, die noch immer an der Kantorowicz-Ausgabe orientiert war, laut mündlicher Mitteilung zu einer Ausgabe nunmehr aller Romane Heinrich Manns übergehen. Vgl. hierzu noch die frühere Ankündigung von Sigrid Anger: Über den Plan einer neuen Heinrich-Mann-Ausgabe. – In: Neue Texte. Almanach für deutsche Literatur. Herbst 1963. – Berlin (DDR) 1963, S. 398–406.

[68] Wir haben auf den »Dokument«-Charakter von *»Professor Unrat«* und dem *»Untertan«* bereits hingewiesen; ebenfalls wäre noch *»Im Schlaraffenland«* zu nennen. In diesem Rahmen – als »historische Romane« – sind aber auch die *Henri-Quatre-Romane* rezipiert worden, was sie aber von ihrer »artistischen« Gestalt her, trotz der historischen Thematik, auf keinen Fall sind. Aus diesem allerdings naheliegenden Mißverständnis – auch Flauberts *»Salammbô«,* das Vor-