Zweitveröffentlichung

Bartl, Andrea

Geistige Atemräume : Auswirkungen des Exils auf Heinrich Manns "Empfang bei der Welt", Franz Werfels "Stern der Ungeborenen" und Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel"

Datum der Zweitveröffentlichung: 22.09.2026

Verlagsversion (Version of Record), Buch

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117318x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (1996): Geistige Atemräume : Auswirkungen des Exils auf Heinrich Manns "Empfang bei der Welt", Franz Werfels "Stern der Ungeborenen" und Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel", Bonn: Bouvier, ISBN: 978-3-416-02606-2.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Studien zur Literatur der Moderne
Herausgegeben von Helmut Koopmann
Band 25



Geistige Atemräume

Auswirkungen des Exils auf
Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*,
Franz Werfels *Stern der Ungeborenen*
und Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*

von Andrea Bartl

1996

BOUVIER VERLAG · BONN

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Bartl, Andrea:
Geistige Atemräume : Auswirkungen des Exils auf Heinrich Manns "Empfang bei der Welt", Franz Werfels "Stern der Ungeborenen" und Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel" / von Andrea Bartl. - Bonn : Bouvier, 1996
(Studien zur Literatur der Moderne ; Bd. 25)
Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 1994
ISBN 3-416-02606-3
NE: GT

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus zu vervielfältigen oder auf Datenträger aufzuzeichnen. © Bouvier Verlag Bonn 1996. Printed in Germany. Abb. auf dem Buchumschlag: Portrait Franz Werfel von Eva Herrmann © VG Bild-Kunst, Bonn 1996. Druck und Einband: Druckerei Plump, Rheinbreitbach. Gedruckt auf säurefreiem Papier.

Stellt ein Regisseur bei der Premiere sein filmisches Erstlingswerk den Zuschauern und Rezensenten vor, so hört man ihn zumeist mit einem Quentchen Rührung in der Stimme Dank sagen: seinen Eltern und Freunden, den Produzenten und Kollegen, eben allen hinter der Kamera, die für das erhoffte Gelingen seines Werkes mitverantwortlich sind - und bisweilen sind diese Dankesworte sogar ernst gemeint. Eine Dissertation mit einem Regiedebüt zu vergleichen, ist sicherlich nicht ganz statthaft, auch wenn die Parallele für diesen Moment zugelassen sei, da sich die vorliegende Arbeit ja zum Teil in die hermetische Welt des 'film business' wagt. Auch ich möchte mich bedanken bei Personen 'hinter den Kulissen', ohne deren Unterstützung die Studie in dieser Form nicht möglich gewesen wäre - und *diese* Worte sind tatsächlich ernst gemeint. Hier seien an erster Stelle meine Eltern genannt, die meinen Plänen mit Toleranz, Engagement und Großzügigkeit gegenüberstanden. Die Wahl des Themas und dessen Ausarbeitung wurden entscheidend geprägt von den wertvollen Anregungen und den nicht minder konstruktiven Warnungen Prof. Dr. Helmut Koopmanns, dem diese Arbeit in Dankbarkeit zugeeignet ist. Dr. Jürgen Eder und Dr. Harry Fröhlich haben in zahlreichen Gesprächen und ebenso zahlreichen kritischen Anmerkungen die Untersuchung begleitet. Auch ihnen gilt mein aufrichtiger Dank. Christian Voit verdanke ich ebenfalls für die Betrachtungen wesentliche Impulse, besonders für das Kapitel zu Hesses *Glasperlenspiel*. Ferner sollen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zweier Archive nicht unerwähnt bleiben: des Heinrich-Mann-Archivs in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, sowie des Deutschen Literaturarchivs, Marbach am Neckar, namentlich Dr. Peter-Paul Schneider.

Augsburg, im März 1996 A. B.

Inhalt

Vorbemerkung 11

Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen* 15

"Mein eignes geistiges Schneckenhäuschen":
Werfels *Stern der Ungeborenen* - ein Exilroman? 17

"Die Situation ist hoffnungslos, aber nicht ernst":
Werfels Exil in Amerika 18

"Wie zwei ausgestorbene Insekten im Bernstein der Gegenwart":
die beiden Exulanten F.W. und Franz Werfel 26

"Ein Zeitalter wird besichtigt":
der *Stern der Ungeborenen* als Autobiographie des Exils 33

"Der Mensch des absoluten Nichts ist nicht lebensfähig":
Franz Werfels Amerikabild 38
Realismus und Innerlichkeit 40
Können wir ohne Gottesglauben leben? 44
Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen 45
Die Astromentalen und die Amerikaner - der *Stern der Ungeborenen* als verzerrtes Spiegelbild der USA?
Ein Forschungsüberblick 46
Von 1945 bis 101.945. Eigene Antworten auf die Frage:
wie ging Werfel mit der amerikanischen Gegenwart um? 51

"Homer hatte kein Heim / Und Dante mußte das seine verlassen":
Werfels Rückgriff auf literarische Traditionen als Folge des Exils 54
Man ändert im Exil seine Begriffe:
Werfels *Stern der Ungeborenen*
als Antwort auf Thomas Manns *Der Zauberberg* 58
Historischer, utopischer Roman? Science Fiction? Bildungsroman?
Werfels *Stern der Ungeborenen* und das Problem der Einordnung 64

Der *Stern der Ungeborenen* - nicht ausschließlich ein Exilroman 68
Homo Religiosus: Werfel und der rechte Gottesglaube 68
Von dem Kreislauf des Lebens und anderen
geometrischen Figuren: eine Strukturanalyse 79
Paradoxa als Lebensmaxime 79
Vom Kreislauf des Lebens und der Geschichte 80
Ein "Erzählwerk des Todes":
der *Stern der Ungeborenen* als Auseinandersetzung mit dem Tod 86

Lebens- und Werkbilanz eines Exulanten 88

Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel* 93

Werfels *Stern der Ungeborenen* und
Hesses *Glasperlenspiel* als literarische Zeugnisse des Exils 95
Ähnlichkeiten in der philosophischen Grundhaltung 95
Ähnliche Themen 103
Ähnlichkeiten in der Handlung 106
Ähnlichkeiten zwischen Josef Knecht als Knabe, dem jungen Tito und dem kleinen Sternentänzer Io-Knirps 114
Ähnlichkeiten in der Konzeption der Romane 116
Ähnlichkeiten im Kleinen 117
Lebensläufe 120

Hesses *Glasperlenspiel* als Roman des Exils? 122
Die Entstehung des *Glasperlenspiels* 122
Hesses Lebenssituation und Exilbewußtsein 126
Stern der Ungeborenen - *Glasperlenspiel* - *Zauberberg* / *Doktor Faustus* 140
Das *Glasperlenspiel* als Exilroman 145
Thematisierung konkreter Erfahrungen der Nazizeit 148
Thematisierung von Exil und Emigration 150

Heinrich Mann: *Empfang bei der Welt* 155

Die Rezeption Heinrich Manns 157

Heinrich Manns Exilsituation 159
"Eindrücke belanglos" in Amerika 159
"Frankreich war eine glückliche Zeit" 168
"Wie habe ich mir Amerika anders gedacht!": Die finanziellen Verhältnisse und Nelly Kroeger 176
Von Alkohol, Tabletten und jungen Liebhabern: Nelly Kroeger im *Empfang bei der Welt* 184
Exkurs: Christopher Hamptons *Tales from Hollywood* 186

Einflüsse des amerikanischen Alltags auf den *Empfang* 189
Von den "amerikanischen Entgeistungen": Heinrich Manns Amerikabild 189
Der Scriptwriter Heinrich Mann 192
Ernst Lubitsch: *To be or not to be* (1942) 194
James Whale: *Remember last night?* (1936) 196
"Der Film als Kunstwerk wird kommen - aber vorher vielleicht die Sintflut." - Filmisches im *Empfang* 197
Exkurs: *Belcanto oder darf eine Nutte schluchzen?* (1977) 200
Einflüsse des kalifornischen Alltags 201

"Victor Hugo, der aus der Verbannung seine republikanischen Fanfaren schickt": Heinrich Manns Selbstverständnis als Exulant 208
Victor Hugo (1925) 209
Das große Beispiel (1935) 212
Die Bücherverbrennung (1936) 215
Im Exil 216

Autobiographisches, Exilerfahrungen und Werkzusammenfassung 218
Liliane und Paul 219
Weitere Selbstzitate und *Die kleine Stadt* 228
"Persönliches meiden oder es verkleiden": Autobiographisches 233
Der Titel *Empfang bei der Welt* 235

Literarische Traditionen - Märchenelemente 237
Das Motiv des Hauses bei E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe und Heinrich Mann 237
E. T. A. Hoffmann: *Das Majorat* 243
E. A. Poe: *The Fall of the House of Usher* 247
E. A. Poe: *The Masque of the Red Death* 252
Das Motiv des Hauses im *Empfang bei der Welt* und Parallelen zu Poe und Hoffmann 255
Balthasars Haus 256
Arthurs Haus 258
Melusines Haus 260
Das umblühte Haus, das Opernhaus 260
Wedekinds *Marquis von Keith* und andere literarische Vorbilder 261
Zwischen "Grausen und Gelächter": Arthur und der Marquis von Keith 262
Weitere intertextuelle Anspielungen im *Empfang bei der Welt* 268

Auseinandersetzung mit dem Bruder 270
Heinrich Mann, Thomas Mann und Goethe 273
Goethe im Exil 274
Über Goethe (1938) 275
Weitere Stellungnahmen zu Goethe 276
"Goethe in Hollywood" - Balthasar und Goethe 278
Andere Auseinandersetzungen mit dem Bruder im *Empfang bei der Welt* 281

Weitere Exilerfahrungen 285
Die Sprache des *Empfang bei der Welt* 285
Einflüsse des Amerikanischen 292
Unbestimmtheit von Handlungsort und -zeit 292
"Einfluß des Exils" 295
Balthasar, der Exulant 308
Exilstrukturen 312

"Theater, und kein gutes": die Theater- und Kunstthematik im *Empfang bei der Welt* aus der Perspektive des Exils 315

Partygäste oder Faschisten? Der *Empfang bei der Welt* und Hitler 321

"Die Macht war die alte geblieben, Industrie und Junker": Einfluß der Industrie 322

Der deutsche Untertan 324

"Märchenhaftes kommt vor": Irrationalität 329

Niedergang der Moralität: "Die sittliche Entkräftung der Welt" 333

Der Triumph der Phantasie: einige abschließende Bemerkungen 341

Auswahlbibliographie 345

Primärliteratur 347

Sekundärliteratur 353

Vorbemerkung

Sich mit den Autoren Franz Werfel, Heinrich Mann und Hermann Hesse in *einer* Arbeit zu beschäftigen, mag auf den ersten Blick ungerechtfertigt erscheinen und den Verdacht einer unstatthaften Pauschalierung oder einer politischen Vereinnahmung nahelegen: zu verschieden sind diese drei Schriftsteller gerade auch im Hinblick auf ihre politische Haltung, ihr Verständnis von Literatur und ihre biographische wie geistesgeschichtliche Herkunft. Die religiöse Verwurzelung des Werfelschen Werkes in katholischen wie jüdischen Traditionen, die Ausrichtung der Prosa Hermann Hesses an östlichen Philosophien sowie dessen Forderung nach unpolitischer Literatur sind Heinrich Manns Kunsttheorie diametral entgegengesetzt: Manns Alterswerk ist bestimmt von seiner sozialistisch wie bürgerlich geprägten Analyse des Faschismus; die bereits 1910 postulierte Einheit von "Geist" und "Tat" manifestierte sich am deutlichsten in der Zeit des französischen Exils, als Mann Dutzende von tagespolitisch relevanten Artikeln in der *Dépêche de Toulouse* veröffentlichte. Selbst in der Phase des amerikanischen Exils, in der Manns politische Botschaften kaum rezipiert wurden, fanden diese Eingang in sein fiktionales Werk, so in der Synarchismus-Kritik seines letzten Romans, des *Atem*. Und doch: diese drei Autoren verbindet eine existentielle Erfahrung, die über alle politischen Lager und philosophischen Schulen hinweg zu einem Thema in drei stark autobiographisch gefärbten Romanen wurde; Werfel und Mann emigrierten, freilich aus unterschiedlichen Gründen, unter der Diktatur Adolf Hitlers, und auch Hesse, der bereits 1912 Deutschland freiwillig verlassen hatte, erlebte eine deutliche Verschlechterung seiner Situation in der Schweiz während der 30er und frühen 40er Jahre. Obwohl im eigentlichen Sinne kein Exulant, zeigt seine Existenz in dieser Periode seines Lebens deutlich dem Exil verwandte Züge, die auch das *Glasperlenspiel* nachhaltig beeinflußten, wie später zu zeigen sein wird.

Unabhängig von den ungleichen Lebensgeschichten und philosophischen Anschauungen der Autoren zeigen ihre Werke, der *Stern der Ungeborenen*, das *Glasperlenspiel* und der *Empfang bei der Welt*, Strukturen dieser überindividuellen Erfahrung des Exils und gehören zu einer literarischen Epoche, deren Erforschung gerade erst am Anfang steht: der Exilliteratur. In diesem Zusammenhang soll die vorliegende Arbeit gesehen werden; politische wie philosophische Gegensätze sollen nicht unkritisch geglättet werden, vielmehr ist es das Ziel dieser Untersuchung, die vergleichbaren Erfahrungen und vor allem ihre literarische Umsetzung in den Texten ausfindig zu machen. Um jedoch die sehr unterschiedlichen biographischen Ausgangspunkte nuanciert darzustellen, schien der Verfasserin eine möglicherweise antiquiert wirkende Vorgehensweise angemessen: gerade anhand der individuellen Exilsituation und ihrer Genese soll zunächst die psychische Basis erläutert werden, von der aus die literarischen Verarbeitungen der Exilerlebnisse entwickelt wurden. Manchen Lesern mögen die Kapitel über die Lebensumstände der Autoren im Exil (soweit man diesen Be-

griff auch auf Hesses Situation in der Schweiz anwenden kann) zu ausführlich sein, sie bilden jedoch den Hintergrund, vor dem das poetische Werk an Plastizität gewinnt. Außerdem mußte eine differenzierte Definition des Exils entwickelt werden, die drei so unterschiedliche Schicksale wie das Werfels, Hesses und Manns aufnehmen konnte, ohne zu vereinfachen. Hesse lebte bereits vor Hitlers Machtübernahme in der Schweiz und verließ dieses Land auch nach Kriegsende nicht, er publizierte zum Teil in Nazi-Deutschland, Mann und Werfel gingen aus ihrer Heimat fort und exilierten über Frankreich gemeinsam nach Nordamerika, wo sie ein Alltag erwartete, der verschiedenartiger nicht sein konnte: spätestens nach dem Erfolg von *Song of Bernadette* war Werfels Situation finanziell gesichert, er hatte auch in den USA ein Lesepublikum und wurde gesellschaftlich integriert; Heinrich Mann hingegen verlor in den Vereinigten Staaten die breite Basis der Rezeption, auf die er sich noch in Frankreich stützen konnte, und lebte in bescheidenen Verhältnissen. Um diese klischeehaften Umrisse zu präzisieren, werden den Analysen der Romane jeweils die erwähnten biographischen Abrisse vorangestellt, in denen die Verfasserin versucht, eine 'andere' Wertung der entsprechenden Exilsituation zu entwickeln. Der Teil über Hesse, dessen Biographie aus dem thematischen Rahmen der Arbeit fällt, versteht sich in diesem Zusammenhang eher als - wenn auch etwas langer - 'Exkurs', der Impulse für eine neue Interpretation des *Glasperlenspieles* geben möchte. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt allerdings auf Heinrich Manns Roman *Empfang bei der Welt*, dem im Gegensatz zu Hesses Werk bislang noch immer von weiten Teilen der Forschung wie der Kritik zu wenig Beachtung geschenkt wird: das Buch wurde oft mit dem Vorurteil eines geringen Zeitbezuges behaftet - und Thomas Mann hat mit seinem apodiktischen Urteil des "Greisenavantgardismus" diese Fehleinschätzung mitbegründet. Wie deutlich Heinrich Mann seine Erlebnisse in den USA, seinen Umgang mit dem Exil und auch seine 'Analysen' der Vorgänge in Deutschland thematisierte, wird selten berücksichtigt. In den Abschnitten zum *Stern der Ungeborenen* und zum *Empfang bei der Welt* steht demnach auch im Vordergrund, wie die Schriftsteller die amerikanische Kultur verschlüsselt in das Jahr 101.945 bzw. in einen örtlich und zeitlich nicht näher bestimmten Ballsaal verlegten.

Dabei erstaunt es gerade, wie die Autoren, von differierenden Grundlagen ausgehend, zu vergleichbaren literarischen 'Ergebnissen' kamen, das heißt, wie ähnlich die Umsetzungen der Exilerfahrungen ausfielen, obwohl das Exil äußerlich so grundverschieden erlebt wurde. Diese Entsprechungen in Metaphorik, Struktur und stilistischer Formulierung, die auch in Hesses *Glasperlenspiel* auszumachen sind, können im Idealfall als mögliche Kennzeichen der Kategorie 'Exilliteratur' dienen.

Der Verfasserin ist bewußt, daß die Beschäftigung mit dem vorliegenden Thema Gefahr läuft, sich einer unstatthaften Anmaßung schuldig zu machen. Aus der Perspektive einer Generation über das Exil zu schreiben, die Vertreibung, Verfolgung und Faschismus nur mehr aus Erzählungen und Geschichtsbüchern kennt, mag Fehlurteile hervorbringen, die aufgrund der mangelnden eige-

nen Erfahrungen mit Nationalsozialismus und Exilierung entstehen können. Aus diesen Überlegungen heraus verließ sich die Verfasserin auf die Fähigkeiten der Literatur (der fiktionalen wie biographischen Äußerungen der Exulanten), diese Distanz zu überwinden und nachfolgenden Generationen das leidvolle Erleben der Entwurzelung zu konservieren. Eine Auseinandersetzung mit der Literatur des Exils tut auch aus diesen Gründen not - mit allem Respekt für Menschen, die diese oder eine ähnliche Erfahrung erdulden mußten.

Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen*

Es ist eine große Sache, ein Mensch zu sein, der jenseits der Geschichte lebt, es ist mehr als eine große Sache, es ist eine Unmöglichkeit. Diese Unmöglichkeit war in mir zur Stunde verkörpert. Leider genoß ich sie nicht.

"Mein eignes geistiges Schneckenhäuschen": Werfels *Stern der Ungeborenen* - ein Exilroman?

Der Exulant, der keiner war? "Mein eignes geistiges Schneckenhäuschen geht überall brav mit. Mich kann daher niemand exilieren", schrieb Werfel an seine Schwester Marianne.[1] Er meinte seine Frau Alma, sein eigentliches "Asyl", wie er sie wiederholt in Briefen nannte. Wie ernst sind solche Äußerungen zu nehmen? Kann der Leser des *Stern der Ungeborenen* wirklich den Einfluß des amerikanischen Exils auf die astromentale Gesellschaft so gering ansetzen, wie es Binder in seinem Aufsatz *Beschwörung eines Kinderglaubens: Franz Werfels "Stern der Ungeborenen"* zu fordern scheint? Oder wäre vielmehr der *Stern der Ungeborenen* ohne Werfels Exilzeit in den Vereinigten Staaten in dieser Form undenkbar gewesen?

Vergleiche man Werfels Zeit in den USA, so argumentiert Binder, mit der anderer Intellektueller (Heinrich Manns, Bertolt Brechts - um in der schreibenden Zunft zu bleiben), so sei es ersterem regelrecht gut ergangen. Er konnte seine Arbeitsgewohnheiten beibehalten, seine wirtschaftliche Situation war alles andere als schlecht, die Amerikaner zollten ihm Respekt, er gehörte zu den erfolgreichen Autoren und fand bald Anschluß auch an amerikanische Intellektuellenkreise, er begann, sich in Kalifornien zu akkulturieren, Alma war bei ihm - Werfel fehlten, so Binder, also sämtliche typischen Exilerfahrungen wie der drohende Identitätsverlust, Depressionen, das Gefühl der Wirkungslosigkeit, eine Schreibkrise, Absatzschwierigkeiten, die Angst vor dem Nicht-verstanden-Werden, finanzielle Sorgen.

Dies alles in Rechnung gestellt, muß, was den österreichischen Erfolgsautor betrifft, sicherlich ein anderer Exilbegriff angewandt werden, der sich eher an seelischen Erfahrungen denn an Äußerlichkeiten orientiert. Zwar mußte Werfel nicht wie viele andere deutsche Schriftsteller finanzielle Not leiden, er konnte seine Arbeitsgewohnheiten beibehalten und wurde viel von den Lesern in Amerika rezipiert und geachtet, aber diese äußeren Annehmlichkeiten sind wohl kaum eine Entschädigung für die traumatisch erlebte Flucht, für die erlittenen Ungerechtigkeiten, für Heimatlosigkeit, den Verlust der Muttersprache, für Identitätskrisen und für das Mitleid mit den ebenfalls emigrierten oder in Deutschland verbliebenen Freunden, denen es weit schlechter ging. Auch das von Binder angeführte Argument, Alma, Werfels "geistiges Schneckenhäuschen", sei mit im Exil, vereinfacht wohl die diffizile Beziehung der Eheleute: Alma Mahler-Werfel machte nach zahlreichen Augenzeugenberichten und Äußerungen Franz Werfels dem Schriftsteller häufig die Exiltage noch schwerer mit

---

[1] Werfel an Marianne Rieser. Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Hartmut Binder: Beschwörung eines Kinderglaubens. Franz Werfels "Stern der Ungeborenen". In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 129-173. Zitat S. 143. Schreibung angeglichen. Im folgenden als Binder: Kinderglauben.

ihren Beschuldigungen, nur seine jüdische Herkunft sei die Ursache für ihr amerikanisches 'Elend'. Gerade für den *Stern der Ungeborenen* ist Werfels unfreiwillige Emigration, wie in den folgenden Kapiteln nachzuweisen sein wird, von zentraler Bedeutung; so klagt auch F.W., der Protagonist des Reiseromans:

> Es ist eine große Sache, ein Mensch zu sein, der jenseits der Geschichte lebt, es ist mehr als eine große Sache, es ist eine Unmöglichkeit. Diese Unmöglichkeit war in mir zur Stunde verkörpert. Leider genoß ich sie nicht. (SdU 472)[2]

"Die Situation ist hoffnungslos, aber nicht ernst": Werfels Exil in Amerika[3]

Am 13. Oktober 1940 gelangte die "Nea Hellas" in den USA an; an Bord waren Alma und Franz Werfel, Nelly, Heinrich und Golo Mann. Den Journalisten gab Werfel als Wunsch für seine Zeit in Amerika an: "My immediate plan is to find a little peace."[4] In finanzieller Hinsicht stellte sich dieser 'Frieden' bereits wenige Tage nach der Ankunft ein: die amerikanische Fassung des *Veruntreuten Himmels* brachte Werfel weitaus mehr ein als erwartet, da *The Embezzled Heaven* innerhalb der ersten Woche aufgrund der Nominierung des "Book of the Month Club" 150.000mal verkauft wurde. Wie auch in den übrigen Jahren wußte Werfel seine im Rahmen der exulanten Möglichkeiten sorgenfreie Position zu schätzen, wenngleich er immer mit der Bedrückung angesichts der Not der anderen Emigranten und der in Europa verbliebenen Freunde lebte. Die ersten Wochen waren von gesellschaftlichen Pflichten erfüllt. Von Bankett zu Bankett, von Empfang zu Empfang, von Abendgesellschaft zu Abendgesellschaft wurde der Erfolgsautor aus Europa geladen; man fragte ihn nach seiner Meinung, bat ihn, Essays für Zeitungen zu schreiben, und engagierte ihn als Gastredner für diverse Fund Raising Dinners. Ein ähnliches Phänomen läßt sich im *Stern der Ungeborenen* beobachten: in der astromentalen Welt gilt es plötzlich als 'schick', sich mit Abgesandten anderer Zeiten zu umgeben. Es bricht regelrecht ein Wettbewerb aus, wer von den Gastgebern den Sendboten der Vergangenheit zuerst begrüßen darf. Man bittet F.W. zu den höchsten administrativen und gesellschaftlichen Honoratioren, man macht ihn zum Schiedsrichter in einem Philosophenstreit etc.

---

[2] Alle Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe: Franz Werfel: Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman. Frankfurt / M. 1990. Im folgenden abgekürzt mit SdU.

[3] Ich stütze mich dabei vor allem auf folgende Publikationen: Peter Stephan Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. 3. Auflage. Frankfurt / M. 1987. Im folgenden als Jungk: Werfel. - Norbert Abels: Franz Werfel. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1990 (= Rowohlts Monographien. Hg. v. Wolfgang Müller. Bd. 472). Im folgenden als Abels: Werfel.

[4] Zitiert nach: Heinz Lunzer / Victoria Lunzer-Talos (Hg.): Franz Werfel 1890-1945. Katalog. Wien o. J. S. 67. Im folgenden als Lunzer: Werfel. Originalzitat in: Anon.: Authors Who Fled From Nazis Arrive. In: The New York Times. Montag 14.10.1940.

Bereits Ende des Jahres zogen die Werfels wie viele der Exulanten nach Kalifornien, in die Hügel Hollywoods, wo sie eine geräumige Villa direkt über der legendären Hollywood Bowl bewohnten. Werfel begann bald schon, das angenehme Klima, die südliche Vegetation und die Landschaft zu bewundern, was ihn veranlaßte, diese Umgebung in seinem *Stern der Ungeborenen* festzuhalten. In Briefen an seine Eltern heißt es immer wieder, wie viel jünger er sich plötzlich fühle, wie sehr er von dem amerikanischen Luxus begeistert sei, ja wie ihn vor allem das Essen erstaunt habe, das "fast fertig ins Haus geliefert"[5] werde. Es war also kein weiter Schritt zur Imagination einer Gesellschaft, in der jede Arbeit, und sei es nur das Kochen, den Bürgern abgenommen wird, einer Gesellschaft, wie er sie im *Stern der Ungeborenen* erdachte. Ließen Werfel seine gesellschaftlichen Verpflichtungen Zeit dazu, so schrieb er mehrere Stunden täglich an seinem *Bernadette*-Roman, ohne sich jedoch großen finanziellen Erfolg davon zu versprechen. Auch eine Reise nach Mexiko tätigte er, um die Einbürgerung in die USA schneller voranzutreiben; an die Ostküste kamen die Werfels für längere Zeit, sie kümmerten sich um Werfels Mutter. Werfel hatte seit seiner Flucht ständig in großer Sorge um den Verbleib seiner Eltern gelebt, deren Einreise in die USA sich immer wieder verzögert hatte. Tragischerweise erst nach dem Tod seines Vaters konnte Werfel die notwendigen Genehmigungen für seine Mutter erwirken. Trotz der Freude darüber blieben Befürchtungen, die Werfel zeit seines Exils nicht ablegen konnte: das Schicksal vieler enger Freunde, Verwandter und Schriftstellerkollegen war für ihn ungewiß; er wußte nicht, ob sie überhaupt noch lebten. Es handelte sich dabei um Menschen, die die gleichen Voraussetzungen hatten wie er, sie waren durch ihre jüdische Abstammung und/oder wegen ihrer politischen Einstellung in Opposition zu Hitler geraten, sie waren 'unbequeme' Intellektuelle, die nicht den Vorteil gehabt hatten, aus Nazi-Deutschland zu entkommen, und vielleicht mit ihrem Leben oder ihrer Gesundheit dafür bezahlten. Besonders schwer traf Werfel die Nachricht von Stefan Zweigs Suizid Ende Februar 1942. Zweig hatte Werfel mehrmals brieflich die Schmerzen des Exils (den Verlust seiner Sprache, seiner Heimat und seiner Identität) beschrieben und den Autor schließlich nach Brasilien eingeladen, was durch den überraschenden Doppelselbstmord der Zweigs zunichte gemacht wurde. Werfel empfand seine angenehmen Lebensbedingungen in Amerika angesichts der Greuel, die in Europa befreundeten Juden angetan wurden, als fast unverdientes Glück. Von einem unbeschwerten Leben im reichen Amerika kann man, was Franz Werfel betrifft, schon deshalb nicht sprechen.

Der *Bernadette*-Roman wurde im Sommer 1941 fertig, es fand sich ein Verleger, dennoch schien der Erfolg in Europa und Amerika auszubleiben. Werfels bisher so rosige Finanzlage trübte sich merklich ein, Existenzsorgen plagten ihn. Er klagte über fehlende Freunde und Gesprächspartner, wie er sie in Europa nie vermißt hatte. In Ernst Torberg fand er einen Gleichgesinnten. Gemeinsam

---

[5] Werfel an seine Eltern. Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 289.

bemühten sich die beiden Autoren um eine Verfilmung der Werfelschen Romane und schrieben Kolportagedrehbücher (*The Love and Hatred of Zorah Pasha*), um sich finanziell über Wasser zu halten - ohne nennenswerten Erfolg. Kurz bevor Werfels pekuniäre Situation besorgniserregend wurde, entschloß sich der "Book of the Month Club" überraschend, *The Song of Bernadette* doch aufzunehmen. Schon drei Wochen nach dem Erscheinen am 11. Mai 1942 stand *The Song of Bernadette* auf den Bestsellerlisten ganz oben, monatelang blieb der Roman National Bestseller Number One. Der Erfolg hob Werfel weit über die meisten seiner Mitemigranten hinaus, was die wirtschaftlichen Umstände anging. Not brauchte Werfel ab diesem Zeitpunkt wirklich nicht zu leiden. Der Erfolg machte ihn stolz, erschien er ihm doch als eine Art Entschädigung für die Bücherverbrennung, die lebensgefährliche Flucht und für die im Exil erlittenen Wunden. Erneut wurde Werfel von Party zu Party, von Interview zu Interview gebeten. Werfels Status hatte sich sogar soweit restauriert, daß der Autor sich den Luxus erlauben konnte, seine Arbeitsweise europäischer Lebensabschnitte wiederaufzunehmen. Immer wenn er von nun an schrieb, zog er sich in einen Bungalow direkt am Meer auf der Anlage des Luxushotels Biltmore in Santa Barbara zurück. Hier traf er auch den Franziskanerpater Cyrill Fischer wieder, den Werfel in dem Großbischof des *Stern der Ungeborenen* porträtierte. Unentbehrliche Mitarbeiter wie ein Sekretär und ein Übersetzer waren meist mit von der Partie, später begleitete ihn auch ein Arzt. Hier entstand binnen zehn Tagen Werfels Flucht-Drama *Jacobowsky und der Oberst*. Ende September 1942 übersiedelten die Werfels außerdem in den im *Stern der Ungeborenen* beschriebenen Bungalow Ecke Santa Monica Boulevard / North Bedford Drive, Beverly Hills. Eine vergleichbar luxuriöse Unterkunft dürften wohl nur wenige deutsche Emigranten gehabt haben.

In der Nacht zum Palmsonntag 1943 hatte der traumgläubige Werfel ein nächtliches Erlebnis, das als erste Idee zum *Stern der Ungeborenen* aufgefaßt werden kann. In einem Traum fühlte der Schwerkranke die seltsam beglückende Körperlosigkeit, die F.W. in den ersten Kapiteln wiedergibt. In nur sechs Tagen schrieb Werfel in Santa Barbara mehr als fünf Kapitel von *Kurzer Besuch in ferner Zukunft*, wie der erste Arbeitstitel des *Stern der Ungeborenen* lautete.[6]

In dieser Zeit verfolgte Werfel zwar mit großer Genugtuung den Zusammenbruch des Nazi-Regimes, empfand sein Exil und die Trennung von früheren Freunden und Kollegen jedoch noch bedrückender als zu Anfang. "Jetzt, da das Ärgste vorüber zu sein scheint und man das Ende des Krieges zu sehen hofft, werden in mir die Gefühle des Verlustes und der Trauer immer stärker [...]. Wird man einander je wieder finden können?"[7] schrieb er an Max Brod.

---

[6] Details der Entstehungsgeschichte lassen sich bei Binder: Kinderglauben (siehe Fußnote 1) nachlesen.

[7] Werfel an Brod. Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 316. Interpunktion angeglichen.

Gleichzeitig mit den ersten Verfilmungen seiner Werke (*The Song of Bernadette* durch Twentieth Century Fox) setzte bei Werfel eine große Begeisterung für das Kino ein. Er ging zu den glanzvollen Hollywood-Premieren, suchte Kontakt zu manchen Schauspielern und überwachte vor Ort die Dreharbeiten zur *Bernadette*-Verfilmung, obwohl er der damals in Hollywood praktizierten Auffassung des Mediums 'Film' die Kunstwürdigkeit absprach - und doch sei, so Werfel in einem Interview, der Film im allgemeinen ein der Literatur verwandtes Artefakt und könne in bestimmten Fällen einen ihm zugrunde liegenden Roman vergessen machen ("Yes, I believe that a motion picture can supplement a novel."):

> The motion picture is not yet a branch of the Arts, generally speaking. It is too young to have had an opportunity to show what it can do, with works that would count in the history of Art. I do not believe that the motion picture belongs with the dramatic, much rather with the epic form. The motion picture may be a new kind of hieroglyphs for storytelling. Whether or not it will become an art depends solely on the question of when it will pass from the hands of businessmen and industrialists into the hands of artists. The secret of the good motion picture story of the future is that it can never be brewed in a chemical, synthetic way by many brains but that it must be conceived and born by the strong soul of real authorship. Then it will be not only an adjunct of literature but a new art.[8]

Werfels Hinwendung zur Lyrik, die er in diesen Jahren erneut vollzog, ist wohl auch aus der Exilsituation und Todesnähe abzuleiten, obwohl die Lyrik in der deutschen Exilliteratur keine große Rolle spielt. Werfel schrieb stark autobiographisch geprägte Gedichte, er ließ sein Leben, vor allem seine Jugendjahre, noch einmal auferstehen, er versicherte sich seiner Vergangenheit. Später bildete auch die Auseinandersetzung mit dem Tod ein zentrales Thema. In der Nacht zum 13. September 1943, exakt zwei Jahre nach Überquerung der Pyrenäen, erlitt Werfel erneut einen Herzanfall, der weitere nach sich zog. Jungk schreibt, es handle sich dabei um

> eine Kette von Beinahe-Toden, die dem Kranken das Gefühl vermittelten, mit jenem "F.W." identisch zu sein, von dem der "Reiseroman" berichtete, er sei im Jahre 1943 in Kalifornien begraben worden [...].[9]

---

[8] Franz Werfel: Answers to the book critic's questions, April 1944. Als Beilage zu einem Brief an Ben Huebsch (21.04.44). In: Franz Werfel: Unpublished Letters between Franz Werfel, Alma Mahler Werfel, and Ben Huebsch: 1941-1946. Hg. v. Jeffrey Berlin / Donald G. Daviau / Jorun B. Johns. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Bd. 24. Nr. 2 (1991). Special Franz Werfel Issue. S. 123-200. Zitate S. 180 f. Im folgenden als Werfel/Huebsch. - Werfel konnte übrigens dieses nur wenige Minuten dauernde Radiointerview wegen seines damals bereits sehr ernsten Gesundheitszustandes nur vom Bett aus über das Telefon führen.

[9] Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 318. Schreibung angeglichen.

Als Bestätigung sah Werfel den Tod Max Reinhardts Ende Oktober 1943 an, den Werfel (wie seine eigene Krankheit) für eine Folge des Exils erachtete. Von nun an war Werfels Leben ständig von der Gefahr des Todes überschattet. Fieberanfälle, Erstickungsgefahr, Schmerzen bestimmten seine letzten Lebensjahre. Der Kranke[10] war auf ein Sauerstoffgerät angewiesen, welches er zeitweise über Stunden hinweg in Anspruch nehmen mußte. Vielleicht spielt gerade deswegen der Atem, die Luft, der künstlich erzeugbare Duft im *Stern der Ungeborenen* eine so große Rolle.

Auf Drängen seines amerikanischen Verlegers Ben Huebsch stellte Werfel im Frühjahr 1944 Aphorismen und Epigramme zusammen, die bis in das Jahr 1914 zurückreichten, Werfel aber noch zu gelten schienen. Die Sammlung orientierte sich an Pascals *Pensées* und an den Fragmentsammlungen der Frühromantiker. Sie erschien Ende 1944 unter dem Titel *Theologumena* in dem Sammelband *Between Heaven and Earth*. Während der Arbeit an den *Theologumena* wurde Werfel noch einmal von einem Herzinfarkt getroffen; von nun an lebte und reiste sein Arzt, Dr. Spinak, ständig mit ihm. Trotz des maroden Zustandes übersiedelte Werfel mehrmals nach Santa Barbara, um am *Stern der Ungeborenen* weiterzuarbeiten. Vom Tode jeden Tag bedroht, schöpfte er doch neue Hoffnung, da seine Krankheit sich nicht weiter verschlimmerte und ihm sogar gelegentliche Spaziergänge gestattete. "Komischerweise gewöhnt man sich nicht ans Sterben", schrieb er seiner Schwester aus Santa Barbara. In demselben Brief seufzte Werfel, der *Stern der Ungeborenen* habe sich "aus einem Kinderspaziergang zu einer Gletscherpartie entwickelt"; besonders das Fehlen von naturwissenschaftlichen Kenntnissen belaste ihn, er müsse allabendlich "vieles in englischen Büchern lernen, um tagsüber frech phantasieren zu können".[11] Von großer Faszination und ebensolcher Unlust zeugt die Niederschrift des Reiseromans, der "eine monströse Mischung von Philosophie und Entertainment" sei,

---

[10] Auf dem Krankenlager erlebte er die Vermarktung seines "Song of Bernadette" mit: die Filmpremiere wurde ein großer Erfolg, ein Glanz- und Glamour-Reigen der Filmgrößen. Über eine Million Exemplare des Buches wurden verkauft, die amerikanische Regierung versandte den Roman an ihre Soldaten, im "Harold Examiner" erschienen täglich Bernadette-Comic-Strips. Man komponierte Bernadette-Lieder, malte Bernadette-Porträts; sogar eine Bernadette-Figur aus Seife kam auf den Markt und in amerikanische Badezimmer. Als Bernadette-Darstellerin begann Jennifer Jones ihre Hollywoodkarriere. Die Bettlägerigkeit vergrößerte Werfels exulante Distanz. In zum Teil seitenlangen Telegrammen versuchte er, die Aufführung von Clifford Odets "Jacobowsky"-Version zu verhindern, für welche der noch unbekannte Elia Kazan die Regie übernommen hatte. Zusammen mit Odets hatte Werfel an einer "Jacobowsky"-Fassung für den Broadway gearbeitet. Die Kooperation war alles andere als harmonisch verlaufen, wohl auch wegen der politischen Einstellung des Agitprop-Schriftstellers Odets: "Odets hat eine unmögliche Arbeit geleistet mit der Adaptation und so liegt nun die ganze Arbeit auf mir, ungeachtet dessen, dass ich dem Adaptor 40% aller meiner Einkünfte geben muss." (Werfel an Ben Huebsch, 28.06.43. In: Werfel/Huebsch, siehe Fußnote 8, S. 156).

[11] Werfel an Marianne Rieser. Bislang nicht ediert. Alle Zitate in: Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 330.

"ein 'leichtes' Buch [...], das mein schwerstes (zum Schreiben) zu werden droht und ein sehr dickes dazu."[12] Werfel arbeitete fieberhaft, das Schreiben schien ihn mehr und mehr Kraft zu kosten. Er erdachte, diktierte, ließ sofort übersetzen,[13] überarbeitete Deutsches und Englisches, immer im drängenden Bewußtsein: "Das Buch muß fertig werden - früher als ich".[14] So melodramatisch es sich anhören mag: der aus einem Traum geborene Roman, sein "humoristisch-kosmisch-mystisches Weltgedicht"[15] brachte Werfel in einen Wettlauf mit der Zeit. Werfel verbrachte nun fast jeden Tag mit Schreiben in Santa Barbara. Alma sah er kaum. Während Werfel den dritten Teil verfaßte, wurden die Greuel der Nazi-KZs bekannt, die Bomben auf Hiroshima und Nagasaki fielen - Ereignisse, die unmittelbar in die Handlung des dritten Tages einflossen.[16]

Im Sommer 1945 lagen endlich die letzten Kapitel fertig vor Werfel. Unter Kapitel 26 setzte er das Datum "17. August 1945"; er wollte nur noch einige Seiten überarbeiten und ein siebenundzwanzigstes Epilog-Kapitel anfügen.[17] In dem freudigen Bewußtsein, die Arbeit fast vollendet zu haben, wollte sich Werfel eine Woche Erholung in Beverly Hills gönnen. An Torberg schrieb er, er habe den *Stern der Ungeborenen* fast beendet, "der Kampf mit einem Tyrannosaurus" sei ausgestanden,[18] der "Ritt über den Bodensee physisch und psychisch und geistig, ohne daß ich hoffentlich das Schicksal des Vaters werde teilen müssen."[19] In der Nacht nach der Ankunft im Bungalow North Bedford Drive erlitt Werfel jenen Kollaps, vor dem er sich seit Wochen gefürchtet hatte: Werfel

---

12 Beide Zitate in: Werfel an Brod (o. D.). Zitiert nach: Max Brod: Streitbares Leben. Autobiographie 1884-1968. Frankfurt / M. 1979. S. 72. Im folgenden als Brod: Leben.

13 Wie unsicher Werfel über die Qualität der Übersetzung war, zeigt folgende Passage eines Briefes an Ben Huebsch vom 19.11.44: "Ich sende Dir anbei den ersten Viertelatemzug meines "Reiseromans" im Original und in der Uebersetzung. Der Zweck dieser Sendung ist, dass Du die Uebersetzung in ihrer Qualität beurteilen mögest. Das Manuskript des Romanes wird mindestens 800 Schreibmaschinenseiten haben, was ich Dir mitteile, damit Du die 30 Seiten, die ich Dir schicke, danach beurteilst. Ich wäre Dir sehr dankbar für eine rasche Mitteilung Deines Eindrucks. Bei diesem Buche ist es ganz und gar unmö lich [sic!], dass die Uebersetzung ohne meine Assistenz gemacht wird. Kein Uebersetzer der Welt brächte das zustande. Die ersten Seiten gebe [sic!] nur einen schwachen Eindruck, denn mein Roman ist eigentlich ein humoristisch-kosmisch-mystisches Weltgedicht, in einer Mischung wie es bisher noch nicht versucht worden ist. Ich fahre morgn [sic!] früh nach Santa Barbara, um die Arbeit an dem Buch fertzusetzen [sic!], die oft meine geringen physische [sic!] Kräfte übersteigt." - Werfel an Huebsch (19.11.44). In: Werfel/Huebsch (siehe Fußnote 8) S. 192.

14 Werfel an Ernst und Anuschka Deutsch. Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 334.

15 Werfel an Hübsch (19.11.44). In: Werfel/Huebsch (siehe Fußnote 8) S. 192.

16 Siehe die Vergleiche der Praktiken im Wintergarten mit deutschen Vernichtungslagern, siehe auch B.H.s Tod.

17 Vgl. Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 335.

18 Werfel an Torberg (18.06.45). In: Friedrich Torberg: In diesem Sinne... Briefe an Freunde und Zeitgenossen. Hg. v. David Axmann u.a. München 1981 (= F. T.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12). S. 434.

19 Werfel an Torberg (18.08.45). In: Lunzer: Werfel (siehe Fußnote 4) S. 80.

glaubte, seinen letzten Herzinfarkt nicht mehr zu überleben. Er steigerte sich in seine Todesahnung immer mehr hinein, betrachtete eine Eule, die vor seinem Fenster saß, als sicheren Vorboten und sorgte sich, den Roman nicht mehr vollenden, die letzten Seiten nicht mehr schreiben zu können. Als es ihm dann doch von Tag zu Tag besser ging, plante Werfel ausgedehnte Reisen durch Europa, begann seine Gedichte für eine Auswahlausgabe zu überarbeiten - bis ihn am 26. August 1945 am Schreibtisch der Tod ereilte. Melodramatische Berichte über Werfels letzte Minuten und das Begräbnis sind in unterschiedlichen Quellen (zum Beispiel bei Alma Mahler-Werfel und Thomas Mann) nachzulesen; Alma ließ Werfel angeblich im abgeschabten Smoking mit F.W.s Accessoirs ins Grab legen. Sogar die Brille, die der Protagonist des *Stern der Ungeborenen* so oft vermißt, wurde in Werfels Tasche gesteckt.

Zu Franz Werfels Exilroman *Stern der Ungeborenen* gibt es drei Werke, die gleichsam die Vorgeschichte des Berichteten erklären: *Jacobowsky und der Oberst*, *Cella oder Die Überwinder* und *Das Lied von Bernadette*; sie sind, wie der *Stern der Ungeborenen*, als unmittelbare literarische Reaktion auf die Vertreibung des Schriftstellers zu sehen. Die *Jacobowsky*-Komödie kann als "ein vorweggenommenes Satyrspiel" und der Band *Zwischen Oben und Unten* als "ergänzendes Traktat" zum *Stern der Ungeborenen* bezeichnet werden.[20] *Jacobowsky* versucht, die Flucht der Werfels durch ganz Frankreich zu bewältigen; biographische Parallelen lassen sich viele ziehen: angefangen von dem Kontakt zu Stefan Jacobowicz, dem historischen Vorbild für Jacobowsky, bis hin zu tatsächlichen Begebenheiten der eigenen Flucht, zu den Kämpfen um Benzin, zur andauernden Bedrohung durch die Deutschen etc. Im Vorwort des *Bernadette*-Romans schildert Werfel seine und Almas Flucht durch Frankreich:

> Die Départements der Pyrenäen waren zu einem phantastischen Heerlager des Chaos geworden. Die Millionen dieser seltsamen Völkerwanderung irrten auf den Landstraßen umher und verstopften die Städte und Dörfer: Franzosen, Belgier, Holländer, Polen, Tschechen, Österreicher, exilierte Deutsche und dazwischen die Soldaten der geschlagenen Armeen. Nur höchst notdürftig konnte man seinen Hunger stillen. Obdach aber gab es überhaupt keines mehr. Wer irgendeinen gepolsterten Stuhl eroberte, um die Nacht darauf zu verbringen, wurde viel beneidet. In endlosen Reihen standen die mit Hausrat, Matratzen, Betten hochbeladenen Autos der Flüchtlinge unbeweglich, denn Treibstoff war nicht mehr vorhanden.[21]

Dennoch ist der *Jacobowsky* mehr als eine rein autobiographische Schilderung der Flucht. Nicht nur wegen des Untertitels *Komödie einer Tragödie* haben manche Kritiker Werfel Verharmlosung und Geschmacklosigkeit vorgeworfen. Dem ist jedoch nicht so: gerade durch die Umkehrung des Tragischen ins Komische - darauf weist Helmut Koopmann in seinem Aufsatz *Franz Werfel: "Jacobowsky und der Oberst": Komödie des Exils* hin - wird dem Autor und

---

20 Abels: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 136.

21 Franz Werfel: Das Lied von Bernadette. Roman. Frankfurt / M. 1990. S. 7.

dem Zuschauer die intellektuelle Befreiung von den Greueln des Nazi-Regimes ermöglicht. Die Ereignisse werden nicht verharmlost oder der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern durch die Komödienform auf eine höhere Ebene gehoben. Nur so kann wohl ein Schriftsteller über derart schmerzvolle Erlebnisse berichten, ohne sich in Erinnerungen zu verlieren: "lachen wir über Trauriges, so erheben wir uns darüber"[22] - das ist das bewährte Rezept der intellektuellen Komödie. *Jacobowsky und der Oberst* ist übrigens nicht mit einer Tragikomödie zu verwechseln; die Tragik der Situation bleibt immer bestehen und verstärkt sich gar von Szene zu Szene, wird aber mit den Augen des Komödianten betrachtet. Von Werfel selbst war bekannt, daß er ganze Abende lang im Exulantenkreis seine Flucht in komischen Anekdoten und wechselnden Rollenspielen darstellte - und damit die Zuhörer mehr anrührte, als dies eine neutrale Beschreibung der erlittenen Pein gekonnt hätte (wenn eine solche überhaupt möglich gewesen wäre): ein kleiner Sieg der Intellektualität über die Realität in Nazi-Deutschland, die Bewältigung der erlittenen Grausamkeiten, ein Emigrantenwunschtraum - so ist nach Koopmann der *Jacobowsky* zu deuten und nicht als bloße Nacherzählung eigener schicksalhafter Erlebnisse. Diese höhere Ebene des Exulantenschauspiels beweist schon folgender Auftritt: der Ewige Jude und der Heilige Franziskus fahren auf einem Tandem; dieser Auftritt war Werfels erklärte Lieblingsszene, die in vielen Inszenierungen zur Verstärkung des Realismus einfach weggelassen wurde.

Ein weiteres fällt bei der Lektüre des *Jacobowsky* auf; auch darauf weist Koopmann hin: die Macht des Wortes. Dem Schauspiel liegt keine Situations-, sondern einzig und allein Sprachkomik zugrunde: das Wort verhilft den Figuren zur Freiheit, zur intellektuellen Erhebung über das antirationale, emotionale Grauen, das von den Nazis ausgeht. Die Katastrophe wird im wahrsten Sinne des Wortes 'besprochen', 'benannt' und dadurch gebannt. Durch die künstlerische Imagination und die sprachliche Umsetzung der Lüge vom Geisteskranken wendet Jacobowsky eine Festnahme ab. Das Drama verhilft zur Freiheit, der verfolgte Künstler erhebt sich mit seinen Mitteln über die Verfolger, der Intellekt siegt über die Vernunftswidrigkeit des Faschismus, wobei sich Zuschauer und Autor stets des Kunstcharakters des Gezeigten bewußt sind. Hier wird nie Realität vorgegaukelt, schon allein durch Figuren wie den Ewigen Juden und Franziskus wird die Illusion von Wirklichkeit verhindert. Auch steht kein Charakter nur für sich: Jacobowsky ist ein Revenant des Ahasverus, Marianne die "Madame La France" und der Oberst jener "miles gloriosus", der zum verzagten Verfolgten wird. Die Suche der Flüchtenden nach Unterkunft und Versteck wird zur Reminiszenz an die Quartiersuche im Neuen Testament, der Autor thematisiert die Stellung von Juden- und Christentum (in ironischer Spiegelung: Ahasver und

---

22 Helmut Koopmann: Franz Werfel. "Jacobowsky und der Oberst". Komödie des Exils. In: Hans D. Irmscher / Werner Keller (Hg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Göttingen 1983. S. 259-267. Zitat S. 259. Im folgenden als Koopmann: Jacobowsky.

Franz von Assisi auf dem Tandem), Anspielungen auf Mit-Emigranten finden sich ("DER TRAGISCHE HERR *grandios* Überall, wo ich bin, ist Paris!"),[23] Jacobowsky selbst ist als eine verzerrte, tragische Schelmenfigur konzipiert. Franz Werfels *Jacobowsky und der Oberst* ist also mehr als eine rein realistische Fluchtschilderung, das Stück verfolgt denselben Zweck wie später der *Stern der Ungeborenen*: das Exilwerk wurde geschrieben, damit "man trotz aller Anstrengung dagegen stets mit sich selbst identisch bleibt, was nicht ungefährlich ist heute."[24]

"Wie zwei ausgestorbene Insekten im Bernstein der Gegenwart": die beiden Exulanten F.W. und Franz Werfel

F.W. kommt als ein Gast verschollener Zeiten, Welten und Kulturen in ein völlig fremdes Land, in dem er zunächst nicht einmal die Sprache versteht und von den Ansässigen nicht verstanden wird. Man empfängt ihn jedoch freundlich und lädt ihn auf Empfänge und in Gesellschaften ein; zu seinem Glück steht ihm jemand zur Seite, der als Führer und Übersetzer auftritt. Genauso liefen Werfels erste Exilerfahrungen tatsächlich ab: er verstand kaum Englisch, die Amerikaner verstanden kaum Deutsch, die Lebensgewohnheiten waren ihm so fremd wie neue Zeiten und Welten. Er hatte jedoch Mitemigranten und amerikanische Freunde zur Seite, die ihm die Akkulturation etwas leichter machten. Als berühmter Autor wurde er, wie bereits erwähnt, regelrecht herumgereicht. Durch günstige finanzielle und private Bedingungen fühlte er sich jedoch bald wohler und stand schließlich, anders als viele Emigranten, der amerikanischen Gesellschaft positiver gegenüber. Genau diese ersten Eindrücke des Exulanten (das Bewußtsein des fremden Außenseiters, der sich an die neue "Heimat" anpassen muß) spiegeln sich in den ersten Kapiteln des *Stern der Ungeborenen*. Günther stellt die These auf, das Gefühl des Fremdseins finde sich als Konstante in allen Werfelschen Werken und leite sich von der jüdischen Herkunft des Autors ab, was viel für sich hat. Im Exil wurde diese Tendenz noch verstärkt: Einsamkeit, das Klammern an Personen des vergangenen Lebenskreises, Heimweh, eine elegische Trauer um das Verlorene - das alles durchlebte Franz Werfel, das alles durchlebt auch F.W. Überhaupt zeugt die plötzliche Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit, mit Erlebnissen der Jugend, mit Freunden wie Willy Haas, der Pate stand für den B.H. des Romans, von der Entwurzelung durch das Exil. Diese Erfahrung der Veränderbarkeit, der fehlenden Sicherheit, der Umkehrung aller einstmals für konstant gehaltenen Werte findet in der Exilliteratur allgemein wie im *Stern der Ungeborenen* besonders ihren Ausdruck in abrupten strukturellen wie inhaltlichen Wechseln; in Werfels Exilroman verkehrt sich die Welt mit ihren traditionellen Gepflogenheiten und physikalischen Gesetzen: die Menschen

---

23 Franz Werfel: Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie in drei Akten. Frankfurt / M. 1990. S. 127. Im folgenden als Werfel: Jacobowsky.

24 Ebd. S. 77 f.

leben unter der Erde, bewegen bei der Reise das Ziel auf sich zu, bevorzugen Herrscher in Baracken etc. Rolleston spricht von einer "confusion of categories"[25] als typischer Exilerfahrung: dem Exil zufolge gibt es kein sicheres Wissen, stets wird das von F.W. Erlernte relativiert, verändert, ins Gegenteil verkehrt. Die violette Handgelenksschleife ist nur wenige Tage nach der Überreichung nichts mehr wert, da die Regierung, die sie verliehen hat, nicht mehr im Amt ist. Das Paradoxon (nicht nur das von Ursler) ist ein charakteristisches Moment des *Stern der Ungeborenen* und der Exilliteratur allgemein. Signifikant ist ebenso das stilistische wie thematische Bemühen um Distanz.

Die Gegenwart in Europa und in dem Exilland wird als so bedrückend empfunden, daß die Autoren, um über die Unmenschlichkeit überhaupt sprechen zu können, ihre Texte häufig in ferne Welten verlegen. Brecht entdeckt China, Heinrich Mann schreibt seine historischen Romane, Werfel reist hunderttausend Jahre in die Zukunft. Wie ironisch schon diese immens hohe Zahl klingt! Werfel selbst war sich wohl der Notwendigkeit dieser "Flucht" in eine ferne Welt bewußt, um über die nie gekannten Grausamkeiten der Gegenwart schreiben zu können. Die Gegenwart wird fragwürdig, nur die Zukunft kann dem Exilierten "Rettung" bringen. Das Spiel mit der Zeit, mit Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, läßt sich einfach aus der Verwirrung und Veränderung aller Werte im Exil erklären. Die zeitlose Welt wird propagiert, die Gegenwart verliert ihren Schrecken. In sie ist nun sogar eine Rückkehr möglich, nachdem F.W. seine Exilerfahrungen im Jahr 101.945 relativiert hat. Werfels Exilzeit in Kalifornien wird zum Anfangs- und Endpunkt des Romans und bildet schon strukturell den Rahmen des Erzählten.

Die Form des Romans, dessen Handlung sich in dieser Klammer entwickelt, erinnert an ein Puzzlespiel. Immer neue Einzelepisoden werden fast zusammenhangslos aneinandergereiht. Die einzige Verbindung stellt der Erzähler F.W. dar. Diese Ausdrucksweise scheint fast das Spiegelbild der Exilerfahrung zu sein: Isolation, Herausgerissensein, Entwurzelung finden sich in einer derartigen Form. Der Erzähler wird von einer Episode in die nächste geworfen, ohne selbst Zusammenhänge und Verbindungen erkennen zu können, die - eine religiöse Komponente - im nachhinein jedoch sichtbar werden.

Eine solche Vereinzelung kann (notgedrungen) aber auch Positives leisten: Io-Knirps verweist auf eine wichtige Rolle des Exulanten; durch das bewußte Ausscheiden aus der Gesellschaft am Ende des Romans (er entfernt sich durch das 'Nein' zu der Retrogenese im Wintergarten von seinen Eltern, Bekannten und Freunden) nimmt er eine Stellung außerhalb von Geschichte und Gesellschaft ein, die Werfels eigener Position gleicht. Im Romangeschehen wird deutlich: nicht durch Krieg oder Vergeistigung ändert ein Mensch die Welt, sondern nur

---

[25] Rolleston, James L.: The Usable Future. Franz Werfel's "Star of the Unborn" as Exile Literature. In: Joseph P. Strelka / Robert F. Bell / Eugene Dobsob (Hg.): Protest, Form, Tradition. Essays on German Exile Literature. Alabama 1979. S. 57-80. Zitat S. 58. Im folgenden als Rolleston: Future.

durch eine Stellung außerhalb der Sozietät, die es ihm erlaubt, aus einer anderen Perspektive auf die Welt zu blicken und diese positiv umzugestalten. Io-Knirps ist sicherlich eine Schlüsselfigur des Reiseromans. Auf dieser Interpretationsebene wird er zum Inbegriff des positiven Außenseiters, des Exulanten, der durch seinen abgesonderten Standort in die Lage versetzt wird, den Gang der Welt mitzubestimmen. Werfel mochte verständlicherweise die Möglichkeiten eines Exulanten überschätzt, ja geradezu beschworen haben - seine Popularität schien ihn darin zu bestätigen.

Dennoch - schon das plötzliche Nachdenken über Recht und Unrecht, über die menschliche Geschichte, über ethische Fragen spricht dafür, daß Werfels *Stern der Ungeborenen* entscheidend von der Exilsituation des Autors angeregt wurde. Die Gegenwart im Exil erschien so fragwürdig, ungerecht und zweifelhaft, daß sich nun die Frage stellte, was denn Gut und was Böse, was Recht und was Unrecht sei.[26] Ethische Kategorien, zum Teil auch religiöse Themen rücken ins Zentrum der Exilliteratur, das Neue Testament wird zum Symbol humanitärer Wertmaßstäbe. Die Beschreibung des Hier und Jetzt erfolgt über den Umweg ins Mystische bzw. Mythische, ins Märchenhafte, Utopische. Das Erzählte wird so irreal und verfremdet dargestellt, daß ein Gleichnischarakter erkennbar wird; der Autor verweist auf größere Bedeutungszusammenhänge: das Allgemeine, nicht das Einzelschicksal soll dargestellt werden. Selbst eine scheinbar so realistische Handlung wie die Geschichte um Jacobowsky bekommt durch das irreale Element der beiden religiösen Figuren Franziskus und Ahasver Verweischarakter. Die im Exil erzählten Geschichten gehen zudem meistens gut aus, der Exulant schafft sich - wenigstens in der Fiktion - den Ausweg aus unlösbar scheinenden Problemen, die alltäglich gewordene Hoffnungslosigkeit wird zu einem Happyend - häufig mit selbstironisch-verbittertem Unterton - verwandelt. Jacobowsky und dem Oberst gelingt die Flucht; die Menschlichkeit siegt - tatsächlich? F.W.s Besuch in der astromentalen Welt ist zeitlich begrenzt, das belegt bereits der Untertitel *Ein Reiseroman*. Der Terminus 'Reise' beinhaltet die Ankunft in einem fremden Land, aber auch die Rückkehr nach einer gewissen Zeit in die Heimat; daß sein Exil nur eine verlängerte Reise ist, das ist die Hoffnung des Exulanten. Die Reise hat nur temporären Charakter, ist von kürzerer Dauer; genau dies versprach sich Werfel von seiner Zeit in Amerika - oder er befürchtete es, denn bisher war er nie länger als ein paar Wochen von den Nazis in Ruhe gelassen worden. F.W. wird nicht für immer in dem Amerika der Zukunft bleiben, darüber läßt Werfel den Leser nie im Ungewissen; F.W. ist nur ein Gast, und seine Rückkehr wird von Anfang an vorgesehen:

> Während der ganzen Zeit, welche ich in der Gegenwart der fernsten Zukunft verbrachte, kam mir nicht ein einziges Mal der Gedanke, ich sei hier nicht nur auf flüchtigen Besuch, sondern könnte mich bleibend ansiedeln. Wohin aber werde ich

---

26 Ein Beispiel neben dem "Stern der Ungeborenen" ist wieder Bertolt Brecht mit seinem "Guten Menschen von Sezuan" und den meisten seiner Exildramen.

von hier gehen müssen? Da ich aus dem Tod kam, wie ich glaubte, so werde ich doch wieder nur in den Tod gehn müssen [...]. (SdU 161)

Trotz des lebensnotwendigen Optimismus, trotz der Hoffnung auf Rückkehr kommen dem Emigranten der Zukunft Zweifel:

[...] obwohl ich jetzt nicht wissen konnte, daß ich je würde vor Ohren, die meine Sprache verstanden, Rechenschaft ablegen dürfen. (Es war aber doch bemerkenswert, daß in diesem Augenblick, wie immer wieder von Zeit zu Zeit, das halbe Bewußtsein der Forschungsreise sich in mir geltend machte.) Ich versuchte also mich zu beruhigen und faßte den Entschluß, mit aller Objektivität und Kühle, die mir zu Gebote stand, jene Eindrücke, die der fremde Wandelstern erweckte, zu sammeln und meinem Gedächtnis für immer präzise einzugraben. (SdU 329)
Obwohl ich, wie schon öfters betont, meiner Forscherpflicht fast gar nicht bewußt war, und die Möglichkeit einer Heimkehr aus dieser unglaublichsten Zukunft in eine ebenso unglaubliche Vergangenheit zur Stunde nicht im mindesten bedachte [...] (SdU 397)

Obwohl Werfel in den USA beliebt war und als Redner geschätzt wurde, stellte sich ein neues Gefühl ein, das auch im *Stern der Ungeborenen* seinen Niederschlag fand: die politische Wirkungslosigkeit seiner Bemühungen, das Nicht-ändern-Können der Verhältnisse in Deutschland. Im *Stern der Ungeborenen* ist diese Machtlosigkeit symbolisiert in F.W.s Unsichtbarkeit zu Beginn des Romans ("Ich war unsichtbar. Unsichtbar für andere, das ist wohl beklemmend genug. Aber unsichtbar für mich selbst?", SdU 17), die mit F.W.s Verstummen bei der großen, alles verändernden Rede am Ende kongruiert:

Bei diesen Worten ungefähr bemerkte ich, daß ich zwar eine kluge und wohlbedachte Rede hielt, daß aber diese Rede nur in meinem Innern erklang und äußerlich überhaupt kein Ton zu hören war [...] Ich versuchte noch einmal meine Rede aufzunehmen. Es war vergeblich. Nicht nur meine Stimme erklang jetzt nicht mehr, sondern auch meine Gedanken waren tot. (SdU 543 f.)

Beide Stellen zeigen deutlich, daß von der äußerlichen Wirkungslosigkeit des Emigranten auch seine innere Agilität paralysiert wird und das Selbstbewußtsein des Künstlers in Gefahr gerät. So erklärt sich vielleicht der ebenso romantisch wie verkrampft anmutende Kunstoptimismus, den Werfel in seiner Exilzeit (begründet schon in den Essays der 30er Jahre) entwickelte. Das Vertrauen in die eigenen Werke war erschüttert; dies kompensierte der Dichter mit einer Überbetonung der künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten (mit dem Ziel der Vereinigung des Menschen mit der Schöpfung) und mit Sarkasmus:

Wie, nach fünzig-, sechzig-, ja vielleicht hunderttausend Jahren kennt man noch meinen Namen? Berge sind eingeebnet, Meere sind ausgetrocknet, die Gravitation der Sonne scheint abgeschwächt, vermutlich ist ihr die Erde ferner gerückt, wie diese grellen aber matten Strahlen beweisen, unter denen selbst ein Gespenst wie ich friert. Vielleicht sind auch die Tage länger geworden und mit ihnen das

> menschliche Leben. Trotz dieser Verwandlung jedoch über alle Maße und Begriffe, kennt man noch meinen Namen, den Namen eines Menschen, dessen ganzes verdienstloses Verdienst es ist, zwischen endlosen Perioden von Dumpfheit und Faulheit in ein paar kurzen aufgeputschten Stunden eine Anzahl von nackten Seiten Papiers mit Worten angefüllt zu haben, gereimten und ungereimten. B.H. erriet natürlich meine überheblichen Gedanken ohne Verzug. "Nein, nein, mein Lieber, das ist es nicht", lachte er, beinahe boshaft. "Für solcherlei hat man fast gar kein Verständnis mehr. Ich habe deinen Namen einfach aus dem Alphabet gestochen, 'durch Zufall' [...]." (SdU 27)

Das Leiden am Exil wird deutlich beschrieben im sogenannten "Xenospasmus" ("ein weit verbreiteter menschlicher Zustand") der "Fremdfühler", "die sich ständig und unabwendbar und gleichsam berufsmäßig fremd fühlen". Heimweh ist die emotionale Grundlage des Xenospasmus, kein gewöhnliches Heimweh allerdings:

> Das Heimweh eines Flüchtlings nach seinem Vaterland ist schon viel komplizierter, weil dieser Flüchtling genau weiß, daß mit jeder vergehenden Stunde das Verlorene sich wandelt und daher unwiederbringlicher wird. Die Unmöglichkeit seiner wirklichen Stillung ist geradezu die Würze jedes besseren Heimwehs, sowie die Aussichtslosigkeit, Vergangenes und Verlorenes wiederherzustellen, die brennende Wunde des Exils ist. Die Anfälle der Xenospasten waren der Gefühlswelt des "Exils" nicht ganz unverwandt, weshalb ich in den obigen Sätzen auf sie hingewiesen habe. (Alle Zitate SdU 391 f.)

Aus dem Bewußtsein heraus, Vergangenes im Exil zu verlieren, schrieb Werfel wohl einen Roman, in dem sich sämtliche Zeitebenen verzahnen, in dem sich Autobiographie und Fiktion überlappen: "Ich habe in meinem Leben gar viele realistische Geschichten erzählt, aber in keiner habe ich unter ähnlichen Qualen der Wahrheit gedient wie in diesem völlig unkontrollierbaren Bericht." (SdU 539) Immer wieder zieht Werfel Parallelen zwischen seinem eigenen Exil und dem des F.W. in der fernsten Zukunft: "Ohne vorher im geringsten benachrichtigt oder ausgerüstet zu sein, wurde ich, gegen alle sonstige Gepflogenheit als Forschungsreisender ausgesandt, eines Nachts." Solche Sätze könnten auch Werfels Flucht nach Amerika ironisierend wiedergeben. Reisen in andere Länder waren dem Verfolgten im Exil kaum möglich, wenn man einmal von kurzen Aufenthalten, zum Beispiel in Mexiko zur Beschleunigung der Einbürgerung in die USA, absieht. So schuf der Exulant sich ein Reisesystem, in dem man mühelos das Ziel auf sich zubewegte und völlig frei und ohne Formalitäten in alle Teile der Welt gelangen konnte. Der Nationalismus ist in der astromentalen Welt aufgehoben, es gibt keine Nationen mehr, der Mensch ist überall beheimatet. Der Antinationalismus in Werfels Roman ist natürlich als Folge des übersteigerten Chauvinismus der Nazis zu verstehen, jedoch auch auf Werfels Flucht zurückzuführen, die ihn durch mehrere Länder führte, ehe er in die USA einreiste.

Im ersten Teil des *Stern der Ungeborenen* schildert Werfel die Zeit unmittelbar nach der Ankunft in Amerika. F.W. fühlt sich verunsichert, er hat der neuen

Kultur gegenüber Berührungsängste ("Wie soll ich mich benehmen? Wie soll ich mich verhalten?", SdU 32), er tut sich schwer mit der Landessprache, versteht die Monolingua zunächst nicht und wird auch von den Gastgebern kaum verstanden:

> [Da] brachte ich plötzlich keine Silbe dieses Idioms mehr über die Lippen und verstand auch keine Silbe mehr. Es war ein grauenhaftes Impotenzgefühl, an das ich mich noch jetzt erinnern kann. Das Herz schlug mir bis zum Hals, und ich glaubte zu ersticken. (SdU 73)
> Jetzt aber muß ich mich hüten, zu tief in die Protoglossa zu geraten, wie alte Emigranten, die immer rückfällig werden, weil sie die Sprache ihrer neuen Umgebung nicht mehr erlernen können. (SdU 217)

Schon allein eine solche Monolingua, in der sich Bewohner der ganzen Welt verständigen können, ist natürlich das illusorische Bedürfnis eines Exulanten, der immer wieder schmerzhaft an Sprachbarrieren stieß.

F.W. und Franz Werfel fühlen sich in "California" wie isolierte Sendboten aus einer völlig anderen Welt, aus einer völlig anderen Kultur; sie sitzen "wie zwei ausgestorbene Insekten im Bernstein der Gegenwart." (SdU 87) Beide werden von Heimweh und Depressionen gepackt: "Ich fühlte plötzlich, daß eine schier grauenhafte Wehmut in meiner Kehle emporstieg, ein ganz unausdrückbarer Jammer, wie ich ihn nie gefühlt hatte" (SdU 123 f.), "mit verzehrendem Heimatsgefühl" (SdU 176) im Herzen wird sogar der Suizid als mögliche Alternative erwogen; der bereits tote F.W. will sich natürlich nicht noch einmal töten, er will zerfließen, was jedoch nicht durchführbar - das heißt, nach Werfel, keine Lösung - ist. F.W. ist wirklich bis zu einem gewissen Grad das Spiegelbild des *Exulanten* Franz Werfel; beide verbringen ihre Zeit auf Ämtern im Kampf mit Behörden, Formularen und Papieren: "in Amtszimmern, in Polizeistuben, auf Zeugenbänken, auf Konsulaten und Grenzübertrittsstellen, wenn mich ein Land verjagt hatte und das andere keine Eile zeigte, mich aufzunehmen." (SdU 256) Dieses Zitat ist dem 'Gespräch' mit dem Inquisitor entnommen, welches wahrscheinlich auch im Hinblick auf amerikanische Verhältnisse zu deuten ist: ist es die Umsetzung der vielen 'Gespräche' in den Behörden, die Werfel während seiner Flucht führen mußte? Ist es, konkreter, ein Bild der mißtrauischen, antikommunistischen Interviews der amerikanischen Beamten, mit denen die deutschen Emigranten konfrontiert wurden? Nur wenige Jahre später schrieb Feuchtwanger ein Stück über ein ähnliches Thema: *Wahn oder der Teufel in Boston* (1948) kritisiert die McCarthy-Ära in den USA - übrigens auf dieselbe Weise wie Arthur Miller in seinem Hexen-Stück. Feuchtwangers Protagonisten werden hilflos immer tiefer in den Sog des "Name names!", der Denunziation und Hysterie gezogen. Während seines Schiffbruchs als Sternentänzer schildert F.W. die grenzenlose Verlassenheit des Exils und die Ohnmacht des Exulanten. Dem Protagonisten helfen Engel; natürlich sind diese Engelwesen eine Spitze gegen eine rein rationalistische, naturwissenschaftliche Interpretation der Welt - aber sind sie nicht auch Boten einer anderen, einer nicht-exulanten Existenz, eben

Engel, wie sie sich auch der exilierte Autor als Rettung aus völlig ausweglos er Lage 'gewünscht' hätte?

F.W. durchleidet, um zusammenzufassen, in vielen Einzelheiten das Schicksal eines Exulanten, er erfährt die Umwertung aller Werte am eigenen Leibe, er muß erkennen, daß alles, was er bisher für sicher hielt, jeden Augenblick relativiert werden kann: "Das unendlich Große ist unendlich klein, wie das unendlich Kleine unendlich groß ist. Was soll das heißen? Das soll heißen: Nichts ist groß und nichts ist klein." (SdU 370) F.W. erlebt die "Irrfahrt" (SdU 645) der Flucht, eine wahre Odyssee, er hinterfragt sich immer öfter ("Was war ich? Was sind wir?", SdU 636), er gerät schließlich in eine heftige Krise, bangt um den Verlust seiner Individualität (siehe SdU 484 ff.) und fühlt sich isoliert: "Noch niemals war mir die Erde so sehr als einsamer Planet erschienen wie in dieser Aprildämmerung." (SdU 497) Seine politischen Reden erweisen sich höchstens als Achtungserfolg, erzielen aber keinerlei Wirkung ("Niemand hatte mich gehört, nicht einmal B.H.", SdU 567). So illusionär F.W.s Optimismus auf den Leser und auch auf den Protagonisten bzw. auf den Autor selbst wirken mag, er ist wohl unumgänglich, will der Exulant sein Schicksal mit möglichst geringer psychischer Belastung meistern:

> Woher ich meinen eigenen Hoffnungsmut nahm, weiß ich nicht zu sagen. Ich leite ihn aus der Kenntnis meines Charakters ab, zu dem ein grundloser und sträflicher Optimismus gehört. So habe ich im Jahre 1940, als in Frankreich alles verloren war und wir um unser Leben flohen und der Triumph des Weltfeindes für alle Zeiten gesichert schien, trotz allem nicht einen Augenblick daran gezweifelt, daß unsere Sache zuletzt siegen werde. Als sträflich bezeichne ich diesen Optimismus deshalb, weil er in dem kindisch überheblichen Glauben wurzelt, daß unter allen Menschen eigens und allein und ausdrücklich mir selbst nichts Endgültig-Böses zustoßen konnte. (SdU 630 f.)

Langsam akklimatisiert und akkulturiert sich F.W. jedoch. Er überwindet den (Kultur-)Schock, und auch seine neue Umgebung gewöhnt sich an ihn: "Man staune doch mit mir über die Feilheit meines oder sogar des menschlichen Charakters im allgemeinen: Schon fühlte ich mich zu Hause, hunderttausend Jahre von mir selbst entfernt." (SdU 426) Schließlich spricht man ihn sogar mit "Io-Efwe" (SdU 527) an. Bisher hatten seine Gastgeber (mit Ausnahme von B.H.) ihn immer anders genannt, jedoch nie bei seinem Namen, was die Identitätskrise, den Verlust von Selbst im Exil symbolisiert: F.W. war bis dahin kein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft. Durchaus könnte man sich das Kürzel F.W. so erklären, daß die Persönlichkeit 'Franz Werfel' im Exil eben nicht mehr unversehrt und 'ganz' ist; die Abkürzung F.W. schafft obendrein eine sichtbare Distanz zwischen dem Autor und dem Protagonisten und deutet gleichzeitig eine enge Verwandtschaft der beiden Emigranten an. F.W.s Worte sind symptomatisch für Franz Werfels eigene Exilsituation:

> Es ist eine große Sache, ein Mensch zu sein, der jenseits der Geschichte lebt, es ist mehr als eine große Sache, es ist eine Unmöglichkeit. Diese Unmöglichkeit war in mir zur Stunde verkörpert. Leider genoß ich sie nicht. (SdU 472)

"Ein Zeitalter wird besichtigt": der *Stern der Ungeborenen* als Autobiographie des Exils

Vielleicht hängt es mit Werfels Krankheit und Todesnähe zusammen, vielleicht liegt es am fortgeschrittenen Alter einiger deutscher Exulanten, ganz sicher aber liegt es am Exil selbst: die versteckte oder ganz offene Autobiographie gehört zu den typischen Gattungen der Exilliteratur. Heinrich Manns *Ein Zeitalter wird besichtigt* sind solche Exilmemoiren, sein Bruder schrieb ebenfalls etwas der Autobiographie sehr Verwandtes: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Carl Zuckmayer arbeitete an *Als wär's ein Stück von mir*. Auch weniger erfahrene Schreiber griffen zu Bleistift und Papier, um ihr Leben schriftlich zu fixieren: Salka Viertels *Das unbelehrbare Herz* sei hier nur als ein mögliches Beispiel genannt. Werfel lehnte solche direkten "Herzensausschüttungen" ab, wie er Autobiographien einmal nannte. Nichtsdestoweniger oder gerade deswegen schrieb er keine direkte, sondern legte im *Stern der Ungeborenen* eine indirekte Autobiographie vor.

Der Grund für die Beschäftigung mit dem eigenen Leben liegt angesichts der Exilerfahrung auf der Hand: durch die Entwurzelung, durch den Verlust von Heimat und vertrauten Menschen setzt wohl ein Gefühl ein, als zerrinne das Leben ohne bleibende Spuren. Wörter wie "drohender Selbstverlust" und "Identitätskrise" sind inzwischen zu abgenutzt, um noch die existentielle Angst widerzuspiegeln: die Angst, das Leben zu verlieren (nicht 'nur' das physische, sondern das psychische, innere Leben, die Zeit der Vergangenheit), rief den Wunsch hervor, sich dieser Zeit zu versichern, sie festzuhalten, zu deuten und im nachhinein vielleicht einiges auszumerzen, dessen Fragwürdigkeit erst im Exil vor Augen trat; hinzu kommt die jäh empfundene Machtlosigkeit. Angesichts der drohenden Zerstörung der deutschen Kultur, angesichts der anti-intellektuellen Untaten der Nazis will der ins politische Abseits genötigte Exulant noch einmal Stellung beziehen und einen Gegenentwurf liefern, zugleich eine Bestandsaufnahme der europäischen Kultur wagen, um sie vor dem Zugriff der Nazis und vor dem des Exillandes zu bewahren: man versuchte, sich auf die eigenen Wurzeln zu besinnen, deren Verlust im Exil ins Bewußtsein drang. Aus diesen Motiven heraus entstand auch der *Stern der Ungeborenen*. Natürlich darf man nicht den Ich-Erzähler F.W. mit dem Autor Franz Werfel gleichsetzen, dazu hat er im Roman zu viele unterschiedliche Funktionen. Eine auffallende Ähnlichkeit zwischen Werfels Leben und dem von F.W. über sein Leben Berichteten besteht jedoch.

B.H. ist "die am liebevollsten gezeichnete Figur des Buchs."[27] In ihr porträtierte Werfel seinen Jugendfreund Willy Haas, mit dem er seit 1939 keinen Kontakt mehr hatte. Wiederum soll durch die Abkürzung des Namens eine für den Leser sichtbare Distanz zwischen der realen Person und der Romanfigur geschaffen werden. Werfel benutzt übrigens den amerikanischen Vornamen: 'Billy' als Kurzform für William / Wilhelm, folglich heißt F.W.s Mentor B.H. und nicht W.H. Anfangs bangte Werfel sehr um Haas' Schicksal, da er zwar vermutete, der Jugendfreund sei nach Indien ins Exil aufgebrochen, aber kein Lebenszeichen von ihm bekam. Bald erhielt er jedoch Post von Haas, die er weder las noch beantwortete. Er gab die Briefe vielmehr seiner Frau Alma, was man Werfel häufig als Herzlosigkeit ausgelegt hat. Es geschah aber vielleicht auch aus der Befürchtung heraus, seinen Eindruck von dem jungen Willy Haas zu verfälschen, denn Werfel schrieb damals längst am *Stern der Ungeborenen*. Joseph P. Strelka sieht Haas' Exil in Darjeeling an der tibetanischen Grenze als Ursache für die zahlreichen östlichen Riten im *Stern der Ungeborenen*. Der Buddhismus erscheine in diesem Zusammenhang als östliche, praktische Lebenshilfe, weniger als Religion in Werfels Verständnis, und offenbare sich zum Beispiel in B.H.s Wiedergeburten, den telepathischen Fähigkeiten der Astromentalen, der Buddha-Figur des Hochschwebenden und dem Isochronion als technischem Instrument zur Erleuchtung des Menschen in einem durchaus buddhistischen Sinne.

Eine andere Arbeit betont gerade die Parallelen zum *jungen* Willy Haas: für Hartmut Binder ist der *Stern der Ungeborenen* unter anderem ein Korrektiv, das nachträgliche Abändern einer als unnatürlich aufgefaßten Trennung von Werfels Jugendfreund. Für den Künstler genügt es allerdings, diese Trennung in der Fiktion zu überwinden, er ist an einem realen Kontakt zu Haas nicht interessiert. Daß Willy Haas wirklich Pate stand für den B.H. des *Stern der Ungeborenen*, zeigt nicht nur eine Äußerlichkeit wie die Uniform der Romanfigur, die stark an die k.u.k.-Uniform des Leutnants Willy Haas erinnert. Haas selbst äußerte sich über Werfels *Stern der Ungeborenen* eindeutig: "er hatte einen Roman über unsere Freundschaft geschrieben."[28] Ist der *Stern der Ungeborenen* für Werfel also "eine Abrechnung mit seiner eigenen Jugend",[29] wie Binder vermutet? Durchaus, indes der *Stern der Ungeborenen* ist mehr: Werfel berichtet über sein ganzes Leben, angefangen von der ersten bewußten Erinnerung bis hin zu seinem Exil in den Vereinigten Staaten. Binder zählt einige Stationen von Werfels Leben auf, die dieser in seinem Roman rekapituliert: die Zeit als Soldat, die Wiener Jahre, die Italien- und Nahostreise, schließlich das Exil in Frankreich, New York und Kalifornien. Der Schwerpunkt liege, so Binder, eindeutig auf der Prager Jugendzeit, Exilerlebnisse würden fast ausnahmslos ausgeblendet, dennoch sei Werfels letzter Roman autobiographisch zu lesen: "Werfel ist mit großem Erfindungs-

---

27 Abels: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 139.

28 Typoskript von Haas. Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 341. Dort kursiv.

29 Binder: Kinderglauben (siehe Fußnote 1) S. 148.

reichtum vorgegangen, um die in einer fernen Zukunftswelt spielende Romanhandlung zum Auffangbecken dieser unzusammenhängenden Erinnerungssplitter machen zu können."[30] Werfel wählt die Ich-Form, um Gedankenexkurse des Erzählers in die Kindheit und Jugend plausibler zu machen; Zukünftiges und Vergangenes werden deshalb ständig vermengt: In der fernsten Zukunft finden sich Reliquien der Vergangenheit, wie das nostalgische Klassenzimmer der Sternwanderer, das - so Binder - eine exakte Beschreibung von Werfels eigenem Klassenzimmer in der Prager Piaristenvolksschule sei. Werfel erfindet Tapeten, die dem Betrachter die Möglichkeit zur individuellen Reflexion und Gestaltung bieten - ein Stilmittel, um Erinnerungen aus seinem Leben in den Roman einbauen zu können, ohne daß sie aufgesetzt wirken. Auch die Handlung enthält Episoden, die eine Einflechtung von Lebensgeschichte geradezu herausfordern. F.W. erfragt beim Hochschwebenden das bedeutendste Ereignis seines Lebens, nicht ohne selbst darüber zu reflektieren, F.W. badet im leichten Wasser des Wintergartens und sieht Personen seiner Jugend. Binder gelingt es, den meisten Figuren des Wachtraumes Charaktere aus Werfels Bekanntenkreis zuzuordnen.[31] Was jedoch auffällt ist, daß Werfel in seinem Roman nur Gestalten aus der 'Peripherie' seines Umfeldes agieren läßt. Zentrale Personen seines Lebens treten - mit einer Ausnahme, die im Grunde keine ist - im Roman nicht auf; seine Frau, seine Familie fehlen. Diese scheinbare Ausnahme bildet wieder die Figur, die neben F.W. das wichtigste Individuum ist: Io-Knirps, der eine Reminiszenz an Werfels eigenen, früh verstorbenen Sohn darstellt. Nach Marta Mierendorff beschreibt Werfel jedoch im *Stern der Ungeborenen* nicht nur seine private Geschichte: "In diesem Sinn ist der *Stern der Ungeborenen* die kunstvoll-raffinierte 'Zusammenschau' des bereits in Europa 'abgelebten' Lebens des Dichters, darüber hinaus jedoch eine über Äonen ausgedehnte 'Kultur- und Geistesgeschichte der Menschheit' und eine Autobiographie."[32] Das heißt: Werfel wollte, ähnlich wie Heinrich Mann in seinem *Zeitalter*, noch einmal Partei ergreifen, Meinung bilden, Kultur- und Menschheitsgeschichtliches festhalten, das verlorenzugehen drohte.

Io-Joel, der radikale Sohn des Ewigen Juden, repräsentiert viele der Meinungen, die Werfel selbst in seiner Jugend teilte und mit denen er nun selbstkritisch ins Gericht geht. Io-Joel scheitert am Ende, er sieht die Unwahrheit und Verblendung seiner Forderungen ein. Auch hier korrigiert Werfel Tendenzen, die für ihn nun falsch erscheinen, die er in seiner Jugend jedoch zum Teil für richtig hielt.

Thomas Lippelt beschäftigt sich näher mit F.W. und der Frage, inwieweit er mit Werfel 'verwandt' sei. F.W. ist keineswegs mit Werfel völlig identisch

---

30 Ebd. S. 153.

31 Vgl. ebd. S. 154 (letzter Absatz).

32 Marta Mierendorff: Spekulierende Einbildungskraft und historische Analyse. Franz Werfels Exilroman "Stern der Ungeborenen". In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. S. 480-488. Zitat S. 481. Dort zum Teil kursiv. Im folgenden als Mierendorff: Analyse.

("F.W. ist nicht Franz Werfel wie Josef K. nicht Kafka ist");[33] Werfel spielt geschickt mit der Frage "Bin ich F.W.?", indem er Autobiographisches einfließen läßt, jedoch auch Unterschiede zwischen sich selbst und dem Reisenden seines Romans betont: "Der unsichere F.W., der einen Lapsus an den anderen reiht, der sauertöpfische Besserwisser B.H., der den in astromentalen Dingen gänzlich unerfahrenen F.W. fortwährend maßregelt - sie sind keine Inkarnationen der erfolgreichen Schriftsteller, Busenfreunde und fröhlichen Zecher aus verflossenen Prager Tagen."[34] F.W. ist der Anlaß für Werfels autobiographische Aufzeichnungen, jedoch nicht mit dem Autor gleichzusetzen. Der Hauptunterschied zwischen Werfel und F.W. besteht wohl hauptsächlich in den literarischen Traditionen, auf die Werfel in seinem Roman anspielt und denen auch sein Protagonist unterworfen wird. Dieses Antreten des poetischen Erbes, diese Identitätssicherung durch literarische Vorbilder ist ebenfalls eine Folge des Exils - genau wie die Kulturgeschichte, die Werfel im *Stern der Ungeborenen* zu schreiben versucht.

F.W. berichtet zwar Abschnitte seines Lebens, durchlebt unglaubliche Abenteuer und diskutiert mit den geistigen Größen der astromentalen Welt, er wird als Charakter aber wenig abgestuft: "His character remains obstinately flat and commonsensical".[35] Das scheint der biographischen 'Lesart' des Textes zunächst zu widersprechen, allerdings nur auf den ersten Blick, denn gerade das Charakteristikum des *Stern der Ungeborenen* ist, daß es sich hierbei um verborgen autobiographisches Schreiben handelt. Der Ich-Erzähler ist nicht identisch mit dem Autor, nur das Berichtete ist wichtig, die Gefühle des fiktiven Protagonisten treten in den Hintergrund. Damit soll das Erzählte in den Vordergrund gehoben und der Unterschied zwischen Werfel selbst und F.W. auch dem unaufmerksamen Leser verdeutlicht werden. Jungk faßt zusammen: "Eine Art Lebens- und Werkzusammenfassung zog sich als wichtigster Faden durch den Roman und verlieh dem Werk Aspekte einer nur halb-versteckten Autobiographie."[36]

Werfels Roman darf allerdings nicht nur als Konglomerat persönlicher Erinnerungen angesehen werden, sondern vielmehr als versuchte Bestandsaufnahme verschiedener kultureller Strömungen. Werfel wollte etwas Ähnliches leisten, wie der von ihm so verehrte Thomas Mann in dessen *Zauberberg*: geistesgeschichtliche und kulturelle Entwicklungen vor einem Weltkrieg sollten festgehalten, ein Vorkriegskompendium sollte erstellt werden, das der Analyse der Geschichte dient. Auf das ungeheure Beziehungsgeflecht ganz unterschiedlicher geistesgeschichtlicher Strömungen in Werfels Reiseroman bezieht sich Norbert Abels:

---

33 Thomas Lippelt: Eine astromentale Welt ohne Vögel, Goldgier und Todesangst. "Stern der Ungeborenen". Franz Werfels kalifornische Romanvision von 1945. In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Hg. v. Klaus Bohnen / Conny Bauer. Jg. 12 (1984). Bd. 12.2. Kopenhagen u. a. 1984. S. 290-303. Zitat S. 292. Im folgenden als Lippelt: Vögel.

34 Ebd. S. 292 f.

35 Rolleston: Future (siehe Fußnote 25) S. 76.

36 Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 314.

> Werfels Verweis- und Bezugstechnik durchwandert die gesamte Geistesgeschichte. Gnostische Dämonologie, christliche Mystik, kabbalistischer Hermetismus, buddhistische Reinkarnationslehre, babylonische Astrologie und apokalyptische Symbolik werden konsultiert. Bis zur Relativitätstheorie und der Ontologie Heideggers reicht die Bestandsaufnahme [...] Intensiv beschäftigt er sich mit der Theorie des englischen Astrophysikers James Jeans, der in seinem 1937 erschienenen Buch *Der Weltraum und seine Rätsel* davon ausgeht, daß der Kosmos immer dagewesen sei und immer da sein werde. Jeans begreift das Weltall als sich ausdehnendes und wieder zusammenziehendes Wesen, das aus reinem Denken besteht. Er vertritt auch die These der Planeten-Entstehung durch die Freisetzung einer gasförmigen Materie, die sich bei einer fast zum Zusammenprall geführten Annäherung der Sonne an einen anderen Stern gebildet habe. Das Schicksal der Erde unseres Sonnensystems aber sei eine Erkaltung der Sonne. Im *Stern der Ungeborenen* ist dieser Prozeß schon weit fortgeschritten.[37]

Den Physiker Jeans hatte Werfel schon in seinem Essay *Können wir ohne Gottesglauben leben?* sehr lobend erwähnt; er zitiert hier dessen Werke *Sterne, Welten, Atome* und *Der Weltraum und seine Rätsel*. Werfel schützt im *Stern der Ungeborenen* ihm wichtige philosophische, wissenschaftliche und religiöse Werke, eigene Gedanken und Erlebnisse davor, in Vergessenheit zu geraten und von der Zeitgeschichte überholt zu werden. Im Text selbst nennt Werfel diese Schreibmotive, wie das Anschreiben gegen das Vergessen und eine Lebensbilanz. Bereits im ersten Kapitel erklärt der Autor:

> Die Wirklichkeit meiner Reiseerlebnisse hingegen ist aus einem andern Zeug gesponnen. Sie pflegt meist zu zergehen beim ersten Hahnenschrei oder Hupenruf, und auch das beste Gedächtnis bietet keine Gewähr dafür, daß sie ihm nicht entschlüpfe, plötzlich und auf Nimmerwiedersehn. Eile tut daher not. (SdU 15)

Später im Roman, während der Episode im "leichten Wasser", wird noch einmal deutlich, wie vehement Werfel seine Lebenserinnerungen sichern und vor dem Vergessen-Werden schützen will, denn: "*Vergessen*, das war der Inbegriff aller Sünde, die der Mensch begehen konnte." (SdU 637) Aus diesem Grund stellt F.W. dem Hochschwebenden die Frage: "Was war der wichtigste Augenblick meines Lebens?" (SdU 410) Der Anlaß für das Bedürfnis nach Identitätssicherung, nach Lebensbilanz liegt auf der Hand: der kranke Exulant schrieb nicht nur gegen den erwarteten Tod an, sondern vor allem gegen das Vergessen und das Vergessen-Werden in der Fremde, gegen die Verdrängung der alten Heimat im Kopf des Emigranten durch die aufdringlichen, schreiend bunten, alles übertünchenden Eindrücke der neuen Heimat, gegen jenes Gefühl, das sich als drohender Selbstverlust im Exil bezeichnen läßt - ein Gefühl, das von fast allen Exulanten deutlich und schmerzhaft als Damoklesschwert empfunden wurde.

---

37 Abels: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 139 f. Dort zum Teil kursiv.

"Der Mensch des absoluten Nichts ist nicht lebensfähig": Franz Werfels Amerikabild

Die wissenschaftlichen Beiträge, die sich mit Franz Werfels Bild der Vereinigten Staaten und dessen Wandel beschäftigen, lassen sich an einer Hand abzählen.[38] Recht konträre und interessante Thesen vertreten hier H.B. Moeller (*Amerika als Gegenbild bei Franz Werfel*), Lore B. Foltin (*Franz Werfel's Image of America*) und der Übersetzer des *Stern der Ungeborenen* sowie enge Freund Werfels Gustave O. Arlt (*Franz Werfel and America*).

In einem Punkt herrscht Übereinstimmung: Franz Werfels Meinung zu Amerika hat sich zeit seines Lebens stark gewandelt. Besonders durch seinen Aufenthalt in den USA während des Exils änderte sich sein Eindruck von den wirtschaftlichen, politischen, soziokulturellen und religiösen Lebensbedingungen der Großmacht maßgeblich.

Moeller sieht einen Zusammenhang mit der Beeinflussung der Deutschen durch die amerikanische Kultur allgemein, wie sie Gay Willson Allen in dem Kontext der Whitman-Rezeption der Deutschen in einer Kurve graphisch umzusetzen versuchte. In Konvergenz mit allen von Amerika beeinflußten Deutschen, wobei die Fragwürdigkeit einer solchen Vereinheitlichung eingerechnet werden muß, verzeichnet Moeller bei Werfel um 1920 ein positives Amerikabild. Im Vordergrund stehe zu diesem Zeitpunkt ein realitätsfremdes Frontier-Image, eine Sicht der USA, die recht glanzvoll auf Freiheit, Farmer, Findigkeit abziele. Beispiele dieses Glaubens an die Neue Welt finden sich in *Nicht der Mörder* (1920), *Bocksgesang* (1922) und zum Teil in *Juarez und Maximilian* (1924), obwohl in letzterem schon erste Kritikpunkte laut werden, die gegen Ende der 20er Jahre immer mehr zunahmen. Zu Beginn der 30er Jahre schrieb Werfel seine großen anti-amerikanischen Essays. Amerika steht nun für Realismus und Technikverherrlichung, für die Abkehr von "Gott" und für den Materialismus. Seine Ablehnung veränderte sich schlagartig, als Werfel selbst amerikanischen Boden betrat - im Exil: "Jetzt sieht Werfel Amerika quasi als Amerikaner, vorher dagegen als Fremder."[39] Im Gegensatz zu etlichen Mitemigranten, die vom gelobten Land nicht so sehr verwöhnt wurden, stand Werfel den USA unvoreingenommener, positiver gegenüber. Er lehnte die amerikanische Kultur nicht vom ersten Augenblick an ab, obwohl auch er manches an ihr auszusetzen hatte.

Foltin weist auf die starke Beeinflussung des Österreichers durch amerikanische Autoren hin. Bereits in seiner expressionistischen Frühphase las Werfel Whitman. In dem 1941 erschienenen Artikel *Thanks* gestand der Schriftsteller, er habe Edgar Allan Poe regelrecht verschlungen. Gerade die Sequenz im Wintergarten des *Stern der Ungeborenen* deute, so Foltin, Bezugnahmen auf Poe an.

---

[38] Eine umfassende Würdigung wird dieses Thema jedoch in einer Publikation von Professor Auckenthaler aus Szeged erfahren, die in Kürze erscheinen wird.

[39] H. B. Moeller: Amerika als Gegenbild bei Franz Werfel. In: Literatur und Kritik. Jg. 9 (1974). H. 81. S. 42-48. Zitat S. 46. Im folgenden als Moeller: Amerika.

Während der Erkundung des "Apostel Petrus" beschreibt F.W. seine prekäre Situation wie folgt:

> Ich hatte mich von Anfang an daselbst befunden, und zwar auf einer zeitweilig erstarrten Welle, auf einer unbewegten Trift, einer toten Flaute inmitten des Malstroms, die binnen der nächsten halben Stunde von den hügelhohen roten Wogen ringsum verschlungen, das heißt an- und ausgeglichen sein mußte. (SdU 350)

Dies verweist auf eine beeindruckende "tale" von Edgar A. Poe, die noch aus einem anderen Gesichtspunkt für den *Stern der Ungeborenen* interessant wird: *Ein Sturz in den Malstrom* (*A Descent into the Maelström*) gehört zu dem Typus der 'Phantastischen Reise' und dürfte ein Vorbild für die Fahrt auf den *Stern der Ungeborenen* gewesen sein. Weitere Einflüsse nennt Werfel an anderer Stelle: Sinclair Lewis, Eugene O'Neill, Ernest Hemingway, Pearl S. Buck, Thomas Wolfe - diese Autoren hat er gelesen und in sein eigenes Werk einbezogen.

Werfels Amerika-Bild vor dem Exil gleicht trotzdem einer Chiffre für Freiheit, Demokratie, für den American Dream und für eine ländliche Idylle, später dann für Materialismus und Realismus. Werfel selbst war nie dort. Erst Ende 1935 betrat er für kurze Zeit amerikanischen Boden, um mit Max Reinhardt an der Inszenierung von *Der Weg der Verheißung. Ein Bibelspiel* zu arbeiten. Die Eindrücke, die Werfel nach Europa mitnahm, waren ambivalent: einerseits schätzte er die starke Religiosität und Bibelgläubigkeit der Amerikaner, andererseits war er angeekelt von der Wissenschafts- und Technikverherrlichung, die er in den Vereinigten Staaten erkennen zu müssen glaubte. Der zweite Amerikaaufenthalt fand erst fünf Jahre später, diesmal für sehr lange, statt: am 13. Oktober 1940 bereiste Werfel Amerika als Exulant. Von nun an setzte er große Hoffnungen auf Amerika; die Freiheitsstatue wurde ihm zum "angel of Paradise".[40] Nachdem ihn die amerikanische Leserschaft akzeptiert hatte, öffnete sich auch Werfel mehr und mehr der Kultur seines neuen Wohnsitzes. Foltin faßt zusammen:

> Werfel's opinion of America swings like a pendulum from positive in the beginning to negative later. Then, toward the end of his life, shaped by the experience of exile, the positive and negative aspects neutralize each other. Werfel, the friend of the world, was not a man to brood away his time in bitterness and isolation. On the contrary, his last creative period in exile is mellow with humor. America was, for him, intellectually a mixed experience, perhaps as it was for many exiles, but it was undeniably the environment that brought him great literary triumph and personal recognition. Especially with *The Song of Bernadette*, he became a revered author to the mainstream of the American public. Even though Werfel could resort to pol-

---

[40] Aus einer bislang nicht edierten Radiosendung (im Typoskript erhalten). Zitiert nach: Lore B. Foltin: Franz Werfel's Image of America. In: John M. Spalek / Robert F. Bell (Hg.): Exile. The Writer's Experience. Chapel Hill 1982 (= University of North Carolina Studies in the Germanic Language and Literatures. Hg. v. Richard Jente u. a. Bd. 99). S. 300-310. Zitat S. 305. Im folgenden als Foltin: America.

emics and criticism, his love for his fellow man - and America's appreciation of him - triumphed.[41]

In bezug auf Werfels Bild der USA stellen sich zwei wichtige Fragen: Wie sah Werfel Amerika in den drei großen anti-amerikanischen Essays der 30er Jahre, die der Autor noch in den USA als Vorträge hielt und die er für so zeitlos erachtete, daß er sie in den Exil-Band *Between Heaven and Earth* aufnehmen ließ? Des weiteren: Inwiefern ist seine amerikanische Umgebung in die astromentale Gesellschaft des *Stern der Ungeborenen* eingeflossen? Eine Frage im übrigen, die in der Forschung für hitzige Streitgespräche gesorgt hat.

"Realismus und Innerlichkeit"

Gleich zu Beginn der schriftlich festgehaltenen Rede *Realismus und Innerlichkeit* stellt Werfel jene These auf, die er im Verlauf des Vortrages ausführt und die ihn bis in den *Stern der Ungeborenen* hinein beschäftigen wird:

> Beneidenswert hellsichtige Autoren haben [...] uns Europäern die ideologische Zange gezeigt, zwischen deren Kiefern die überalterte Kultur ihres Todes wartet. Sie haben mit Recht die beiden tödlichen Zangenkiefer Amerika und Rußland benannt. Und die Klügsten unter ihnen stellten die Identität dieser beißenden Gegensätze fest. Die Vereinigten Staaten und die vereinigten Sowjetrepubliken sind identisch in ihrem radikalen Realismus.[42]

Natürlich unterscheiden sich, so Werfel, diese im Innersten vergleichbaren Realismuspole. Die Sowjetunion habe aus der religiösen Seele des Menschen ökonomische Dynamik gemacht, jeder Freiraum sei dem Menschen genommen, innerhalb des Wirtschaftskreislaufes sei der einzelne im Grunde determiniert. Das Individuelle des Menschen werde zurückgedrängt, nur noch sein Massencharakter zähle. ("Leidvernichtung durch Kollektivität, ein fernöstlicher Zug.")[43]

Dem amerikanischen Kontinent fehle eine solche eindeutige Lehre. Anstelle dieser herrsche in den USA jedoch der Behaviorismus. Wieder sei dem Menschen jede Handlungsfreiheit genommen, er werde zur Marionette degradiert, alles Einmalige gehe im Massenzwang unter: "Jedermann trägt den gleichen Hut und dieselbe Meinung."[44]

Die USA und die UdSSR sind jedoch nicht der eigentliche Gegenstand Werfelscher Überlegungen, sie werden zum Symbol einer bestimmten Geisteshaltung, die der Autor geißeln möchte:

---

41 Ebd. S. 307.

42 Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. München 1975 (= F. W.: Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf D. Klarmann). S. 16. Im folgenden als Werfel: Oben.

43 Ebd. S. 17.

44 Ebd.

> Wenn ich diese gewaltigen Neuwelten erwähne, so nur als die Exponenten des radikal-realistischen Lebensgefühles, dem sich kein anderes modernes Land heute entziehen kann. Was an der amerikanischen oder bolschewistischen Form und Gesinnung gigantisch verzerrt erscheint, durchdringt, wenn auch als abgeschwächte Überzeugung, den modernen Deutschen, Engländer, Franzosen und Italiener, mag er in seiner Vordergründigkeit auch der verstockteste Erzreaktionär sein.[45]

Amerika als Chiffre, als Negativutopie? Dieser Umgang mit den USA ist charakteristisch für Werfels Werk vor der Exilzeit, obwohl der Autor selbst eine mögliche Realitätsferne einräumt; war er doch zu diesem Zeitpunkt noch nie in den Vereinigten Staaten gewesen und "daher auf die Reisebeschreibungen der vorhandenen Jules Vernes angewiesen."[46] Die kritisierte amerikanische und russische Ausprägung des Realismus zeige viele Unterarten. Eine davon sei der Materialismus, wie er gerade in Amerika blühe, andere findet Werfel im "historischen Materialismus, Biologismus, Pragmatismus, Positivismus, Ökonomismus".[47] Realismus im positiven und ureigentlichen Sinn definiert Werfel wie folgt:

> Realismus sei das unmittelbare Verhalten der Menschen zu dem Dinge des Lebens, die vorurteilsloseste Art seiner Beziehung zur Natur, ungetrübt durch religiöse, politische oder andere Abstraktionen.[48]

Werfel beschreibt mit seinem positiven Konzept des Realismus eine romantisch anmutende Idee von Urreligion, von einer ungetrübten Beziehung zu Natur und "Gott". Der Realismus, wie er zu Werfels Zeit in Amerika und Rußland herrsche, sei jedoch verzerrt und fehlgeleitet, daher schädlich und für die Innerlichkeit des Menschen geradezu lebensgefährlich. Begriffe wie 'Fortschritt', 'Evolution' und 'Entwicklung' seien angesichts der ewigen, sich steigernden Kreisbewegung des Menschengeschlechts im "göttlichen" Kosmos-Wesen irrelevant und "erkenntnismäßig erledigt".[49] Radikaler Realismus führe, trotz nicht zu leugnender Positiva (wie die Annäherung des Gesamtmenschen an den eigenen Körper, die Entdeckung der Leiblichkeit), strenggenommen zur Selbstentfremdung des Menschen, zur "Entwirklichung". Das technisierte Amerika behält der Autor stets als Negativutopie im Hinterkopf: "Die Realität nimmt mit dem Vollkommenheitsgrad ihrer technischen Bewältigung quadratisch ab."[50] Im Gegensatz zu dieser den Menschen sich selbst entfremdenden Gesinnung stehe "die Innerlichkeit des Menschen, seine Seele, der schöpferische Geist."[51] Die beiden Prinzipien "Realismus und Innerlichkeit" sind nicht nur Antagonisten, der Rea-

---

45 Ebd.
46 Ebd.
47 Ebd. S. 20. Kasus angeglichen.
48 Ebd. S. 18.
49 Ebd.
50 Ebd. S. 19.
51 Ebd. S. 20.

lismus sei vielmehr von einem übergroßen Haß auf die Innerlichkeit erfüllt. Der Haß entstehe aus der menschlichen Hybris einerseits, andererseits aus den "Minderwertigkeitsgefühlen kulturloser Völker oder Gesellschaftsklassen, die über kulturüberlegene Stämme und Gruppen physisch obsiegen."[52] Dies scheint Werfels Erklärung für die Diskriminierung der Juden und (später) für den Nationalsozialismus zu sein. Gerade die Überlegenheit an sich Unkultivierter über eine kulturell sehr verfeinerte Gruppe (im *Stern der Ungeborenen* gespiegelt in dem Sieg des Dschungels über die Astromentalen) vollziehe sich, "wenn sich ein nationaler oder sozialer Schichtwechsel"[53] ankündige (im *Stern der Ungeborenen* der Zusammenbruch einer ganzen Gesellschaft). Den Beginn des Realismus der Gegenwart legt Werfel in die Umsturzphase der Französischen Revolution.

Werfel entwirft in seinem Essay des weiteren eine historisch etwas fragwürdige Entstehungsgeschichte des Arbeitsethos. (Auch auf die astromentale Gesellschaft des *Stern der Ungeborenen*, die Gesellschaft ohne Arbeit, die Gesellschaft der erfüllten Muße, hat diese Ansicht ihre Wirkung gehabt.) Werfel verurteilt "den tatkräftigen Aktivismus und den enthusiastischen Fortschrittsglauben", allgemein gesagt die "Tüchtigkeit", die christliche Werte wie "heroischen Mut" und religiöse "Tiefe"[54] abgelöst habe.

Über Rußland und den Kommunismus ("als eingeborner legitimer Sohn des Kapitalismus")[55] sei hier nur wenig gesagt, da dieser für den *Stern der Ungeborenen* nur am Rande Bedeutung hat. Weder die These, der Dschungel stehe für Rußland, noch die Interpretationsweise, die astromentale Gesellschaft sei eine bewußte Gegenutopie zum Kommunismus, ist einleuchtend. In *Realismus und Innerlichkeit* verurteilt Werfel nicht nur "das russisch-amerikanische Elend",[56] sondern nimmt die beiden Weltmächte zum Anlaß, um auf sein Verständnis von "Innerlichkeit" aufmerksam zu machen: "Ohne Innerlichkeit gibt es keine äußere Welt, ohne Phantasie keine Realität."[57] Werfel hat wohl in kaum einem anderen Werk dieses Axiom so bewußt verwirklicht wie im *Stern der Ungeborenen*.

Die Unterdrückung der Innerlichkeit durch den Realismus überlebe nur eine Institution aufgrund ihrer Wahrhaftigkeit: die katholische Kirche. Selbst gegen die vehemente und gesetzgebende Kraft des Realismus, "die moderne Wissenschaft",[58] bestehe ihre Lehre. Gerade die Wissenschaft, vor allem die Physik versuche immer stärker die Innerlichkeit zurückzudrängen: "In den analytischen Methoden verbirgt sich eine aggressive Wollust, der Welt ihre Sinnlosigkeit zu beweisen."[59] In der fiktiven Welt des *Stern der Ungeborenen* widerlegt Werfel die positivistische Wissenschaft: fast alle bisherigen physikalischen Erkenntnisse

---

52 Ebd.
53 Ebd. S. 21.
54 Alle Zitate ebd. S. 24.
55 Ebd. S. 25.
56 Ebd. S. 26.
57 Ebd. Dort kursiv.
58 Ebd. S. 30. Dort zum Teil kursiv.
59 Ebd.

erweisen sich als falsch, die Erde ist doch das Zentrum des Universums und der Mensch das "Maß aller Dinge".[60] Werfel attackiert in seinem Roman jede "Vergottung des Intellekts",[61] besonders den seiner Meinung nach heftigsten Vertreter dieser Gesinnung: Freud und die Psychoanalyse.

Nur ein bestimmter Menschentypus sei der ideale, utopische Vertreter der Innerlichkeit auf Erden, nur "der musische Mensch vermag die durch den Sachglauben zerstörte Innerlichkeit wieder aufzubauen."[62]

> [...] ich meine den seelisch-geistig bewegten, den erschütterlichen, den rauschfähigen, den phantasievollen, den weltoffenen, den sympathiedurchströmten, den charismatischen, den im weitesten Sinne musikalischen Menschen.[63]

Werfel hat seinem Menschenideal im *Stern der Ungeborenen* ein Denkmal gesetzt: Io-Knirps, der junge Sternentänzer, entspricht exakt der Definition des "musischen Menschen". Er, dem christlichen Erlöser und Werfels eigenem toten Sohn nachempfunden, errettet durch seine Opfertat die astromentale Welt: "Denn alles Böse und Dumme auf Erden ist nicht übermenschliches Schicksal, sondern eine tödliche Form der Phantasielosigkeit und Unmusikalität."[64]

Gegen Ende des Essays verspricht Werfel "die Revolution des Lebens gegen die abstrakte Kasernierung."[65] Dieser Umsturz werde gerade durch die Errungenschaften des Realismus, durch den technischen Fortschritt und die Arbeitszeitverkürzung, ermöglicht. In der dadurch geschaffenen freien Zeit werde dem Menschen endlich seine innere Gleichförmigkeit bewußt. Im *Stern der Ungeborenen* setzte Werfel seine - wie er dachte - immer noch aktuelle These von der Revolution hin zur Innerlichkeit künstlerisch um. Wie sonst wäre der Untergang der astromentalen Gesellschaft zu erklären? Verweilen wir noch einen Moment bei Werfels Revolutionsutopie. Welches Volk wird sich zuerst erheben? Die Antwort unterstützt die These, daß die astromentale Gesellschaft des *Stern der Ungeborenen* eine zukünftige amerikanische ist: nicht Deutschland, nicht Europa werde, so Werfel, die Wiege des Umdenkprozesses sein. Diese stehe vielmehr dort, wo man sie auf den ersten Blick nicht vermute, in einer Hochburg des Realismus, denn nur der durch Arbeitserleichterung müßig gemachte Mensch könne die Seelenlosigkeit des Ökonomismus erkennen und beseitigen. Amerika wird also wieder zu einer Chiffre, dieses Mal zu einem Hoffnungsträger, dessen überökonomisierte Bevölkerung die Revolution zur Innerlichkeit einleite.

---

60 Ebd. S. 27.
61 Ebd. S. 30. Dort kursiv.
62 Ebd. S. 32. Dort kursiv.
63 Ebd.
64 Ebd. S. 33.
65 Ebd. S. 34.

"Können wir ohne Gottesglauben leben?"

Der Essay *Können wir ohne Gottesglauben leben?* baut, nach Werfels Angaben, direkt auf die Thesen von *Realismus und Innerlichkeit* auf, indem er wieder den in Amerika herrschenden Realismus (diesmal nennt Werfel ihn "naturalistischen Nihilismus") untersucht. Anhand eines repräsentativen 'Mannes der Menge' (man erinnere sich an Edgar Allan Poes 1840 erschienene Erzählung *The Man of the Crowd*) stellt Werfel die durch mangelnde Religiosität entstandene Sinnleere des Lebens dar, die als spirituelle Ursache des naturalistischen Nihilismus anzusehen sei; Werfel nennt weitere Ursachen (Technik, Wissenschaft) und Folgen (Nationalismus, Nationalsozialismus, Kommunismus) der von ihm kritisierten Einstellung. Der religiöse Autor kommt zu dem Schluß, daß ein von "Gott" abgewandter Mensch nicht ohne falsche Ersatzreligionen, nicht ohne Problemverdrängung oder völlige Verzweiflung existieren könne: "Der Mensch des absoluten Nichts ist nicht lebensfähig."[66] *Können wir ohne Gottesglauben leben?* liefert, Bezug nehmend auf Werfels Amerikabild, nur Ergänzungen zu den Punkten, die bereits im vorhergehenden Abschnitt genannt wurden. Bei der Lektüre fällt höchstens auf, daß Werfel nun noch stärker Europa ins Negativbild mit einbezieht. Das Amerika dieses Essays ist nicht mehr das Amerika der Frontier, das Land der weiten Farmergrundstücke und der Prärie. Das neue Amerikabild wird von den großen Metropolen, den Hochburgen des Realismus bzw. des naturalistischen Nihilismus bestimmt:

> Die Zusammenrottung der Menschen in Millionenstädten hat das ihre getan. In der Stadt verliert der Mensch sein Gewicht als kosmisches Wesen. Das ist im geistigen Sinn der geheime Zweck der Metropolen [...] Sie sind Fluchtstätten, Schlupfwinkel, in denen man sich vor der tieferen Lebenswirklichkeit komfortabel verkriechen kann [...] Das Athoskloster ist kein Ort der Weltflucht, aber New York und Berlin ist es.[67]

Ganz anders erlebt F.W. die Stadt der astromentalen Welt. Sie ist nicht mehr oberflächlich (de facto und metaphorisch), sondern ins Innere der Erde gebaut, was auch für moralische Tiefe steht. Schon im Frühwerk, das von der Stadt-Metaphorik des Expressionismus und anderer Strömungen beeinflußt ist (man vergleiche nur Döblins *Berlin Alexanderplatz*), tritt übrigens das negative Bild der alles verschlingenden Metropole, des Dschungels oder Dickichts, fast in identischen Formulierungen auf. In *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* reflektiert der Ich-Erzähler:

> In der Metropole nimmt jeder an moralischem Gewicht ab. Das verlorene Atom in den schwankenden Ballungen des Körpers kann ruhig schlafen. Straße dröhnt, Wirtshaus plärrt, der Nichtige ruht auf einem Meeresgrund. Er ist nicht einmal

---

66 Ebd. S. 50.
67 Ebd. S. 59 f.

> Tropfen mehr, der sich nach Auflösung sehnt. Es liegt ja nichts daran [...] Alles ist ja so gleichgültig![68]

"Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen"

In seinem dritten großen Essay der 30er Jahre führt Werfel eine Linie weiter, die sich schon durch die beiden Vorgängerreden zieht. Während der Schriftsteller in *Realismus und Innerlichkeit* noch direkt Amerika als Symbol und Bollwerk der realistisch-naturalistisch-nihilistischen Gesinnung anprangert, fällt in *Können wir ohne Gottesglauben leben?* diese Bezeichnung kaum mehr. Inzwischen geht es ihm um eine allgemeinere Untersuchung der verabscheuten Weltanschauung. In *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* käme ein Leser, der sich kaum mit Werfel beschäftigt hat, nicht auf die Idee, daß Amerika mit dem hier geschilderten Phänomen überhaupt in Beziehung steht; der Name des späteren Exillandes wird gar nicht genannt. Werfel beschäftigt sich vielmehr mit einer Kraft, die den Realismus besiegen und das verlorengegangene Goldene Zeitalter für Momente in Erinnerung rufen kann: mit der Kunst, und er erteilt der positivistischen Wissenschaft und besonders der Physik eine erneute Absage. Die Astronomie beispielsweise könne - so Werfel - erst mit der Stimme "Gottes" im Herzen tatsächliche Wahrheiten finden.

Die Kunst habe nun die Aufgabe, den realistisch verblendeten, von "Gott" entfremdeten Menschen für kurze Zeit mit dem abhanden gekommenen Garten Eden zu vereinen. Nur die Kunst, vor allem die Musik und die Lyrik, seien zu dieser Mission fähig. Im Künstler sieht Werfel einen Menschen, in dem sich die archaischen Kräfte Arkadiens länger erhalten haben als in dem Rest der Menschheit. Dies erinnert natürlich stark an Schillers ästhetische Theorie (aufgestellt zum Beispiel in *Über naive und sentimentalische Dichtung*) sowie an Terminologie und Künstlerbild der Romantik. Im *Stern der Ungeborenen* vertritt Io-Knirps den musischen Idealkünstler; in einem gelungenen Sympaian fühlen sich die Zuschauer für Momente in den paradiesischen Urzustand zurückversetzt. Nicht von ungefähr fällt während des musikalischen Großereignisses der Schuß, der letztlich die gesamte Gesellschaft zerstört. Ähnliches könnte wohl auch im *Stern der Ungeborenen* über das improvisierte Gesamtkunstwerk des Jahres 101.945 gesagt werden:

> In jeder gestalteten und gesungenen Eingebung ist ein Strahl der ersten Offenbarung mit einversponnen. Darum ist sie glückseligmachend. Sie zaubert uns für Augenblicke zu unserm Ursprung zurück, da die noch einigen Seelenkräfte schauend und Namen gebend in jubelnder Verzückung des Gottheitlichen inne wurden.[69]

---

68 Franz Werfel: Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Eine Novelle. In: F. W.: Die schwarze Messe. Erzählungen. Frankfurt / M. 1990 (= F. W.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck). S. 214-335. Zitat S. 253 f. Im folgenden als Werfel: Mörder.

69 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 109.

Eine zweckfreie Kunst, die nur auf den ästhetischen Ausdruck gerichtet ist, eine l'art pour l'art, lehnte Werfel jedoch ab. Die Kunst habe eine wichtige soziale Aufgabe zu erfüllen: die "Richtung aufs Übersinnliche",[70] die Hinwendung zu "Gott", die Vereinigung mit jener Zeit, in der der Mensch im Einklang mit der Schöpfung lebte. "Das Seher- und Sagertum der Kunst"[71] sei die wichtigste Waffe im Kampf gegen Gesinnungen wie den Nationalsozialismus und den Realismus - und genau diesem Zweck dient, trotz der gegenteiligen Beteuerungen des Autors im Vorwort, indirekt der *Stern der Ungeborenen*.

Als künstlerische Darstellungsform biete sich - so Werfel in *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* - das Gleichnis an. Nur im Gleichnis könne noch Unsagbares sagbar gemacht werden: "Und dennoch, durch die bildliche Gleichsetzung zweier faßbarer Größen wird eine dritte unfaßbare Größe fühlbar gemacht."[72] Später, in den *Theologumena*, nennt Werfel noch weitere Stilmittel und literarische Kleinformen: Analogie, Parabel, Metapher, Äquivalent, denn der Mensch lebe in "der Welt der Metaphern, Parabeln und Entsprechungen, welche diese Erde ist".[73]

Im Schluß des Essays kommt etwas wie Endzeitbewußtsein auf. Werfel fühlte die Epoche des Realismus zu Ende gehen; die bereits in früheren Schriften prophezeite Revolution des Geistes schien nähergerückt. In Analogie zu den menschlichen Lebensaltern nennt der Autor den Menschen seiner Gegenwart den "postklimakterischen Menschen nach Fünfzig".[74]

Die Astromentalen und die Amerikaner - der "Stern der Ungeborenen" als verzerrtes Spiegelbild der USA? Ein Forschungsüberblick

Konträre Thesen bestimmen die Diskussion in der Werfel-Forschung, ob der Autor mit der Gesellschaft des *Stern der Ungeborenen* auf amerikanische Verhältnisse angespielt habe: nur wenige Interpreten äußerten sich hierzu, noch weniger davon waren sich einig. Ob die fiktive Gemeinschaft im elften Weltengroßjahr der Jungfrau sich tatsächlich an das soziale System der USA in den 40er Jahren anlehnt, sich von diesem absetzt oder an diesem Kritik übt, bleibt auch weiterhin eine nicht leicht zu lösende Streitfrage.

> Merkwürdig fürwahr, dieser *Stern der Ungeborenen*, von genialer Phantasie diktiert, zugleich Werfels Zukunftsvision von Amerika, eine Warnung an die Vereinigten Staaten der vierziger Jahre, die Risiken einer Übertechnisierung keinesfalls zu unterschätzen, der Verdrängung der Natur durch wachsende Automatisierung

---

70 Ebd. S. 107.
71 Ebd. S. 109.
72 Ebd. S. 108.
73 Ebd. S. 127.
74 Ebd. S. 102. Kasus angeglichen.

> rechtzeitig Einhalt zu gebieten, um nicht das Leben der Nachgeborenen einer gänzlich artifiziellen, inhumanen Welt auszuliefern.[75]

Peter Stephan Jungk sieht die astromentale Gesellschaft, überspitzt gesagt, als negative Zukunftsprognose für die amerikanische Gegenwart an. Alois Dempf[76] urteilte ähnlich: seiner Meinung nach ist die astromentale Gesellschaft in vielen Punkten eine Parodie der Vereinigten Staaten. Lore B. Foltin widerspricht aufs Entschiedenste in ihrem Artikel *Franz Werfel's Image of America*. Leiser Spott und liebevoller Humor seien im *Stern der Ungeborenen* in bezug auf Amerika sehr wohl zu finden, jedoch sei Werfels Wertung der Großmacht inzwischen viel zu positiv, um eine harsche Kritik, eine Negativutopie zuzulassen. Passagen über die Krankheit "Plutophobie", eine allergische Hautreaktion auf alles Wirtschaftliche, über die plötzliche Abneigung der Amerikaner gegen Hochgeschwindigkeiten sprechen, so Foltin, für diese Art des gutmütigen Sich-lustig-Machens; bösartiger Humor oder Satire seien nicht belegbar:

> This and similar passages in the book are full of exuberant parody. They can be read as the judgment of an author who knows the weaknesses of America and criticizes them but does not reject the country. It is not satire by a despondent author, as is often claimed, but humor born of the time and place.[77]

Eine ganz andere Vermutung äußerte Gustave O. Arlt, Übersetzer des *Stern der Ungeborenen* und (während der Entstehungszeit des Reiseromans) enger Vertrauter und Mitarbeiter des Autors, in seinem 1951 erschienenen *Franz Werfel and America*. Er erachtet die beiden Kulturen im elften Weltengroßjahr der Jungfrau für eine fortgeführte Beschreibung der Gegenwart, wiederum für eine zur Negativutopie abstrahierte Bestandsaufnahme der Vereinigten Staaten in den 40er Jahren. Die astromentale Welt zeige den zukünftigen Zustand des amerikanischen Kapitalismus. In Analogie zu dem Essay *Realismus und Innerlichkeit* stehe der Dschungel für einen "russischen" Kommunismus der Zukunft. Aber gerade dieser Essay zeigt doch, daß Werfel die beiden Großmächte keineswegs als Gegensatz, sondern als differierende Formen *einer* identischen Geisteshaltung ansah. Dem Kommunismus stand er außerdem nie wirklich gut gesinnt gegenüber, so daß es verwundern würde, warum der Dschungel zahlreiche positive Attribute hat und recht ambivalent gezeigt wird. Moeller setzt sich mit dieser fragwürdigen These auseinander und nennt (oft ideologisch geprägte) Gegenargumente. Es gibt tatsächlich viele Anzeichen dafür, daß Werfel die amerikanische Staats- und Gesellschaftsform im *Stern der Ungeborenen* darstellte. In den USA und in der astromentalen Welt treten, nach Moeller, gleichfalls folgende Phänomene auf: bei beiden handelt es sich um eine komplette Versorgungs- und

---

75 Jungk: Werfel (siehe Fußnote 3) S. 328.

76 Alois Dempf: Philosophie eines Romans. Franz Werfel. Der "Stern der Ungeborenen". In: Frankfurter Hefte. Jg. 5. H. 4 (April 1950). S. 440-443.

77 Foltin: America (siehe Fußnote 40) S. 307.

Fast-Food-Gesellschaft mit tadelloser medizinischer Betreuung, in welcher der Tod und das körperliche Leid tabuisiert wurden. Die Arbeiter beurteilt Moeller als die Nachfahren der Farbigen in den USA. Beide hätten eine deutlich dunklere Hautfarbe als die herrschende Kaste der Weißen, für die sie, so Moeller, die Arbeit verrichten. Für beide seien Kinderreichtum, die Zugehörigkeit zu einer niederen Gesellschaftsschicht und die Ghettoisierung in einer Unterstadt charakteristisch. Fraglich ist, ob Werfel das tatsächlich im Sinn hatte; bis zu einem gewissen Grad ist die Panopolis jedoch durchaus das "Erbe der heutigen USA",[78] allerdings in anderer Hinsicht. Der Dschungel ist dagegen sicher nicht das Abbild Rußlands; eine politische Interpretation, ein Ausspielen der beiden Großmächte als Vorahnung des Kalten Krieges, läßt der *Stern der Ungeborenen* kaum zu. Dagegen spricht schon das Faktum, daß der Dschungel nicht eine zeitlich parallele Entwicklung zur astromentalen Welt nahm, sondern erst nach Jahrtausenden als bewußte Gegenbewegung entstand. Moeller vermutet: "Ist Arlt hier den Denkzwängen zur Entstehungszeit seines Artikels, also der McCarthy-Ära, erlegen?"[79]

Daß die astromentale Gesellschaft an dem Amerika der 40er Jahre orientiert ist, daran besteht auch für Moeller kein Zweifel. Werfels Haltung zu Amerika war im Exil recht positiv:

> Werfel hatte, das allein zählt hier, sich in Kalifornien eingelebt, liebte die Landschaft seiner neuen Umwelt so entschieden, daß er sie in seinem utopischen Roman liebevoll darstellte, und hatte sich im amerikanischen literarischen Leben durchgesetzt.[80]

Dem entspricht die schnelle Akkulturation des Romanhelden F.W., der sich übrigens nicht am Ende in Deutschland absetzen läßt, sondern in seiner Exilheimat Kalifornien bleibt. Nach *Jacobowsky* und *Bernadette* schwenke Werfel nun, so Moeller, thematisch nach Amerika: der neue Roman spielt in diesem Land, nachdem die beiden anderen Exilwerke noch einen europäischen Schauplatz haben. Die astromentale Gesellschaft enthalte einen niedrigen Prozentsatz an Kritik, jedoch auch "ein erstaunliches Maß von Sympathien"[81] gegenüber den Vereinigten Staaten. Im allgemeinen sei, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, das Bild der USA im *Stern der Ungeborenen* differenzierter und positiver als jene klischeehafte Chiffre der Vorexilzeit, in der Amerika stets als Gegenbild, als positive oder negative Opposition zur gegenwärtigen Gesellschaft im Heimatland des Dichters gedient habe.

Die These, der *Stern der Ungeborenen* zeige eine ins Utopische weitergedachte Darstellung konkreter amerikanischer Wirklichkeiten, akzeptiert James L. Rolleston in seinem Aufsatz *The Usable Future: Franz Werfel's "Star*

---

78 Moeller: Amerika (siehe Fußnote 39) S. 45.
79 Ebd.
80 Ebd.
81 Ebd. S. 47.

of the Unborn" as Exile Literature keineswegs. Eine Beziehung zwischen den Astromentalen und den Amerikanern sei zwar vorhanden, auch ein durch Exilerfahrungen gewandeltes Amerikabild sei zu konstatieren, aber

> not in the sense that he simply extrapolates either the positive or the negative trends of his own time, nor in the sense that his story is a symbolic enactment of contemporary history like, say, *The Magic Mountain*.[82]

Den Zusammenhang zwischen Werfels *Stern der Ungeborenen* und Thomas Manns *Zauberberg* berücksichtigt Rolleston nicht. Eine Negativutopie ist für Vincent J. Günther die astromentale Welt. Werfel wolle in dieser Gesellschaftsform den amerikanischen Ökonomismus gedanklich bis an seinen Endpunkt treiben und kritisieren: "Die letzten Konsequenzen dieses 'Realismus' will Werfel in seinem Roman zeigen."[83] Die astromentale Welt sei das Sinnbild für eine allgemeine Scheinfreiheit, die nur die Juden und die Katholiken entlarven könnten.

Irene Schoy-Fischer und Heino Haumann schließen sich dem Tenor an. Obwohl in diesem Beitrag kein einziges Mal auf Werfels Eindruck von den USA Bezug genommen wird, glauben Schoy-Fischer und Haumann zu entdecken: "Die letzten Konsequenzen dieses übersteigerten Materialismus will Werfel mit seiner Darstellung einer zukünftigen Welt aufzeigen."[84] Fast schon in Arlts Spuren gehend, finden die beiden Interpreten durchaus kommunistische Züge im *Stern der Ungeborenen*: "Wenn man von Kommunismus in der Astrowelt reden will, so handelt es sich um eine neuformierte kommunistische Gesellschaft, eine Art Überkommunismus, in der sich die traditionelle kommunistische Idee vom Materialismus losgelöst hat."[85] Eine Aussage, die dem erklärten Gegner des Kommunismus kommunistische Parolen in den Mund zu legen scheint.

Den Kommunismus als Beispiel wählt auch Thomas Lippelt, um an dieser Ideologie seine These von der ungebrochen positiven Sozialutopie des *Stern der Ungeborenen* zu beweisen. Werfel fertige kein kritisches Satyrspiel seiner eigenen Gegenwart an, sondern erdenke sich eine Positivutopie, in der er alle seine sozialen Ziele verwirklicht sehe. Auf diese Ebene hebe der Autor hin und wieder Strömungen der Gegenwart, um sie ironisch durchzugehen und zu kritisieren. Eine dieser Revisionen äußere sich in F.W.s Überlegungen zum Kommunismus. Allgemeiner behauptet Lippelt,

---

82 Rolleston: Future (siehe Fußnote 25) S. 57. Dort zum Teil kursiv.

83 Vincent J. Günther: Franz Werfel. In: Benno von Wiese (Hg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. 3., überarbeitete und vermehrte Auflage. Berlin 1975. S. 307-326. Zitat S. 322. Im folgenden als Günther: Werfel.

84 Irene Schoy-Fischer / Heino Haumann: Zukunftsvorstellung in Franz Werfels "Stern der Ungeborenen". In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Hg. v. Klaus Bohnen / Conny Bauer. Jg. 12 (1984). Bd. 12.2. Kopenhagen u. a. 1984. S. 304-314. Zitat S. 313. Im folgenden als Schoy-Fischer: Zukunft.

85 Ebd.

daß Werfel eben nicht grausame Weltgeschichte in die Zukunft projiziert, sondern daß er mit Hilfe seiner Phantasie die Idee des Kommunismus auf die stellarische Ebene transponiert und sie dort mit viel Ironie überprüft. Die astromentale Gesellschaft ist kein Abdruck der unsrigen, sie kopiert oder imitiert nicht, was sie über die Epoche des 20. Jahrhunderts oder andere Jahrhunderte eruiert hat.[86]

Marta Mierendorff macht eine enge Verbindung zu Werfels Exilland aus:

Schauplatz des *Stern der Ungeborenen* ist ausdrücklich "California", das F.W. in ungezählten Anspielungen auf die Filmstadt Hollywood, ihm fremde Sitten und Gebräuche in Beverly Hills und Umgebung, das subtropische Klima mit dem grellen Sonnenlicht und die amerikanische Mentalität schildert.[87]

Mierendorff schätzt das Amerika des elften Weltengroßjahres der Jungfrau als logische Folge aus den Essays der 30er Jahre ein. Von amerikanischem Boden ist die von Werfel erhoffte Revolution des Geistes ausgegangen, welche sich durch die vermehrte Freizeit und Muße (entstanden durch Arbeitszeitverkürzung, Übertechnisierung etc.) im Bewußtsein des Amerikaners vollzog. Amerika wird sein respektive war der Ausgangspunkt dieser Revolution, deren Nachfolgegesellschaft Werfel im *Stern der Ungeborenen* ausführt. Mierendorff sieht die Gesellschaft des Jahres 101.945 als Werfels Ideal, als Positivutopie an; so sei auch der Djebel positiv zu werten als das Symbol der ideellen Errungenschaften der astromentalen Menschheit, als Sinnbild der neuen Verbundenheit des Menschen mit der Natur und dem Kosmos, wobei Mierendorff Werfels Kritik am Djebel außer acht zu lassen scheint. Den Dschungel interpretiert Mierendorff als Überrest der Slums - hier wird erneut deutlich, wie konträr die Thesen der Forschung sind, schließlich behauptet Moeller, der Park des Arbeiters sei der Nachfahre amerikanischer Schwarzenghettos.

Eine gegensätzliche Haltung zu dem sich abzeichnenden Konsens, die Astromentalen seien den Amerikanern nicht unähnlich, vertritt Hartmut Binder. Nachdem er dem Reiseroman bereits die starke Beeinflussung durch Werfels Exilerfahrungen abgesprochen hat, sichtet Binder die Monotonie des Lebens in der astromentalen Gesellschaft als bewußten Gegensatz zur Landschaft und Gesellschaft Kaliforniens. Analog zu Hegels Geschichtsverständnis schlage das amerikanische Profitdenken in jenen Verdruß an dem ökonomischen Element der Gesellschaft um, der zum Nährboden für die prognostizierte Revolution des Geistes werde. Werfel habe

in Interviews die Auffassung vertreten, die Vereinigten Staaten würden nach dem Kriege eine christliche Erneuerung einleiten, die dann im *Stern der Ungeborenen* längst zu den Voraussetzungen der dort geschilderten mentalen Welt gehört.[88]

---

86 Lippelt: Vögel (siehe Fußnote 33) S. 301.
87 Mierendorff: Analyse (siehe Fußnote 32) S. 482. Dort zum Teil kursiv.
88 Binder: Kinderglauben (siehe Fußnote 1) S. 141.

Die astromentale Welt sei sozusagen ein dialektisch reflektiertes Amerika, das mit dem Amerika der 40er Jahre nur mehr rudimentär zu tun habe. Kalifornien als Schauplatz werde nur erwähnt, um auf die stattgefundene Revolution hinzuweisen.

Wahrscheinlich ist, daß Werfel im *Stern der Ungeborenen*, besser gesagt in dessen astromentaler Welt, ein aus seiner Perspektive konsequent in die Zukunft gedachtes Amerika entwirft. Die Gesellschaft des Jahres 101.945 steht in einer direkten evolutionären Linie (um im Geschichtsbild Werfels zu bleiben, müßte man freilich von einer Spirale sprechen) zu Werfels Exilzeit in den Vereinigten Staaten. Die astromentale Welt mit den USA der 40er Jahre gleichzusetzen, ist jedoch falsch; sie ist weder eine Positiv- noch eine Negativutopie noch ein Zerrspiegel der Gegenwart, sondern der in Werfels historischem Verständnis schlüssig in die Zukunft vorangetriebene (amerikanische) Alltag. Ein Amerika wird gezeigt, das in einem geistigen Prozeß alles "Realistische" überwand und sich dem "Innerlichen" zukehrte, ein Amerika, dessen zunächst positive Entwicklung jedoch in seinen Augen falsche Wege ging: Wege, die von "Gott" fort führten, Wege, die in die Arme der atheistischen Wissenschaft leiteten, Wege, die einen Kriegsausbruch ermöglichten. Die Revolution wurde nicht bis zum letzten, Heiligsten verwirklicht, das Geschichtspendel schwingt wieder ins Gegenteil, die realistische Vergangenheit holt die versuchte Innerlichkeit der (zukünftigen) Gegenwart ein. Der *Stern der Ungeborenen* ist die Imaginierung eines mißglückten Versuches und damit auch die didaktische Verknüpfung zweier künstlerischer Prinzipien: "Die Schriftsteller können sich nur in zwei literarischen Grundformen ausdrücken, in der Form des Unterhaltens und in der Form des Bekennens."[89] Der *Stern der Ungeborenen* ist ein unterhaltsam geschriebenes Bekenntnis, die Synthese zweier literarischer Antithesen.

Von 1945 bis 101.945. Eigene Antworten auf die Frage: wie ging Werfel mit der amerikanischen Gegenwart um?

"Ein Bild ist nur dann verständlich, wenn es ein Nachbild von Vorbildern ist. Habe ich aber ein Vorbild - man möge mir's zugeben -, welches das Elfte Weltengroßjahr der Jungfrau darstellt?" (SdU 170) F.W.s süffisante Frage im *Stern der Ungeborenen* kann der Leser nur bejahen, denn Werfel beschrieb wirklich - mit oben genannten Einschränkungen - die amerikanische Gesellschaft, wie sie sich ihm während seiner Exilzeit in den USA darstellte.

Die amerikanische Landschaft ("keine Tankstelle nah oder fern, kein Wasserrad, ja nicht einmal eine jener großen Reklametafeln, wie sie sonst selbst die einsamsten Wüstenstrecken flankieren", SdU 22), die amerikanische Architektur ("Nichts widersprach mehr der technischen Architektur von Beton, Stahl und Glas, jener Industriearchitektur aus meiner Zeit, aus den Anfängen der Menschheit", SdU 52, und: "Rechts und links von der Straße tauchten große

89 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42). Vorrede. S. 15.

Tafeln mit extensiven Leuchtschriften auf", SdU 566), die amerikanische Wissenschaft ("die mammuthaften Teleskope von Mount Wilson oder Arequipa", SdU 306) - Amerika in toto ist stets der Vergleichsgegenstand, an dem die Eigenarten der astromentalen Gesellschaft demonstriert werden. Mit freundlichem Spott parodiert Werfel amerikanische Lebensgewohnheiten (so die Idee, daß ein Säugling per "Kraftkinderwagen" von der Mutter ins überfüllte Straßennetz integriert wird, SdU 28, oder die Beschreibung einer Gesellschaft mit ewiger "Jugend oder Alterslosigkeit", mit "Ausschaltung jeglichen Mangels und wahrscheinlich der meisten Krankheiten", SdU 280) oder karikiert die amerikanische Wirtschaftsmanie: "Ich bin [...] längst abgeschieden und wahrscheinlich auf dem Forest Lawn begraben, sofern derselbe nicht schon seit Urväterzeiten aufgelassen und der Ausbeutung von Erdöl übergeben worden ist." (SdU 20) - "Mein armer Schwiegervater hat mir einmal gesagt: In Amerika gilt nur der Success. Alles andere ist reine Poesie und Geldverlust."[90] Auch der American Dream (vom Tellerwäscher zum Millionär aufzusteigen, und das in nur drei Tagen) wird ironisiert (ohne daß Werfel jedoch wirklich höhnisch kritisieren würde; man vergleiche nur den gänzlich anderen Ton in Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*!): "Armut und Reichtum sind viel weniger die individuellen Ergebnisse der Ökonomie als ihre Ursachen. Die wahren Armen und Reichen sind arm und reich geboren, im Sinne von Konstitution, wie man blau- oder braunäugig geboren ist, sanft oder jähzornig." (SdU 284) oder: durch das Bild der schiefen Ebene im zwanzigsten Kapitel, die so glatt und eingeseift sein sollte, "daß der 'Weg nach oben' symbolisch und praktisch durch Mühsamkeit und durch die Gefahr des Ausgleitens erschwert sein sollte." (SdU 535)

Fast in jeder Eigenheit der astromentalen Menschen verbirgt sich ein karikierter, objektiv dargestellter oder in die Zukunft projizierter Zug mancher Amerikaner, wobei die Verfasserin eingesteht, wie fragwürdig und gefährlich solche Generalisierungen sein können; nicht zu vergessen sind auch die zahlreichen Anklänge an das amerikanische Staatssystem. Die Tatsache, daß sich die Astromentalen bei der geschichtlichen Datierung und Lokalisierung verschätzen (SdU 264 f.), geht auf den geographischen Narzißmus einiger Amerikaner zurück, die sich noch bis heute zum Teil in europäischen oder fernöstlichen Ortsangaben, in historischen oder politischen Gegebenheiten irren. Auf Verkennungen von Werfels europäischer Heimat, auf abstrus-naive Vorurteile wird der Exulant in den USA sicherlich gestoßen sein, die er im *Stern der Ungeborenen* parodiert - ein Defizit an Wissen, mit dem sicherlich noch heute viele Exulanten/Asylanten auch in Europa umzugehen haben. Das freundliche Herauskramen vermeintlich europäischer Worte und Begriffe (wie im *Stern der Ungeborenen* die Anrede "Seigneur", SdU 58) als ehrlich gemeinte Höflichkeit der Amerikaner dürfte Werfel selbst erlebt haben. Das mag man noch als Spekulation abtun. Auf einen Wesenszug vieler Amerikaner, der in den 40er Jahren vielleicht noch stärker

---

[90] Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Binder: Kinderglauben (siehe Fußnote 1). Dort Anmerkung 109. S. 163.

ausgeprägt war als heute, nimmt der in seinem Exilland verehrte Autor gewiß Bezug: eine dem Europäer fremde, beharrliche (SdU 74) Form der Höflichkeit, die im Small Talk als der höchsten Stufe zwischenmenschlicher Beziehungen gipfelt. F.W. muß erleben, daß man in der Monolingua nur Freundliches sagen kann, alles andere wird nicht verstanden (SdU 74). Die Liebenswürdigkeit wird in der astromentalen Gesellschaft hochgehalten; einen unverzeihlichen Fauxpas begeht, wer gegen sie frevelt. In den Abendgesellschaften, die häufig in der "Nachbarschaft" (SdU 559) abgehalten werden, regiert der Small Talk ("ich möge frisch drauflos erzählen und mich unterhaltsam über diesen harmlosen Gegenstand verbreiten, bei dem ja nicht viel passieren konnte", SdU 75). Man hält sich sogar einen Wortführer, dessen einzige Aufgabe die Kultivierung dieser kurzweiligen Floskeln ist, "zu dessen Ressort die Unterhaltung gehörte." (SdU 304) Folgender Dialog charakterisiert Gespräche, wie sie der frisch in die amerikanische Gesellschaft eingeführte Erfolgsautor aus Europa wohl oft geführt haben mag:

> Eine der Damen fragte mich, und es war eine Verlegenheitsfrage wie aus den Anfängen der Menschheit: "Ist das Ihre erste Reise nach California?" "Nein, Madame", antwortete ich wahrheitsgemäß, und vor seelischer Anstrengung immer mehr schwitzend. "Ich habe hier vor längerer Zeit ein paar Jahre gelebt." "Oh, als Cowboy oder als Goldgräber?" forschte sie schelmisch und gleichgültig zugleich, wobei sie mit einem eitlen Nachdruck ihr prähistorisches Wissen entblößte. "Nein, Madame", sagte ich, "weder als Cowboy noch als Goldgräber, und nicht einmal beim Film, sondern einfach nur als Emigrant [...]" Ich suchte in den Hosentaschen meines Fracks nach einem Sacktuch und fand endlich eines, das nicht mehr rein war, weil ich es damals vergessen hatte, in die Wäsche zu geben. Ich ballte das Taschentuch in meiner Hand zusammen, damit man es nicht genau sehe, und begann verlegen meine Stirn zu wischen. Dabei ärgerte ich mich, daß die Dame, die einer solchen sonderbaren Erscheinung gewürdigt war, sich weit weniger erregt zeigte, als diese Erscheinung sich selbst fühlte. Sie setzte das Gespräch mit der teilnahmslosen Glätte und Geschicklichkeit einer konversierenden Großherzogin oder Milliardärin fort: "Finden Sie unser California verändert, Seigneur?" "Einigermaßen wohl", hauchte ich, "aber ich will nicht zu schnell urteilen." (SdU 59)

Die Welt der Künstlichkeit und Alterslosigkeit, der Illusionshaftigkeit (bis hin zu einer Heiligen dieses Namens), der plastikartigen Schönheit (personifiziert in der Urahnin) erinnert an Amerika, besonders natürlich an die Werfel gut bekannte Filmgesellschaft Hollywoods. Einige Zitate sollen dies belegen:

> Ich fühlte sehr genau, daß dies ein kosmetisches Licht war, das mein Aussehen fälschte, indem es meine Falten glättete, mein Doppelkinn entfernte und mich um Jahre verjüngte. (SdU 489) Und all das, dachte ich bei mir, geschieht auf demselben Boden, wo man einst die synthetischen Sympaians der Filme ohne jede Inspiration und Improvisation und nur mit kalter Vorausberechnung wie chemischen Dünger fabrizierte. (SdU 462) In gewissen Wiederholungen gleicht das Leben, ungeachtet der wechselnden Zeitläufte, den typologischen Inszenierungen zweitklassiger Filme

(SdU 517) - [...] wie man eine Filmrolle und somit ein abgebildetes Leben zurückdrehen kann vom Ende zum Anfang hin [...]. (SdU 704)

Die Ausarbeitung amerikanischer Verhältnisse geht bis zur "Überlegenheit des amerikanischen Zahlungsmittels" (SdU 510, F.W. gibt drei Vierteldollar Trinkgeld und erwartet eine "unterwürfige Danksage der Zuträgerin") und zur typisch amerikanischen Fluchkultur ("Fettarsch, Scheißsack, Giftfurz, Fickdieurgroßmutter", SdU 619). Letzteres Zitat ist das extremste Beispiel der zahlreichen Amerikanismen in Wortwahl und Syntax des *Stern der Ungeborenen*. Schon die Schreibweise des Namens "Californien" (SdU 506) mit 'C' und nicht mit 'K' deutet auf das Amerikanische hin; weitere eher amerikanische als deutsche Formulierungen sprechen dafür, daß sich Werfel auch sprachlich mit dem Alltag in den USA auseinandersetzt: "Aha, dachte ich, just relax." (SdU 269) - "die schwächliche Bicycle-Lampe über dem Horizonte" (SdU 346) - "dreihunderttausend Kilometer oder einhundertsechsundachtzigtausend Meilen" (SdU 381) - "fünfzehn Fuß Länge" (SdU 383) - "auf einer verdammt kurzen Reise" (SdU 394) - "Gequarrel" (SdU 445) - "wie auf den Scenic railways der Rummelplätze" (SdU 315). Bereits im Frühwerk, in *Nicht der Mörder* bezeichnet so der nach Amerika exilierte, in die englische Sprache integrierte Ich-Erzähler rückblickend die Rummelplätze seiner Heimat. Auf die Ähnlichkeit dieser Erzählung mit Kafkas *Amerika* sei hier nur kurz verwiesen.

"Homer hatte kein Heim / Und Dante mußte das seine verlassen": Werfels Rückgriff auf literarische Traditionen als Folge des Exils

Die Auswanderung der Dichter

Homer hatte kein Heim
Und Dante mußte das seine verlassen.
Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege
Die 30 Millionen Menschen verschlangen
Dem Euripides drohte man mit Prozessen
Und dem sterbenden Shakespeare hielt man den Mund zu.
Den Francois Villon suchte nicht nur die Muse
Sondern auch die Polizei.
"Der Geliebte" genannt
Ging Lukrez in die Verbannung
So Heine, und so auch floh
Brecht unter das dänische Strohdach.[91]

Brecht und Werfel konnten weder politisch noch künstlerisch viel miteinander anfangen; in Brechts Arbeitsjournalen finden sich ablehnende Bemerkungen über

[91] Bertolt Brecht: Gedichte 1933-1938. In: B. B.: Gedichte. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 9). S. 489-630. Zitat S. 495.

die "werfels und konsorten".[92] Als einziges Werk Franz Werfels bespricht Brecht den *Jacobowsky* in einer Eintragung vom 25. Juni 44, in der nicht nur Brechts Antipathie gegenüber Franz Werfel deutlich wird, sondern auch seine wohl nur geringe Kenntnis von Werfels Erzählungen, Gedichten und Dramen:

> horkheimer erzählt vom heiligen frunz von hollywood, dem gschwerfel, daß er für seinen broadwayerfolg X UND DER OBERST die erzählungen eines armen emigranten verwertete, den er nicht bezahlte. "genügt es Ihnen nicht", sagte er ihm, "daß ich Ihnen ein unsterbliches denkmal gesetzt habe?"[93]

Über die politischen Lager hinweg rief das Exil als existentielle Erfahrung selbst in so unterschiedlichen Autoren wie Franz Werfel und Bertolt Brecht ähnliche künstlerische Bedürfnisse hervor, zumindest den Wunsch, sich mit literarischen Traditionen verstärkt auseinanderzusetzen. Eine ästhetische, kulturelle und persönliche Identitätssicherung wurde im Chaos des Exils vonnöten. Beide - ähnlich wie viele andere Emigranten - suchten und fanden diese in der Vergangenheit, in großen Werken der Weltliteratur, bei Dichtervorbildern, die ähnlich mundtot gemacht wurden und exilieren mußten.

Für ihn sei immer Dante das Vorbild, äußerte sich Werfel einmal, und dieses Bekenntnis läßt sich unschwer auch auf den *Stern der Ungeborenen* anwenden, nimmt der Autor auf Dante dort doch mehrmals direkt Bezug.[94] Dante wird als literarische Identifikationsfigur für die meisten Exulanten von zentraler Bedeutung. Werfel lehnt sich an Dante an, Brecht zitiert diesen selbst im Exil gewesenen Schriftsteller, auch Heinrich Heine äußert sich zu Dantes infernalen Qualen:

> Nein, sie sind nicht bloß seinem Geiste entquollen, er hat sie nicht gedichtet, er hat sie gelebt, er hat sie gefühlt, er hat sie gesehen, betastet, er war wirklich in der Hölle, er war in der Stadt der Verdammten [...] er war im Exil!---[95]

Die Interpreten des *Stern der Ungeborenen* haben bereits einige Parallelen des Danteschen und Werfelschen Exilwerkes eruiert: B.H. tritt - im *Stern der Ungeborenen* selbst steht es so - an die Stelle von Dantes Vergil. Er führt, kommentiert und vermittelt, allerdings besucht bei Dante ein Lebender das Reich der Toten, wohingegen bei Werfel ein Toter ins Reich der Lebenden zitiert wird. In einem Interview, das Werfel der *Santa Barbara News-Press*[96] gab, während er noch am *Stern der Ungeborenen* arbeitete, bezeichnete er *Die Göttliche Komö-*

---

92 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal 1942-1955. Frankfurt / M. 1974 (= Werkausgabe Edition Suhrkamp. Supplementband. Hg. v. Werner Hecht). S. 400. Im folgenden als Brecht: Arbeitsjournal.

93 Ebd. S. 424.

94 Zum Beispiel SdU 532.

95 Heinrich Heine: Ludwig Börne. Eine Denkschrift und kleinere politische Schriften. Hg. v. Helmut Koopmann. Hamburg 1978 (= H. H.: Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 11). S. 130.

96 Anon.: Franz Werfel At Work On Latest Novel. In: Santa Barbara News-Press (11.02.45). S. C6. Zu finden auch in Lunzer: Werfel (siehe Fußnote 4).

die als wichtige Quelle seines Werkes - und nannte gleich noch eine zweite: *Gulliver's Travels*.

Beide, F.W. und Gulliver, unternehmen Reisen in phantastische Welten, deren Einwohner, deren soziale und politische Strukturen sie beschreiben, wobei dem Leser schnell deutlich wird, daß es dem jeweiligen Autor nicht um ferne Kulturen geht, sondern um Begebenheiten und Entwicklungen seiner eigenen Gegenwart. Augenzwinkernd erklärt der Autor die exzentrischen Schauplätze: F.W. wird zufällig per Séance in eine ferne Zukunft gerufen, Gulliver erleidet Schiffbruch und wird in unbekannte Gewässer verschlagen, so daß er die Episoden in Lilliput, Brobdingnag, Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdrib, Japan und dem Land der Houyhnhnms erleben kann. Während Swift sich noch der Tradition des fiktiven Herausgebers von zufällig gefundenen Aufzeichnungen bedient, geht Werfel direkt zur Ich-Erzählung über. Was die exzentrischen Eßgewohnheiten und die Astronomie angeht, so orientierte sich Werfel wohl an Gullivers Abenteuern in Laputa. Weitere erzähltechnische Parallelen sind die direkte Anrede und Einbeziehung des Lesers (zum Beispiel SdU 560) sowie die Verknüpfung von versteckter Autobiographie und utopischer Reise.

Gulliver's Travels und der *Stern der Ungeborenen* bewegen sich in einem künstlerischen Feld, das eine lange Tradition - auch in der deutschen Literatur - hat, dessen Betrachtung jedoch diesen Rahmen sprengen würde: die utopische Reiseliteratur, in der häufig politische Staatsutopien aufgestellt wurden. Reisende Schriftsteller lernen fremde Welten auf anderen Planeten oder in fernen Kontinenten kennen, die phantastische Züge tragen, in denen dennoch die eigene, gegenwärtige Wirklichkeit der Autoren karikiert bzw. kritisiert wird. Werfels Utopie (falls die astromentale Gesellschaft überhaupt so bezeichnet werden kann) ist - und hier liegt wohl ein Hauptunterschied - jedoch erst in zweiter Linie eine politische. Dem Autor des *Stern der Ungeborenen* geht es um Menschheitliches.

Rolleston weist auf eine andere literarische Tradition hin, die Werfel wohl zum *Stern der Ungeborenen* inspiriert haben dürfte: die anglo-amerikanischen Werke der utopischen Literatur. H.G. Wells, Aldous Huxley, Olaf Stapledon (vor allem dessen 1930 erschienenes *Last and First Men*)[97] flossen in den *Stern der Ungeborenen* ein; auch Sternes *Tristram Shandy* wirkte auf Werfel, so Rolleston.[98]

Eine andere Form anglo-amerikanischer Kultur ist ferner in den *Stern der Ungeborenen* eingegangen: Versatzstücke der amerikanischen Medienkultur. Durch das Exil kam Werfel mit dem Kino und mit typischen US-Gattungen wie dem Comic-Strip in Berührung. In Europa hatte Werfel das Kino als unnützen Zeitvertreib abgelehnt, der den Menschen noch weniger Muße lasse, sich auf sein Zentrum, bei Werfel auf "Gott", rückzubesinnen; so ist es in den Essays der 30er

---

97 Nähere Parallelen siehe Rolleston: Future (siehe Fußnote 25) S. 59 ff.

98 Einige Interpreten sahen darüber hinaus Zusammenhänge mit Lewis, O'Neill, Hemingway, Buck, Wolfe, Whitman, Chamissos "Peter Schlemihls wundersame Geschichte" und Plinius' "Eine andere Welt".

Jahre nachzulesen. Kaum in der Nähe von Hollywood angekommen, veränderte sich diese Haltung. Werfel wurde ein begeisterter Kinogänger, gestand diesem Medium durchaus Kunstcharakter zu und rezipierte auch weniger hochwertige Filme; er besuchte glanzvolle Premieren, nahm mit Stars dieses Genres Kontakt auf etc. Im Kino sah er zahlreiche Science-Fiction-Filme, -Serien und -Vorfilme, die wohl ihre Wirkung auf den *Stern der Ungeborenen* gehabt haben dürften. Zu dieser Gattung werden einige Parallelen erkennbar, die sich aber nicht beweisen lassen, denn Werfel selbst äußerte sich nicht zu Kurzfilmen und Comic-Strips. Gerade in der Entstehungszeit des *Stern der Ungeborenen* gab es in Amerika (sowohl als Strips als auch als Kurzfilme) jedoch Comics, die Werfels astromentale Welt ins Gedächtnis rufen. Ein Beispiel: die "verkehrte Welt" der "Betty Boop", in der die Eisenbahnstationen stehenbleiben und das Landschaftsziel fährt, in der eben alles ins Gegenteil "verkehrt" ist. In diversen Zeitungen erschienen damals Bildergeschichten von Flash Gordon und anderen S.F.-Heroen, welche auch (häufig als Kinovorfilmserien) verfilmt wurden. Im *Stern der Ungeborenen* selbst finden sich Passagen über das amerikanische Populär-Kino. So vergleicht Werfel das Zorngeschnatter der Wintergarten-Rübenmännchen mit dem Quaken Donald Ducks, "dem kämpferischen Enterich" (SdU 618) aus den Walt-Disney-Studios. Die besondere Stimme, auf die Werfel hier anspielt, gab es damals übrigens nur in der amerikanischen Originalfassung der Donald-Duck-Filme, obwohl man sie in heutigen deutschen Synchronisationen zu kopieren versucht. F.W. beschreibt die Laute, die er im Wintergarten vernehmen muß, wie folgt:

> Die meisten meiner ehemaligen Zeitgenossen, zu denen ich aus der prekären Situation im Wintergarten heimkehren durfte, kennen vermutlich die komischen Karikaturfilme von Donald, dem kämpferischen Enterich, und haben sein aufbegehrendes Zorngeschnatter im Ohr, worin Tierlaut und Menschenlaut grotesk gemischt sind. (SdU 618)

Zu der Zeit, als Werfel die Donald-Filme sah, war die Comic-Figur tatsächlich noch eine Inkarnation des haßerfüllten Zukurzgekommenen. Seine Filmkarriere begann 1934 mit dem Kurzfilm *The Wise Little Hen*. Erst ein Jahr später stieß Carl Barks zu der Produktion, der die Figur des Donald Duck entscheidend modifizierte. Er realisierte die ersten Donald-Duck-Comic-Strips (1942: *Donald Duck Finds Pirate Gold* / 1943: *Victory Garden*), er formte das klischeehafte Geschöpf der frühen Jahre zu einem ausgereifteren, 'runden' Charakter; die Ente im Matrosenanzug wurde nun zum ewigen Verlierer, der dem American Dream, dem Erfolgsstreben einen Zerrspiegel vorhält. Clarence Nash, ein Tierimitator, synchronisierte die Figur und entwarf eine bewußte Mischung aus Tierlauten und menschlicher Sprache, die Donald Duck eine Zwischenstellung in beiden Welten sichern sollte. Für insgesamt 128 Kurzfilme und fünf abendfüllende Spielfilme schuf Nash das "aufbegehrende Zorngeschnatter", auf das Werfel im *Stern der Ungeborenen* Bezug nimmt. Die bekanntesten dieser Filme liefen zwischen 1937 und 1947 in den amerikanischen Kinos. 1943 bekam *Des Fuehrer's Face*,

eine tragikomische Konfrontation Donald Ducks mit der faschistischen Kriegsmaschinerie, einen Oscar. Spätestens ab jenem Zeitpunkt dürfte Franz Werfel auf die Comic-Figur aufmerksam geworden sein, wahrscheinlich bezieht sich das Attribut "kämpferisch" auch auf diesen Film. Werfel schrieb damals bereits an den ersten Kapiteln des *Stern der Ungeborenen*.

Man ändert im Exil seine Begriffe: Werfels "Stern der Ungeborenen" als Antwort auf Thomas Manns "Der Zauberberg"

Zwischen Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* und Thomas Manns *Der Zauberberg* bestehen so viele Parallelen in Inhalt und Aufbau, daß man annehmen muß, Werfel wollte mit seinem letzten Roman auf Thomas Manns Jugendwerk rekurrieren. Die Besinnung auf bereits Geschriebenes, auf literarische Traditionen, ist ein Kennzeichen der Exilliteratur. Hinzu kommt bei Werfel, daß er den Nobelpreisträger, den er schon lange verehrte, im Exil näher kennenlernen konnte. In persönlichen Aufzeichnungen beider Schriftsteller finden sich häufig Eintragungen, die von Besuchen mit anschließender Lesung neuer Texte (vor allem des *Doktor Faustus* von Thomas Mann) und von Zusendung gerade geschriebener Kapitel zeugen. Auf die recht interessante Beziehung zwischen Werfel und Mann geht Helmut Koopmann in seinem Aufsatz *Franz Werfel und Thomas Mann* näher ein. Werfels Bewunderung für Thomas Mann[99] läßt sich in vielen Briefen und anderen Äußerungen deutlich ablesen. Thomas Mann verhielt sich zurückhaltender; er kannte Werfels Texte kaum und fand die wenigen, die er gelesen hatte, meist nicht besonders gut. Während Werfel sich in seinen Briefen dem Nobelpreisträger unterordnet und nicht mit Bewunderung und respektvollem Abstand spart ("Kein freundschaftliches Du, kein kühner Sprung über die Barrieren einer etwas subaltern wirkenden Ergebenheit"),[100] reagiert Thomas Mann oft mit Kritik an der seiner Meinung nach unrealistischen Phantasie, der wenig kunstvollen Sprache und der Frömmelei in den Werken des Österreichers. Über den *Stern der Ungeborenen* äußert sich Thomas Mann in der *Entstehung des Doktor Faustus*. Neben wenigen positiven Aspekten und einigen Floskeln findet sich Ablehnung: der Roman beschreibe "spiritistisch Leeres und Hohles", er begründe sich auf "Traumeinfälle, die während des Traumes sehr gut und brauchbar erscheinen, sich aber beim Erwachen als krauser Unsinn erweisen", bei der Lektüre bestehe "die Gefahr gelangweilten Sichabwendens vom nicht mehr Lebendigen". Fasziniert ist Thomas Mann von jenen Szenen, die mit sei-

---

99 Vgl. auch den mit "Thomas Mann und Franz Werfel" betitelten Aufsatz von Professor Michel Reffet, dem ein gleichnamiger Vortrag zugrunde liegt, gehalten während der Herbsttagung der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft vom 10. bis zum 11. November 1989 im Audienzsaal des Rathauses zu Lübeck unter der Leitung von Eckhard Heftrich.

100 Helmut Koopmann: Franz Werfel und Thomas Mann. In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. H. K. Bd. 22). S. 33-49. Zitat S. 36.

nem eigenen Werk konvergieren: von der mythologischen Welt des Wintergartens ("als Phantasieleistung unübertroffen in aller Literatur"), von dem skurrilen Humor und den zahlreichen "Beziehungen zur Weltliteratur".[101]

Hier ist nicht der Raum, die diffizile Bekanntschaft mit ihren Hoch- und Tiefpunkten nachzuzeichnen. Wichtig für diesen Kontext ist nur, daß Werfels *Stern der Ungeborenen* deutlich auf Manns *Zauberberg* Bezug nimmt. Thomas Mann selbst hat es erkannt, als er über Werfels Reiseroman (ein "sonderbares Produkt")[102] notierte: "Er las den *Zauberberg* vorher. Er muss ihm als klassisches Werk erschienen sein, über das er hinausging."[103] Auch von Werfel gibt es Äußerungen zum *Zauberberg*: am 20. Mai 1944 schreibt er an den Autor dieses Zeitromans: "Ich leerte also den *Zauberberg* (ein herrliches Geschenk) auf einen Zug, d. h. in 4 Tagen, bis zur Neige."[104] Was weist im Text auf eine bewußte Parallelisierung beider Romane hin? Koopmann findet viele Übereinstimmungen: das Sanatorium des *Zauberberg* ist in Anlehnung an die Unterwelt der griechischen Mythologie konzipiert. Bei Werfel handelt es sich um eine astrale Oberwelt, beide sind jedoch im Grunde Totenwelten, in die der Protagonist (F.W. genauso wie Hans Castorp) eingeführt wird (beide Romane sind in diesem Zusammenhang Initiationsromane). Der Dauerdisput zwischen Settembrini und Naphta verweist auf die zentrale Streitfrage zwischen Io-Sum und Io-Clap, Castorps Liebe zu Chauchat findet sich in F.W.s Liebe zur Braut Lala, der Park des Arbeiters erinnert an die Landschaft im *Schnee*-Kapitel des *Zauberberg*. Bei beiden spielt die idyllisch dargestellte Jugend eine erhebliche Rolle. Die Schilderung des Jungen im Ersten Weltkrieg in Werfels *Stern der Ungeborenen* ist eine Spiegelung von Hans Castorps Kriegserlebnissen. In beiden Romanen ist Verdis Oper *Aida* von zentraler Bedeutung;[105] im *Zauberberg* in Zusammenhang mit der *Fülle des Wohllauts*,[106] im *Stern der Ungeborenen* wird dies die "organische Sprache des Wohllauts" genannt. Beide Antihelden verlassen am Ende die hermetisch abgeschlossene Welt und kehren zurück ins Flachland bzw. Exil. Die Fülle der Parallelen, die Koopmann in seinem Beitrag zur literarischen Beziehung der beiden Schriftsteller anführt und die dennoch aus Platzgründen frag-

---

101 Alle Zitate in: Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 3. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 11). S. 145-301. Zitate S. 251. Im folgenden als T. Mann: Entstehung.

102 Tagebucheintrag Thomas Manns (10.07.45). In: Thomas Mann: Tagebücher 1944-01.04.1946. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1986. S. 226. Kasus angeglichen.

103 Tagebucheintrag Thomas Manns (19.02.46). Ebd. S. 308.

104 Werfel an Thomas Mann (20.05.44). In: Thomas Mann: Briefwechsel mit Autoren. Hg. v. Hans Wysling. Frankfurt / M. 1988. S. 518 f. Im folgenden als T. Mann: Briefwechsel. Autoren.

105 Vgl. Werfels Äußerung zur "Aida" im "Zauberberg" ebd. S. 519.

106 Thomas Mann: Der Zauberberg. Roman. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 3). S. 883. Im folgenden als T. Mann: Zauberberg.

mentarisch bleiben, läßt sich für den Spezialfall des *Stern der Ungeborenen* noch ergänzen.

Bei beiden Werken handelt es sich um einen Zeitroman in doppelter Hinsicht: im Text wird über die Zeit philosophiert, die Relativität der Zeit wird gezeigt. Der Autor hebt den chronologischen Verlauf der Zeit auf, macht diesen vorbehaltlich und setzt sich darüber hinweg; auch in der Form schlägt sich dies nieder: das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit rückt ins Blickfeld von Autor und Leser. Hinzu kommen theoretische Einschübe, fast essayistische Reflexionen zum Zeitbegriff:

> Da die Zeit mehr eine menschliche Hilfskategorie ist als der Raum, der viel eher unabhängig vom Bewußtsein besteht, so hatten die Chronosophen schon seit Urzeiten herausgefunden, daß die Zeit durchgehen kann wie ein scheuendes Pferd. (SdU 540)

Figuren wie die Chronosophen verraten schon durch ihren Namen, worum es im Roman geht: um den philosophischen Umgang mit, um die Reflexion über Zeit. Liest man das Kapitel *Strandspaziergang* im *Zauberberg* kurz nachdem man den *Stern der Ungeborenen* beendet hat, so versteht man mühelos, wie fesselnd die Lektüre für Werfel gewesen sein muß. Hier fand er ein literarisches wie zeitphilosophisches Vorbild, hier entdeckte er eine 'verwandte Seele'. Im *Stern der Ungeborenen* (dem Roman zwischen "'Noch immer' und 'Schon wieder'") findet sich weit weniger Theoretisches zum Begriff 'Zeit' als im *Zauberberg*, dennoch gibt es Überlegungen zum Wesen der Zeit auch bei Werfel:

> Ich weiß nicht, ob es in Wirklichkeit zweieinhalb und drei Augenblicke oder Einviertelstunden oder ebensoviele Ewigkeiten waren, von denen jenes *Strand*gut zurückblieb, mit dem der vorliegende Band gefüllt ist. Nachdem wir schon so viele Arten von Zeit kennen gelernt haben, die superplanetare Zeit im Niederen Intermundium, die statische Zeit des Fegfeuers, und nun der autobiologischen Zeit des Wintergartens entgegengingen, so möchte ich die wichtigste aller Zeitdimensionen, in denen der Mensch lebt, nicht unbeschworen lassen. Es ist die "geistige Zeit". (SdU 589; Hervorhebung von mir).

Obendrein sind beide Romane Zeitromane in dem Sinne, daß sie versuchen, das Abbild der Gesellschaft vor einem großen Weltkrieg, während einer politischen Krisensituation zu geben. Es handelt sich dabei nicht um die Krisis irgendeiner zeitgeschichtlich belanglosen Sozietät der Zukunft: der *Stern der Ungeborenen* ist bis zu einem gewissen Grade auch eine Analyse der politischen Gegenwart des Autors, die den Faschismus thematisiert und einige Strömungen, die Hitler ermöglichten oder begleiteten, ermitteln möchte - sowohl bei Thomas Mann als auch bei Werfel weniger in einem konkret tagespolitischen Sinn; beiden geht es um größere Zusammenhänge, um die Genese einer Geisteshaltung. Hitler wird bei Werfel in den Kontext der deutschen Geschichte und in den Bezugsrahmen globaler Attitüden (wie des "Realismus", des "naturalistischen Nihilismus") ge-

stellt. Die Faschisten und der Zweite Weltkrieg sind im Roman immer präsent - in kleinsten Anspielungen ("na, wie heißt der Kobold?", SdU 135) ebenso wie in der deutlichen Satire auf die Nationalsozialisten, die Heinzelmännchen-Wichtelmännchen-Hiltier-Passage (SdU 205 f.). Werfels Äußerungen über den Kriegsausbruch im *Zauberberg* treffen desgleichen auf die Revolution des *Stern der Ungeborenen* zu:

> Und auch das Buch schließt "offen", wie es nicht anders sein kann, denn der Donnerschlag, der Ihren und für alle Zeit "unsern" Hans Castorp aus dem Zauberberg ins Feld schleudert, bricht von Außen in die Geschichte.[107]

Beide Romane sind dazu Exemplare des Bildungs- und Initiationsromans - oder auch eine Parodie desselben. Wie in Manns Bildungsroman muß der Protagonist erst durch eine Welt des Irrationalismus gehen (SdU 240) und mit verschiedenen philosophischen Haltungen Bekanntschaft machen, bevor er die allgemeingültige Lehre, die Botschaft des Romans, erfährt, die da lautet: Humanität, Mäßigung, das Ja zum Leben - bei Werfel auch das freie und bewußte Annehmen des Todes. Der Park des Arbeiters gleicht mit seiner idyllischen Landschaft einer Szene in Thomas Manns *Schnee*-Kapitel bei Thomas Mann. Die Zerfleischung der Hennen erinnert an die archaische Tötungswut hinter der malerischen Schönheit des Szenarios im *Schnee*-Kapitel und hat wohl eine ähnliche Funktion. Der Djebel ist nicht nur vom äußeren Erscheinungsbild her ein 'Zauberberg', sondern auch für den Erziehungsauftrag am Helden wichtig. Hier macht F.W.s Bildung die wichtigsten Fortschritte, die Sequenz im Djebel ist folglich vergleichbar mit dem *Schnee*-Kapitel, obwohl F.W. - vielleicht im Gegensatz zu Castorp - nicht vergißt: "Als ich später den Djebel verließ, war ich nicht mehr derselbe, wie ich ihn betreten hatte." (SdU 425) Die "Verwandlung" des "ganzen Lebensgefühls", die F.W. hier erlebt, verklingt nicht. "Sie dauert auch jetzt noch an, da ich in einer frühen und ziemlich primitiven Welt diese Seite hier beende." (SdU 425) "Man ändert hier seine Begriffe" - auf dem 'Zauberberg' ebenso wie auf dem 'Stern der Ungeborenen'.

Selbst eine dem Knaben Hippe vergleichbare Figur trifft F.W. im elften Weltengroßjahr der Jungfrau - freilich zeigt der Protagonist ihm gegenüber eher väterliche als homoerotische Gefühle. Nicht nur das Motiv des Wiedererkennens (eine Figur des früheren Lebens scheint in einer Figur der gegenwärtigen Welt 'reinkarniert' zu sein) spricht für eine Verwandtschaft von Io-Knirps mit dem dreizehnjährigen Pribislav Hippe. Die Parallelen gehen bis ins Detail: beide kennt man eher unter ihrem Spitznamen (Knirps, Kirgise), sie haben eine entsprechende Physiognomie (Hippe mit seinem "Rundschädel",[108] Io-Knirps mit dem "seltsam kugelrunden Kopf", SdU 319) und ähnliche Gesten (vgl. das Spiel mit der Zungenspitze zwischen den Lippen, SdU 376). Beide treffen mit den

---

[107] Werfel an Thomas Mann (20.05.44). In: T. Mann: Briefwechsel. Autoren (siehe Fußnote 104) S. 520.

[108] T. Mann: Zauberberg (siehe Fußnote 106) S. 170.

Romanhelden zum ersten Mal in der Schule zusammen. Gerade die Gebärde, das Reiben mit der Zunge als Ausdruck von Konzentration, erinnert noch an eine andere Romanfigur Thomas Manns: Hanno Buddenbrook, an dessen Schulalltag[109] die Djebel-Kapitel angelehnt sind. Dieselbe Bewegung kennzeichnet auch die etwa gleichaltrige Cella beim Klavierspielen in Werfels *Cella oder Die Überwinder. Versuch eines Romans.*

Die Ähnlichkeiten der beiden Dichtungen zeigen sich auch in der Terminologie. Werfel spricht wohl nicht zufällig von den "Moribunden" (SdU 270), und selbst längere Passagen erinnern im Wortlaut sehr an den *Zauberberg* - besonders, wenn F.W. seine Verehrung für Lala vor dem Leser zu rechtfertigen versucht, die Hans Castorps vorübergehender Bewunderung für Madame Chauchat nachempfunden ist. Beide, F.W. und Castorp, gestehen sich ihre Liebe erst nicht ein, sind verärgert über ihre "kindischen [...] Nerven" (SdU 457), verhalten sich der Angebeteten gegenüber schulmeisternd ("Ich aber verfiel, mir zum Abscheu, wieder einmal in den belehrenden Ton, wie er mir Lala gegenüber wider Willen schon mehrmals unterlaufen war", SdU 487) und sehen das Objekt ihrer Begierde als ihnen unterlegen an. Der männliche Part kämpft gegen die als unmoralisch empfundene Gefühlsregung an, der weibliche Part gibt sich ihr hin, von der Frau geht die Initiative zur Vertiefung des Verhältnisses aus. Durch die Abreise der Frau wird die Beziehung jedoch beendet, denn nach dem erneuten Treffen ist nichts mehr, wie es einmal war: die ehemalige 'Geliebte' hat inzwischen eine Liaison mit einem älteren Lebemann begonnen, den der Protagonist eifersüchtig wegen dessen Manieren als nicht ganz passend ablehnt. In der Nacht vor der ersten Abreise hingegen kam es zu einem erotischen Kontakt, der der Liebschaft nicht förderlich war: "Die Annäherung entfernte sie zugleich, wie fühlte ich das." (SdU 512) Der junge Castorp nimmt die sich ihm bietende Gelegenheit wahr (ob diese über französische Konversation hinausgeht, ist aus dem *Zauberberg* nicht eindeutig herauszulesen), der reifere F.W. hingegen ziert sich zu lange und verpaßt dadurch die Möglichkeit zur gemeinsamen Flucht. Die Annäherung in Form des astromentalen Kusses (der wieder ein Zeichen der Entkörperlichung ist, denn Geschlechtlichkeiten spielen sich fast nur mehr im zarten Hauch der Lippenberührung ab) will F.W. jedoch nicht abschlagen.

Nicht nur in Liebesdingen gleichen sich *Der Zauberberg* und der *Stern der Ungeborenen*, noch eine weitere Analogie zwischenmenschlicher Beziehungen kommt zum Vorschein: die Freundschaft von F.W. und B.H. respektive diejenige von Hans und Joachim. Beiden wird sogar das mythologische Etikett der Dioskuren angeheftet, bei Werfel noch deutlicher als bei Thomas Mann. Schließlich werden F.W. und B.H. tatsächlich zu Grenzgängern zwischen der Ober- und Unterwelt (dem Wintergarten), sie leben "in zwei Welten" (SdU 700). Wegen des einen (B.H. / Joachim) kommt der andere (F.W. / Castorp) in eine fremde, in sich geschlossene Welt. Der bereits in die Gesellschaft Integrierte steht seinem Freund zur Seite, führt ihn herum, erklärt ihm die sozialen Spielre-

109 Elfter Teil, zweites Kapitel der "Buddenbrooks".

geln und wird dadurch zum Mentor der Initiation. Die Beziehung bleibt immer distanziert, plumpe Vertraulichkeiten finden in ihr keinen Platz, bis der Tod in die Freundschaft einbricht und den Jüngeren zwingt, dem Älteren letzte Dienste zu erweisen. Erst in der Gefahr des Wintergartens kommt es auch zu einer körperlichen Annäherung von F.W. und B.H. (SdU 562). F.W. kehrt schließlich zurück und berichtet (im Gegensatz zu Castorp) selbst von dem Prozeß seiner Bildung - ob dies mit oder ohne einen tatsächlichen Wissensvorsprung geschieht, darüber läßt sich streiten; die Musik ist jedoch für beide Texte von zentraler Bedeutung. Über Werfels und Thomas Manns Verhältnis zur Tonkunst, vor allem zur Oper, ließen sich mehrere Bände füllen; die Musik und die Lyrik seien die höchsten Formen der Kunst, glaubte Werfel. In ihnen offenbare sich idealiter die Urharmonie zwischen Mensch und Schöpfung.

Besonders anspielungsreich wird es im dritten Teil des *Stern der Ungeborenen*. Die Welt des Wintergartens, jene Mischung aus mythologischer Unterwelt und modernem, kostspieligem Sanatorium (SdU 568), erinnert an das Kurheim "Berghof". Der Animator mit seinen mythologischen Attributen, seiner körperlichen Verwachsenheit (SdU 578) und seinen pseudophilosophischen Exkursen könnte einen Arzt des *Zauberberg*-Sanatoriums abgeben; einmal wird er gar als "weißbekittelter Pluto" (SdU 609) bezeichnet. Wie Krokowski dem Hans Castorp, so flößt der Animator F.W. Besorgnis und Angst ein. F.W. reagiert beim Betreten des Wintergartens wie Castorp: er rümpft über vieles und viele die Nase, empfindet das Betragen so mancher Anwesender als schamlos und ist abgestoßen ("schmuddelig, schmuddelig!", SdU 571). Die gleiche einlullende, die geistigen Abwehrkräfte schwächende Wirkung ist im Berghof und im Wintergarten auf die Patienten zu beobachten: sie werden von der Atmosphäre infiziert und geben jeden gesunden Widerstand auf. Nur F.W., der Abkömmling einer anderen Kultur, wehrt sich und rettet auch seinen Freund. Ihre Rolle - bisher war F.W. der (an Wissen) Unterlegene - wechselt. Auch im *Zauberberg* ist ein solcher Rollentausch zu beobachten: erst ist es Joachim, der Hans einweist, ihn aber auch vor dem Bleiben warnt; später ist Hans der Aktivere, denn Joachims Gesundheitszustand verschlechtert sich, er stirbt. Kurz vor dem Tod des Freundes übernimmt also der ehedem Passive die aktive Rolle. Die retrogenetischen Schlafkuren erinnern des weiteren an die Liegekuren des Berghofs ("Das Gesicht [...] war übrigens hoch gerötet, zweifellos von Fieber, und der Atem ging schnell, gleich dem eines Schwerkranken.", SdU 594). F.W. fordert als vermeintlich letzten Wunsch vor dem Retrogenese-Tod "Licht [...]. Ich will besseres Licht im Badesaal haben" (SdU 576) und parodiert damit die schon sprichwörtlich gewordenen letzten Worte Goethes, was durchaus Thomas Mannscher Humor sein könnte.

Nach Berücksichtigung dieser Parallelen verwundert es nicht, daß Thomas Mann gerade die Wintergarten-Sequenz des *Stern der Ungeborenen* lobte: "Die skurril-ängstigenden Szenen und Geschehnisse in der Unterwelt, im inneren

Hohlraum der Erde mit ihrer dumpf-alptraumhaften Atmosphäre, sind als Phantasieleistung unübertroffen in aller Literatur".[110]

Werfel zeigte sich von Thomas Manns Roman wohl nicht nur aus der Begeisterung für die Persönlichkeit dieses Autors heraus angetan. Obwohl der *Zauberberg* unter ganz anderen Voraussetzungen entstanden war, sah Werfel in ihm exulante Strukturen. Castorp lebt in einer Welt, die abgeschlossen und ihm zunächst ebenso unzugänglich ist wie ein Exilland. Der Berghof wurde - mit den Augen des Exulanten betrachtet - fast zu einer vergleichbaren Exilwelt. Werfel las den Roman im Exil erneut und suchte in ihm dem Exil Verwandtes - ein Phänomen, das durchaus typisch für die Exilzeit ist. So ist es wohl auch zu verstehen, wenn Werfel betont, daß die Zeit zwischen seiner ersten *Zauberberg*-Lektüre und der zweiten im Exil dem Leseerlebnis nicht geschadet habe, im Gegenteil, diese Zeit (und die darin gemachten Erfahrungen), "sie zieht die Schleier weg von verborgenen Lichtquellen" des *Zauberberg*.[111]

Historischer, utopischer Roman? Science Fiction? Bildungsroman? Werfels "Stern der Ungeborenen" und das Problem der Einordnung

Werfel selbst nannte sein letztes Werk einen "Reiseroman", das Geschehen spielt in einer beinahe idealisierten Zukunft, also liegt der Typ des utopischen Romans nahe; als Science Fiction bezeichnete man den Text gleichermaßen, schließlich geht es um Zukunft und Technik, für eine Einteilung als Zeit- bzw. Gesellschaftsroman oder als historischen Roman spricht ebenfalls einiges, anderes spricht dagegen. Silvia Anna Rode untersucht den *Stern der Ungeborenen* darüber hinaus als möglichen "Barocken Schelmenroman" oder "Staatsroman".[112] Das einzige, was man an solchen Etikettierungen ablesen kann, ist, daß sich der *Stern der Ungeborenen* nicht in eine Gattung zwängen läßt - schließlich beruft sich Werfel in diesem Roman auf mehrere literarische Formen; in existentiellen Zugzwang gebracht, versuchte der Exulant, sich seiner schriftstellerischen Identität durch den Rückgriff auf und die Auseinandersetzung mit Traditionen zu versichern. Dies geschieht nicht nur durch beiläufige Anspielungen auf Werke der Vergangenheit und Gegenwart, sondern vor allem durch das Benutzen und Parodieren von Romanformen.

Besonders nahe steht der *Stern der Ungeborenen* freilich nur *einem* Romantypus: er ist ein Vertreter des Bildungsromans bzw. eine Parodie desselben, womit auch wieder der Bogen zu dem großen Vorbild für Werfels "Wilhelm Meiste-

110 T. Mann: Entstehung (siehe Fußnote 101) S. 251.

111 Werfel an Thomas Mann (20.05.44). In: T. Mann: Briefwechsel. Autoren (siehe Fußnote 104) S. 519.

112 Vgl. Silvia Anna Rode: Franz Werfels "Stern der Ungeborenen": Die Utopie als fiktionaler Genrediskurs und Ideengeschichte. [Dissertation]. Los Angeles 1993. [Auch in: Ann Arbor, MI. Nr. 9321924]. Besonders S. 76-119.

riade"[113] geschlagen wurde, nämlich zu Thomas Manns *Zauberberg*. Der Bildungsroman erzählt traditionell die Geschichte einer Reifung, eines Ausgleichs von individuellem Streben und sozialem Gefüge, auf den dieser Romantypus teleologisch zugeschnitten ist. In seinem Mittelpunkt steht ein zumeist jugendlicher Protagonist, dessen Weg der Selbstfindung mit ihren notwendigen "Irrtümern und Enttäuschungen" auf die unabwendbare Harmonisierung von Subjekt und sozialer Welt hinführt. Zumeist weiß die Hauptfigur um ihr zielgerichtetes Lernen und vertraut optimistisch auf die eigene Fähigkeit, sich trotz unausweichlicher Rückschläge positiv weiterzuentwickeln. Ein tiefer Absturz, ein desillusionierendes Scheitern muß der Held des klassischen Bildungsromans nicht befürchten; die Harmonie von Ich und Welt, von Individuum und Gesellschaft wird als prinzipiell möglich vorausgesetzt. Typische Episoden des Bildungsromans zeigen die Kindheit und Jugend des Protagonisten, seine Auseinandersetzung mit den Eltern und einer Bildungsinstitution, seine ersten Schritte in die Berufswelt und seinen ersten Kontakt mit Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts. Eine Geliebte bestimmt das Leben des jungen bildungswilligen Mannes ebenso wie der Kontakt zu wechselnden Mentoren und Lehrern. Auch die Sphäre der Kunst lernt die Hauptfigur ausgiebig kennen.[114]

Das zentrale Thema des *Stern der Ungeborenen* ist unzweifelhaft das Schicksal des Protagonisten F.W. Was das Adjektiv "jung" angeht, und gemeint ist hier die frühe Kindheit, so trifft es in diesem Fall - trotz der gut 40 Jahre des Helden - zu, da der Roman strukturell den Lebenszyklus umfaßt (siehe das Kapitel *Strukturanalyse* dieser Arbeit) und mit der Geburt beginnt respektive mit dem Tod im hohen Alter endet. Nach einer Irrfahrt durch das elfte Weltengroßjahr der Jungfrau, während der F.W. vielen für ihn falschen Anschauungen erliegt, setzt ein Lernprozeß ein, der im ausgewogensten aller möglichen 'happy endings', in der reinsten aller Ausgleichsmöglichkeiten mündet, nämlich in der Synthese von Individuum und Welt, in der Einheit von Mensch und Schöpfung, in der Überwindung des Todes. F.W. ist sich seiner Bedeutung bewußt; ihm wird bald klar, daß sein Schicksal, das ihn ins elfte Weltengroßjahr der Jungfrau geworfen hat, alles andere als zufällig verfuhr. An seiner Seite steht der Mentor B.H.; F.W. begegnet aber noch vielen weiteren Erziehern: dem Großbischof, dem Juden des Zeitalters und anderen. Er lernt alle Ebenen und Sphären der zukünftigen Gesellschaft kennen: Kunst, Kirche, Regierung, Alltagsleben. Er erlebt ein "erotisches" Abenteuer mit der Braut (dem aufmerkenden Leser versichert F.W. freilich, daß die Affäre nur bis zum Kuß gehe, der bei dem hohen Grade der Vergeistigung jedoch körperliche Aktivitäten durchaus ersetzen könne). Die

---

[113] Thomas Mann an Schnitzler (04.09.22). In: Thomas Mann: Briefe 1889-1936. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt / M. 1978. S. 200. Im folgenden als T. Mann: Briefe 1889-1936.

[114] Definitionskriterien nach: Jürgen Jacobs / Markus Krause: Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. München 1989 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte. Hg. v. Wilfried Barner / Gunter E. Grimm). S. 37 f.

ganze Handlung ist trotz der fragmentarischen Reihung von Einzelepisoden zielgerichtet, was schon in der Struktur zum Ausdruck kommt.

F.W.s Erlebnisse in der astromentalen Welt sind allerdings nicht nur paradiesischer Natur. Er macht sich ungewollt lächerlich, begeht einen Fauxpas nach dem anderen, fühlt sich benachteiligt und kann selten so, wie er will. Im Grunde genommen sind diese kindhaften Enttäuschungen nötig, um ihn zu der Überzeugung reifen zu lassen, die Werfel an den Schluß des Romans gestellt hat und auf die es ihm ankommt: der Mensch muß wieder die Harmonie zur Schöpfung suchen, er darf den Tod nicht verdrängen wollen, sondern kann nur auf dem Weg zur Einheit mit dem Kosmos diese 'Naturgewalt' überwinden. Dem Exulanten Franz Werfel, dem Todkranken, half der optimistische Glaube an die Existenz einer ursprünglichen Harmonie bei der Bewältigung seines Schicksals; ein Optimismus, den die wenigsten Schriftsteller der Moderne, die sich am Bildungsroman versuchten, teilen konnten.

Was die Formbarkeit und Lernbereitschaft angeht, ist F.W. tatsächlich mustergültig für einen Helden des Bildungsromans. Weniger beispielgebend ist er als Erzähler. Im traditionellen Bildungsroman berichtet ein Dritter - meist mit gehöriger ironischer Distanz. Im *Stern der Ungeborenen* trägt F.W. selbst seine Geschichte vor, was nicht ohne erzähltechnische Schwierigkeiten bleibt; vielleicht läßt sich so der letzte Satz des Romans erklären: Werfel mußte die Konvention des geschilderten Lernprozesses aufrechterhalten, das heißt: er mußte einen Vorwand finden, warum der heimgekehrte F.W. diese Bildungsstrapazen überhaupt noch ausführt und nicht schon sein neues Wissen an den Anfang stellt. Einen solchen Vorwand bietet der letzte Satz: "Und in diesen Blick schritt ich hinein, bis ich nichts mehr wußte." (SdU 710) Man kann diese Bemerkung aber auch als Absage an den traditionellen Bildungsroman interpretieren; ähnlich wie Thomas Mann spielte Werfel nur mit der Tradition des Bildungsromans und parodierte diese - darum der Wechsel der Erzählperspektive, darum auch ein so süffisanter Abschluß des Buches. Bereits im Vorwort konfrontiert Werfel den Leser mit Feststellungen, die dieser mit einem Bildungsroman wie dem *Wilhelm Meister* in Verbindung bringen soll:

> Genau in dem Raume zwischen diesem 'Noch immer' und 'Schon wieder' liegt die Welt meiner Entdeckungsreise oder Forscherfahrt, die ich als Unwissender, ja als widerstrebender Tourist begann, um sie, wie ich hoffe, als scharfer Beobachter mit einigen neuen und sicheren Erkenntnissen im Sack zu beenden. (SdU 12)

Kurz darauf behauptet der Erzähler augenzwinkernd: "ich bin durchaus kein *Meister*träumer" (SdU 12; Hervorhebung von mir). B.H. erscheint ferner als beherrschender Leiter, als Mentor, dem sich F.W. fast ganz anvertraut. "Gewiß, B.H. hatte den Ehrgeiz, mich in Erstaunen zu setzen. Zugleich aber wollte er nicht, daß ich mich blamiere und als ein völlig Unwissender und Ungebildeter meinen neuen Zeitgenossen erscheine." (SdU 46) Immer wieder betont F.W. selbst seine völlige Unwissenheit und sein Bildungsbedürfnis. Anfangs hält er sich mit seinen Fragen fast ausschließlich an seinen Führer B.H.; später löst er

sich von ihm, andere Einflüsse werden wichtiger (der Großbischof, der Hochschwebende, der Arbeiter etc.); F.W. fühlt sich den neuen Mentoren unterlegen, er lernt von ihnen für seine Sozialisation unerläßliche Spielregeln. Diese Inferiorität und herzliche Verbindung mit seinen Lehrern wird durch häufige Umarmungen, durch väterliches In-die-Arme-Schließen symbolisiert. F.W. reift zwar (metaphorisch) vom unwissenden Kind zum Manne, der Nachteil seinen Lehrern gegenüber bleibt aber fast bis zum Ende der Handlung bestehen. Erst im dritten Teil zeigt F.W. deutlich Aktion und bekommt überlegenere Züge. Er hat sich - zum Beispiel von seinem übermächtigen Mentor B.H. - emanzipiert, er hat einen eigenen Standpunkt gefunden und wird deshalb reif zur Rückkehr. In diesem Zusammenhang fällt auf, daß beinahe jedes Kapitel mit einer Erkenntnis endet, die F.W. in dem Passus gewonnen hat und die er nun formuliert. Das deutlichste Beispiel für die Artikulation erlernter Maximen wurde bereits genannt, dennoch erscheint es so zentral, daß es noch einmal zitiert werden soll:

> Als ich später den Djebel verließ, war ich nicht mehr derselbe, wie ich ihn betreten hatte. Ich kann es weniger eine moralische Veränderung nennen, als eine Verwandlung meines ganzen Lebensgefühls. Sie dauert auch jetzt noch an, da ich in einer frühen und ziemlich primitiven Welt diese Seite hier beende. (SdU 425)

So lautet der letzte Abschnitt im fünfzehnten Kapitel, etwas danach heißt es: "Ich wußte alles. Nicht ohne Wirkung waren auf mich in diesen Tagen die clairvoyanten Fähigkeiten der fortgeschrittenen Menschheit geblieben. Mein Vorwissen und mein Ahnungsvermögen hatten sich unglaublich erhöht." (SdU 514) F.W. hat gelernt, seine Erziehung vom naiven Kind zum reifen, Lebenslehren formulierenden Mann ist wieder etwas weiter fortgeschritten. Manchmal wirkt jedoch die neue Erkenntnis am Ende des Kapitels so überzogen, daß man auch an eine Parodie des Bildungsromans glauben kann. Wiederum am Umbruch vom dreizehnten zum vierzehnten Kapitel überkommt den Erzähler die Erleuchtung:

> Und noch mehr als den Mann segnete ich seine erhabene Erkenntnis, die ich als zukünftiger Mensch völlig begriff, jetzt als gegenwärtiger Mensch, da ich dies schreibe, nur zu begreifen ahne [...] Damals jedoch in jener fernsten Zukunft [...] schwoll mir das Herz und mir war, als müßte ich zurückeilen zu meinen alten Zeitgenossen und ihnen diese Wahrheit mitbringen, die nicht nur für die Sonne gilt, sondern das heilige Gesetz des freiesten Sonnenkindes ist, der Menschheit. (SdU 335)

Das nächste Kapitel beginnt mit den Worten: "Mir war es, als erwachte ich aus einem dumpfen, einem ganz und gar fürchterlichen Schlaf [...] ich Unbelehrter" (SdU 336, dort zum Teil in Versalien). Ob F.W. seine Einsicht vergessen hat oder nicht, der Leser soll sie jedoch wie im *Schnee*-Kapitel des *Zauberberg* behalten. Sieht man auf den zunächst schwülstig-begeisterten Ton, der indes so jäh in Resignation und in das Eingeständnis der Unwissenheit umschlägt, und berücksichtigt man, daß F.W.s Bildungshunger hier wohl versagt, so steht man wie beim *Zauberberg* vor der Frage: ist der Roman eine neue Form des Bildungsro-

mans oder dessen Parodie? Bei einer anderen am Kapitelende verbalisierten Erkenntnis vergrößert sich dieser Zwiespalt (wie an vielen weiteren Stellen):

> Ich beherrschte mich aber diesmal und schwieg. Es gab Erfahrungen, die man auch im astromentalen Zeitalter für sich behalten mußte, weil's einfach zu früh war. Mein Herz klopfte noch immer von einem süßen, unmittelbaren Wissen, als der Lehrer das alltägliche Regenlicht im Schulzimmer wieder eingeschaltet hatte. (SdU 372)

F.W. hat keinen Settembrini, der ihn aus seinen schwärmerischen, wenig rationalistischen Gedanken (aus seinem Glauben an Engel) reißt, indem er das Licht anknipst. Das trübe Regenlicht des Lehrers vermag dies nicht, was auch gar nicht im Sinne Werfels wäre.

Wie ernst ist es Werfel mit dem Bildungsroman? Der Autor beschäftigt sich sehr ausgiebig mit dieser dichterischen Überlieferung, sei es aus Begeisterung für den *Zauberberg*, sei es als Folge der schriftstellerischen Identitätskrise im Exil. Werfel benutzte den Typus des Bildungsromans ähnlich wie Thomas Mann als Spielmaterial, als Medium mit Wiedererkennungseffekt für den Leser, als Unterstützung für seine weltanschaulichen Lehren, die er F.W. teilweise begreifen und formulieren, die er zum anderen Teil nur für den Leser deutlich von F.W. umschreiben, aber nicht erkennen läßt. Der *Stern der Ungeborenen* ist in demselben Maße eine Meisterträumerei wie der *Zauberberg* eine "Wilhelm Meisteriade" ist, nämlich: das künstlerische Spiel mit der etablierten Gattung des Bildungsromans.

Der *Stern der Ungeborenen* - nicht ausschließlich ein Exilroman

Der *Stern der Ungeborenen* ist mit Franz Werfels Exil in Amerika eng verwoben, Werfels letztes Werk wäre ohne die Erfahrung der Emigration in dieser Form undenkbar gewesen. Dennoch ist der Reiseroman mehr als eine bloße Reaktion auf die Heimatentwurzelung, mehr als ein literarischer Reflex. Man macht dem Kunstwerk gerade den Kunstcharakter streitig, wenn man es auf eine Bedeutungsebene reduziert. Deren jedoch gibt es mehrere im *Stern der Ungeborenen*. Es würde sich beispielsweise lohnen, diesen Roman noch einmal im Hinblick auf seine Beziehungen zu den *Theologumena*, zu Werfels ästhetischer Theorie der 40er Jahre, zu lesen; Werfel verwirklichte zum Teil die Forderungen der *Theologumena* wie der Essays der 30er Jahre in seinem letzten Roman. Des weiteren läßt sich eine politische Interpretation trotz gegenteiliger Stellungnahmen des Autors nicht ganz ausschließen, wobei 'politisch' lediglich im Sinne einer Zeit- und Faschismusbetrachtung zu verstehen ist.

Homo Religiosus: Werfel und der rechte Gottesglaube

Werfel und die Religion - das ist ein weites Feld. Diverse Interpreten wurden nicht müde, ausschließlich dieses zu beackern. So sah man den *Stern der Unge-*

borenen als "ein zutiefst religiöses Buch".[115] Vom katholischen Juden war die Rede, den Alma posthum heimlich der Begierdetaufe unterziehen ließ. Werfels Schriften nur auf den Katholizismus zu reduzieren, bedeutet nicht nur, ihn manchem Interessenten als religiösen Dichter unlesbar zu machen, sondern verkürzt Werfels Werk. Das religiöse Anliegen mag in fast jedem Text Franz Werfels zu spüren sein, jedoch versuchte der Autor stets, seine katholische Thematik zu säkularisieren und zum Allgemeinmenschlichen hin zu abstrahieren, um nicht nur gläubigen Lesern seine Maximen zugänglich zu machen. Ein einfacher Beleg dieser These, die die Forschung kaum vertrat (entweder wurde Werfel dort als ausnahmslos religiöser Dichter verstanden oder bewußt unreligiös gedeutet), ist sein Essay *Können wir ohne Gottesglauben leben?*. Dort hält sich Werfel fern von glaubensstarken Problemstellungen, von konfessionellen Bekenntnissen und versucht, die Sinnfrage allgemeiner, überkonfessioneller, menschheitlicher zu fassen, um sein Anliegen auch Lesern nahezubringen, die nicht religiös sind. Er schreibt in der Einleitung:

> Wenn ein Geometer die Höhe eines ragenden Gipfels berechnen will, so muß er von seinem Standort zu einem Bezugspunkt eine Basislinie ziehen. Diese Basislinie zwischen uns möchte ich dahin bestimmen, daß ich nicht von geformter Religion sprechen werde, nicht von positiven Kirchen und Bekenntnissen, sondern von dem ungefaßten Strom der Metaphysik, der auch heute wie eh und je die menschlichen Seelen durchdringt. Von ihr werde ich sprechen sowie von den ungeheuren Kraftversuchen der herrschenden Diesseitsgesinnung, die unsichtbaren Strahlen abzublenden. Ich scheide die beiden Grenzgebiete meines Gegenstandes bewußt aus, das obere der eigentlichen Religion und das untere des praktischen, ökonomischen Lebens.[116]

Lippelt polemisiert gegen die "literarischen Sakristeidiener", gegen jene Interpreten, die Werfel ausschließlich religiös lasen:

> "Näher mein Gott zu Dir" ist seit Werfels Tod im August 1945 das auffälligste Fahnenwort der Werfel-Forschung. Die nicht theologisch orientierte Literaturforschung hat bis heute in ihrem Garten kein wirksames Gegenkraut gegen diesen Primat entdeckt.[117]

Natürlich kann man den Djebel als Ausdruck menschlicher Hybris, als Turmbau zu Babel, den Schuß während des Sympaians als Ausdruck menschlicher Urschuld deuten etc. In der Vorrede zu *Zwischen Oben und Unten* heißt es (wie bereits zitiert): "Die Schriftsteller können sich nur in zwei literarischen Grundformen ausdrücken, in der Form des Unterhaltens und in der Form des Bekennens. Der Leser möge es mir vergeben, daß ich ihm diesmal die zweite Form

---

115 Leopold Zahn: Franz Werfel. Berlin 1966 (= Köpfe des 20. Jahrhunderts. Bd. 42). S. 69.

116 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 42 f.

117 Beide Zitate in: Lippelt: Vögel (siehe Fußnote 33) S. 290.

unvermischter anbiete als sonst."[118] Sei es, weil die Aphorismensammlung relativ wenig erfolgreich war, sei es einfach aus dem Grund, daß der Autor nun diese Form durchgearbeitet hatte und eine neue erproben wollte - Werfel verlegte sich im *Stern der Ungeborenen* auf das Bekenntnis im unterhaltsamen Gewand, auf eine Vermischung und Durchdringung seiner zwei Schreibprinzipien.

Wie Ahasver und Franziskus auf dem Tandem (*Jacobowsky und der Oberst*), so sind der Jude des Zeitalters und der Großbischof im Grunde keine unüberwindbaren Gegensätze. Wie das Alte und das Neue Testament greifen beide Religionen ineinander. Juden und Katholiken werden zwar zum Hoffnungsträger, letztendlich schafft das befreiende Opfer jedoch nur Io-Knirps - allerdings mit der Unterstützung beider Religionen.

An dieser Stelle sei ein kurzer Blick auf das jüdische 'Paar' gestattet, in dem Werfel zwei Strömungen des Judentums porträtierte: Joel-Hainz, der Sohn, vertritt die der Väterreligion kritisch gegenüberstehende, sich anpassungsbereit zeigende Generation der Söhne, und auf diese Haltung verweist bereits sein Name, während Minjonman, der Vater (er wird aussagekräftig als König Saul bezeichnet), keine "Verwässerung" des überlieferten jüdischen Glaubens duldet. Beide bleiben aus der Gesellschaft ausgegrenzt - ein Zeichen für die Sonderstellung, die Werfel den Juden zuwies, und für die Ghettoisierung, die seit Jahrhunderten das gesellschaftliche Faktum der Juden gewesen war und die im Judenhaß der Nationalsozialisten kulminierte. Im Roman ist die Ausgrenzung besonders im Kleinen spürbar: Minjonman warnt F.W. vor einem Kontakt mit ihm, den man dem Besucher aus der Vergangenheit verübeln könnte. Aber auch der Sohn bleibt isoliert:

> Da bemerkte ich unweit von unserer Gruppe, mit der ich mich bewegte, einen jungen Mann, der einsam, das heißt außerhalb aller Gruppen, mit einer gewissen verächtlichen Wurstigkeit daherschlenderte, die meine Aufmerksamkeit erregte. Jetzt erkannte ich Io-Joel, Minjonmans abtrünnigen Goldsohn. (SdU 449)

Dieser trägt zwar in bewußtem Gegensatz zu seinem Vater die astromentale Tracht, er wird aber von der Gesellschaft nicht als gleichwertig akzeptiert, ja sogar gehaßt; ihn sollte der Schuß des faschistischen Attentäters beim Sympaian treffen. Noch immer erfüllt sich das, so sah es Werfel, scheinbar gottgegebene Kreuz der Juden, das sich in der Verfolgung während des Nationalsozialismus am schlimmsten erfüllte und das in der Gestalt des Ahasver symbolisiert ist: "Unser Vater, unser König! Ich gehe voran, und ich folge der Bahre aller Zeitgenossenschaften. Denn ewig währt Deine Gnade, die mich absondert." (SdU 693)

Die Religiosität des *Stern der Ungeborenen* ist, um zum Ausgangspunkt der Betrachtungen zurückzukehren, eine andere als in einem konkreten katholischen oder jüdischen Sinn; sie ist die Frage nach dem Stellenwert des Menschen in der Welt, nach seiner Entfremdung von dem Zentrum des Alls, nach der Wirklichkeit des Todes - Themen, die weniger konfessionell als vielmehr existentiell

---

118 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 15.

sind, schließlich erscheinen die katholische Kirche wie das Judentum im kritischen Licht. Franz Werfel war ein religiöser Mensch, jedoch nur bedingt ein religiöser Autor - jedenfalls was den *Stern der Ungeborenen* betrifft. Seine Antwort findet Werfel in "Gott", dem Leser läßt er die Freiheit, sich seiner Meinung anzuschließen oder eine eigene zu bilden. Dieses Buch ist ohne erhobenen Zeigefinger, ohne Dogmatismus geschrieben; Werfel wirft vielmehr Fragen auf, umreißt Probleme, denkt über gegenwärtige Strömungen nach - und liefert eine mögliche Deutung, mit der sich der Leser durchaus auch kritisch auseinandersetzen soll: es ist kein dogmatisches Bekenntnis eines Homo Religiosus. In diesem Zusammenhang sind auch die Parallelen zwischen dem *Stern der Ungeborenen* und Werfels Thesen aus *Realismus und Innerlichkeit*, *Können wir ohne Gottesglauben leben?*, *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* und den *Theologumena* zu deuten.

Ein zentrales Thema des *Stern der Ungeborenen* wie auch der Essays (vgl. vor allem *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen*) ist die Wissenschaft, genauer gesagt die Wissenschaft der von Werfel als "realistisch" abgelehnten Geisteshaltung; der *Stern der Ungeborenen* kann als eine Widerlegung der, so Werfel, falschen Thesen der realistisch-naturalistischen Wissenschaft gelten, was der Autor am Beispiel der Physik, genauer gesagt der Astronomie, exemplifiziert. Dieses Beispiel wählt Werfel sowohl in den Essays als auch im *Stern der Ungeborenen*, weil es für sein Leben von zentraler Bedeutung war. Binder spricht etwas pathetisch von der "Gefühlskatastrophe im Naturkundeunterricht".[119] Gemeint sei Verwirrung, die sich einstelle, wenn ein Schüler plötzlich mitgeteilt bekomme, die Welt sei nicht das Zentrum des Alls, sondern habe darin eine dem Staubkorn vergleichbare Größe und Wichtigkeit; demzufolge sei der Mensch ein zufälliger Un- und Abfall der natürlichen Evolution. Werfel kompensiere diese traumatische Erfahrung im *Stern der Ungeborenen*, indem er die Erde wieder zum Zentrum des Alls mache und letzterem die Form eines atmenden, menschlichen Körpers gebe. Quasi retrogenetisch stellte Werfel - so Binder - seinen Kindheitsglauben wieder her, der *Stern der Ungeborenen* sei "ein 'Neuerschaffen' seiner kindlichen Vorstellungswelt."[120] Werfel schrieb im *Stern der Ungeborenen* gegen die herrschenden Lehrmeinungen der Wissenschaft, gegen die Evolutionstheorie, den Darwinismus und das heliozentrische Weltbild an. Werfel wendet sich bereits in seinem Essay *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* gegen die Evolutionslehre, er versucht, den Leser von jenem "kosmischen Fahrplan"[121] freizumachen, der in gerader Entwicklungslinie vom Urknall zum Homo Sapiens geführt habe.[122] Die Genese des Menschen sei nicht notwendigerweise linear verlaufen:

---

119 Binder: Kinderglauben (siehe Fußnote 1) S. 153.

120 Ebd. S. 152.

121 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 90.

122 Die Wortwahl, in der Werfel die These verwirft, der Mensch sei nur ein zufälliger Auswurf des Urschleims, erinnert stark an jene des vergleichbaren essayistischen Einschubes im "Zauberberg". Es findet also auch hier eine Auseinandersetzung statt.

> Zu der eben dargestellten popular-wissenschaftlichen Anschauungsart gehört auch unser Verhältnis zu den sogenannten primitiven Volksstämmen, zu gewissen Südsee-Insulanern, Patagoniern, Pygmäen und so weiter. Wir sehen in diesen innerlich und äußerlich zumeist bettelarmen Menschen mit ihren absurden Göttern, ihrer kläglichen Naturerklärung, ihren Totems und Tabus den Zustand unserer eigenen Vorfahren, einer Kopfstation jenes Fahrplans, der ebenfalls für uns gültig ist. Aber auch diese Anschauung ist durch nichts bewiesen. Können die Primitiven nicht ebensogut Herabgekommene sein, aus den Kulturen geschleuderte Unbegabte? Die neuere Wissenschaft ist nicht abgeneigt, sich diese Frage ernsthaft zu stellen.[123]

Wendet man dieses Urteil auf den *Stern der Ungeborenen* an, so weitet sich das unwegsame Dickicht des Dschungels. Der Dschungel ist eine intendierte Rückentwicklung, eine Gegenströmung zur astromentalen Welt und somit ein Gegenbeweis zur Evolutionstheorie, eine Widerlegung Darwins. Ein wirklicher Fortschritt sei, so schreibt Werfel in seinem Essay, nicht zu vermelden. Die Entwicklung der Menschheit stelle kein Fortschreiten dar, sondern einen Rückschritt, ein Entfernen vom Goldenen Zeitalter, jenem paradiesischen Urzustand, in dem der Mensch im Einklang mit dem Kosmos lebte.[124] Der Preis der Entfremdung sei der "einer unermeßlichen seelischen Verarmung".[125] Diese Dürftigkeit ist im *Stern der Ungeborenen* omnipräsent, sie findet ihr äußerliches Zeichen in der Einschränkung des Artenreichtums in Flora und Fauna:

> Die Tiere alle *waren* nicht nur, sondern sie *bedeuteten* auch über ihr Sein hinaus. Der archaische Mensch lebte und dachte einzig und allein im Gleichnis. Hierin unterscheiden wir uns am tiefsten von ihm. Für uns *sind* die Dinge nur, aber sie *bedeuten* nichts.[126]

Die Tiere auf dem *Stern der Ungeborenen* sind auf ihren Nutzen reduziert, es gibt keine unzähligen Arten mehr, die Natur ist funktionalisiert. Selbst das Symbol völlig funktionslosen Tuns, das Gezwitscher der Vögel, ist verschwunden: die Schmetterlinge geben zwar noch instinktiv Laute von sich, die man aber nicht als Gesang bezeichnen kann. Werfel wird nicht müde, die (in seinen Worten) "Abkehr von Gott" an immer neuen Beispielen (etwa der Reduktion des Alphabets) darzustellen, der Fortschritt als Entfernung von "Gott" bildet den ersten Teil des Paradoxons des Großbischofs.

Werfel wurde oft mißverstanden, wenn er den Menschen zum Zentrum der Schöpfung und die Erde zum Mittelpunkt des Weltalls erklärte. Der Autor

---

123 Ebd. S. 91.

124 Von einer archaischen, "gerechterweise auf die gebärende Mutter gestellten paradiesisch-unseßhaften Gesellschaft", damals jedoch noch ohne religiöse Ingredienzien, träumt schon Chaim Leib Beschitzer in "Nicht der Mörder". - Werfel: Mörder (siehe Fußnote 68) S. 257. Kasus angeglichen.

125 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 92.

126 Ebd. S. 97.

wehrte sich damit gegen die scheinbaren Folgen des heliozentrischen Weltbildes, und er kritisiert die Anschauung,

> daß dieses organische Leben mitsamt seinen respektiven Menschheiten durchaus nicht der höchste Zweck des Universums sei, sondern ganz im Gegenteil ein Zufalls-Abhub, eine Alterserscheinung der Materie, ein nebensächlicher Spritzer, eine Art parasitäre Krankheit oder Krätze der Gestirne.[127]

Werfel hingegen ist der Meinung, "daß nämlich unser kleiner Wandelstern mit seiner Menschheit die große Ausnahme und der Mittelpunkt seien."[128] Die Konsequenz der in Werfels Augen falschen wissenschaftlichen Aussage über die Nichtigkeit der Erde habe bei deren Bewohnern innere Verzweiflung und Todesangst zur Folge, da der Mensch somit nur aus dem Nichts geschleudert werde und nach kurzer Zeit dahin zurückkehre. Schon allein durch die Möglichkeit, daß ein in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts Verstorbener Jahrtausende später auf dem Stern der Ungeborenen zu neuem Leben erwacht, versucht Werfel zu beweisen, daß nach dem Tode keine Energie verlorengehe. Im Kapitel 6 von *Können wir ohne Gottesglauben leben?* tadelt der Schriftsteller erneut die moderne Astrophysik: "Da es nur ein Diesseits gibt, wird das Diesseits uns zu eng. Also auf mit der Flugrakete in den Weltraum!! Reine Hybris!"[129] Der Mensch brauche keine Technik, um zu den Sternen zu reisen; dazu gehöre ausschließlich Phantasie und Innerlichkeit, und dies verwirklicht der Djebel: die Sternwanderer des elften Weltengroßjahres der Jungfrau benötigen keine Raumschiffe oder Raketen, sie besuchen ausschließlich aufgrund mentaler Kräfte fremde Welten, und diese Leistung der Phantasie ist es auch, die Werfels sonst nur schwer akzeptable Auslegungen einem Leser genießbar macht, der nicht die religiöse Überzeugung des Autors teilt.

Werfel lehnt natürlich nicht die Physik bzw. Astronomie als solche ab, sondern nur eine atheistische, von "Gott" entfernende, den Menschen zum Staubkorn im All degradierende Wissenschaft. In seinem Gespräch mit einem jener Wissenschaftler, erdacht in den *Theologumena*,[130] stellt das berichtende "Ich" dem Forscher alle Fragen, die Werfel (trotz der negativen Erwiderungen des Gelehrten) im *Stern der Ungeborenen* positiv beantwortet: In der Welt der Zukunft haben die Wissenschaftler männliche und weibliche Planeten entdeckt, die Sonnentransparenz erforscht und dadurch die Meinung revidiert, der Mensch sei nur ein Unfall der Evolution, und diesen zum Mittelpunkt und zur Krönung der Schöpfung gemacht. Wenn Werfel in dem Zusammenhang von der geistigen Mitte des Universums berichtet, so ist nicht ein religiös-geistiges Universum, eine metaphysische Hilfskonstruktion, gemeint. Als bloße Metapher kann man die These ebenfalls nicht lesen. Werfel spricht vom wissenschaftlich erhellten Kosmos, in

---

127 Ebd. S. 46.
128 Ebd.
129 Ebd. S. 58.
130 Ebd. S. 119 ff.

dem zwar die Erde ein Planet unter vielen sei, jedoch durch ihre Wichtigkeit hervorsteche und zum Zentrum des Universums werde, da das All Raum und Zeit als Faktoren nicht zulasse:

> Wenn die Erde wirklich die abnormalste aller Anomalien ist, so kreist sie schon aus diesem Grunde in der innersten Mitte des Universums, die nur eine *geistige* Mitte sein kann, weil ja alle Raum- und Zeitmaße innerhalb des Universums sinnlos sind.[131]

Die Sonnentransparenz hat wiederum eine astronomische und eine metaphysische Bedeutung: hiermit kann ein naturwissenschaftlicher Vorgang gemeint sein, den Werfel bei seinen physikalischen Studien bei Jeans entdeckte; eine weitere mögliche Interpretation wäre jedoch, daß Werfel sich einer traditionellen literarischen Metapher bediente, die bereits im Gefolge der politischen Entwicklung in Frankreich um 1789 auftritt: die Sonne als Symbol für Freiheit und Revolution. Die astromentale Kultur entwickelte sich ja nur aufgrund der Sonnentransparenz, der freilich etliche geistige Umwälzungen vorausgingen. Werfel deutet in einem Naturbild jene geistige Revolution an, die er sich von Amerika ausgehend wünschte und die vor der Zivilisationsstufe des *Stern der Ungeborenen* bereits stattgefunden haben muß.

F.W. betont mehrmals, bestimmte Phänomene nicht erklären, sondern einfach nur erleben und beschreiben zu können; Werfel persifliert damit den wissenschaftsgläubigen Erzählduktus des Reise- oder technischen Zukunftsromans, wie die Science-fiction ursprünglich hieß: "Wie, das weiß ich nicht. Das müssen ausgebildete Ingenieure aufklären" (SdU 109), oder:

> Ich erwähne diesen Umstand nur, weil es für mich selbst einen peinlichen Nachteil, für den zweifellos viel gebildeteren Leser jedoch einen angenehmen Vorteil bedeutet, daß ich nicht imstande bin, ihn mit wissenschaftlichen Erörterungen und Weitschweifigkeiten zu langweilen, sondern mich in meinem Bericht einzig und allein auf die faktischen Erlebnisse meiner armseligen Sinne beschränken muß. Ich weiß genau, daß diese meine Unwissenschaftlichkeit ganz und gar unziemend ist, aber ich will nichts verheucheln. (SdU 318)

Solche Bemerkungen zeigen Werfels Wissenschaftskritik und richten sich gegen jene Technikhörigkeit, wie sie GR3 äußert: "Weil es die Wissenschaft sagt, muß es wahr sein." (SdU 182) Werfel propagiert im *Stern der Ungeborenen* eine neue Wissenschaft, die dem Menschen wieder die Bedeutung im Universum einräumt, die ihm - so Werfel - gebühre:

> Daß der Kosmos Menschengestalt habe, das war einer meiner frühesten Jugendträume gewesen, lange bevor ich noch etwas von Sohar, von der Kabbala und ihrem Himmelsmenschen gehört hatte, dem Adam Kadmon, dessen Körper aus allen vor-

131 Ebd. S. 121.

handenen Gestirnen und Gestirnwelten besteht, wie der unsere aus Protonen und Elektronen. (SdU 408)

Seine Thesen, die richtige und falsche Wissenschaft betreffend, beschreibt Werfel im *Stern der Ungeborenen* wie in den Essays vor allem anhand der Astrologie. Fragt man sich, warum gerade die Astrologie wichtig wird, so sorgt Werfel selbst für Aufklärung: durch Werkstudien kam er auf die altbabylonische Kultur, die ihn sehr faszinierte. Er schreibt:

> In den Werken, die ich durchnahm, trat mir die altchaldäische Geisteswelt als ein rein kosmisches, oder besser, als ein astrozentrisches Sinngebäude entgegen. Der Babylonier und seine kulturellen Vorläufer waren in einer uns heute kaum mehr begreiflichen Art Sternenmenschen.[132]

Dies erklärt, warum die astromentale Welt eine *astro*mentale Welt ist. Werfel gestaltet sie zum einen der altbabylonischen, sternorientierten Gesellschaft nach, um an diesem Beispiel seine Kritik am vermeintlichen Realismus seiner Gegenwart zu üben. Zum anderen wird daraus wieder ein Strukturprinzip des *Stern der Ungeborenen* ersichtlich, das seine Wurzeln in Werfels Geschichtsphilosophie hat: der Kreis. Das Alte (das Babylonische), das im Neuen (dem Astromentalen) wieder zum Tragen kommt, offenbart Werfels Vorstellung von einer zyklisch ablaufenden Historie der Menschheit.

Die Altbabylonier waren jedoch nicht nur Astronomen, sondern auch begnadete Astrologen, so betont jedenfalls Franz Werfel. Mit dem Aberglauben seiner Zeit ("Gegenwärtig geht wieder eine starke Welle astrologischer Neugierde durch die Welt.")[133] hätten deren Himmelsbeobachtungen jedoch nichts zu tun. Von der Harmonie zwischen Mensch und Kosmos (die es den Chaldäern, so Werfel, erlaubte, Zusammenhänge zwischen den Gestirnen und dem Leben auf der Erde zu erkennen) seien im 20. Jahrhundert nur mehr Rudimente geblieben, zum Beispiel die Technik der astrologischen Sternenschau, die, heute betrieben, nur Mystizismus sei, da ihr das wirkliche Verständnis der Konstellation fehle. Die gegenwärtige Horoskopgläubigkeit sei nur noch lächerlich, da sie die Fähigkeit der Babylonier entbehre, "die unübersehbare Sternschrift des östlichen Nachthimmels zu entziffern und zu enträtseln."[134] Für die neuen Astronomen und Astrologen gilt demnach jener Blick in die Sterne, wie er für den Alltag der Astromentalen signifikant ist:

> Denn in demselben Augenblick begannen aus dem gehäuften Sternkies, rings um das leere, pechschwarze Rechteck, einzelne spritzige Sternlein mit hüpfendem Mutwillen auf die Tafel zu springen, und aus ihnen bildete sich im Nu eine Lichtschrift, eine Titelschrift, und ich las, durchaus nicht zu meiner Erbauung: "*Die Abendsterne Heute*." (SdU 127 f.)

---

132 Ebd. S. 93.
133 Ebd.
134 Ebd. S. 94.

Die "Abendsterne heute" sind natürlich eine Verarbeitung amerikanischer Lichtreklamen und Massenmedien,[135] man kann die zitierte Stelle aber auch als ironische Auseinandersetzung mit einer falschen Weise der Sterndeutung lesen. Wie schon die Chaldäer erkannt hätten ("Alles was oben ist, das ist auch unten!"),[136] gebe es einen Konnex zwischen dem riesigen Weltenraum und dem winzigen Erdenleben.[137] Aus diesem Grund reist F.W. mit der Sternwandererklasse erst ins All und gelangt durch eine physikalische Fehlberechnung, wohl durch einen falschen Vorzeichenwechsel, ins Atom, das nach Werfel gleich aufgebaut sein soll wie der Makrokosmos. Schon in dem Namen der Sternwandererschule zeigen sich die Beziehungen von Werfels Studien der altbabylonischen Kultur und seinem *Stern der Ungeborenen*: "Djebel" ist ein arabisches Wort und bedeutet im heutigen Sprachgebrauch als Substantiv "Berg", der Djebel aus Werfels Roman ist ein solcher, und als Verb "formen, gestalten" - was zu dem neuen Wissenschaftsverständnis der astromentalen Astronomen paßt.[138]

Die Astrologie spielt in der neuen Welt des *Stern der Ungeborenen* eine große Rolle, schließlich heißt die Epoche, die F.W. bereist, "elftes Weltengroßjahr der Jungfrau". Das System der Sternzeichen symbolisiert zum einen erneut die Kreisbewegung, in Werfels Essay spricht er den zwölf Häusern des Sternenhimmels zum anderen unterschiedliche Bedeutung zu, die der Mensch des 20. Jahrhunderts nicht mehr verstehen könne, obwohl er sich an Überbleibsel wie die Horoskope und die charakterliche Unterscheidung der Tierkreiszeichen klammere. Welche Bedeutung hat demzufolge die Jungfrau? Faßt man die Sternzeichen als Zeitmesser auf, so steht die Jungfrau, und damit die Menschheitsgeschichte "Post Christum Incarnatum" (SdU 128), an einem Scheitelpunkt: die Virgo ist das sechste von zwölf Tierkreiszeichen. Der Mensch hat in Werfels Vorstellung die größte mögliche Entfernung von "Gott" erreicht und steht kurz davor, sich diesem wie im Paradoxon des Großbischofs wieder anzunähern: Die Bevölkerung der Erde hat die Hälfte des Weges zurückgelegt, die spirituelle Revolution hat stattgefunden, eine zunehmende Vergeistigung ist eingetreten (obgleich diese im *Stern der Ungeborenen* zum Teil eine falsche Richtung nahm). Daß Werfel selbst Virgo war, mag bei der Konzeption des "elften Weltengroßjahres der *Jungfrau*" (und nicht des Löwen oder der Waage) eine Rolle gespielt haben, ebenso der Nebensinn der Unschuld und Reinheit.

Der Mensch habe seit der Ära des Aries an analytischer Methodik zu-, an Erkenntniskraft jedoch abgenommen. Werfel demonstriert beispielhaft bei der Erforschung des Planeten Saturn, daß der rechte Wissenschaftler nicht nur bloße Formeln und Fakten entwickeln, sondern vor allem die Gesetzmäßigkeiten der Schöpfung darlegen müsse. Dies sei nur mit einer harmonischen Einstellung zu

---

135 Vgl. den "Evening Star".

136 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 94.

137 Vgl. "Und wie im Individuum, so in der ganzen Menschheit". - Werfel: Mörder (siehe Fußnote 68) S. 257.

138 Vgl. auch: Franz Werfel: Die vierzig Tage des Musa Dagh. Roman. Frankfurt / M. 1990 (= F. W.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck).

Natur und "Gott" möglich. Wendet man diese Utopie von dem perfekten Wissenschaftler auf den Djebel an, so ist nicht nachzuvollziehen, wie manche Germanisten den Djebel als ein (dem Turmbau zu Babel gleichendes) Symbol menschlicher Hybris und frevelhaften Tuns interpretierten. Der Djebel weist doch vielmehr einen neuen, besseren Weg für die Wissenschaft, er zeigt jene neue Forschung, die Werfel forderte, die jedoch im *Stern der Ungeborenen* einen falschen Weg einschlug: "In der menschlichen Geschichte gibt es keinen Fortschritt, der nicht zugleich Rückschritt, keinen Rückschritt, der nicht zugleich Fortschritt wäre."[139] Aufgrund dieser Fehlorientierung einer im Grunde wünschenswerten Errungenschaft und aufgrund der fatalistisch-dialektischen Geschichtstheorie Werfels muß schließlich auch der Djebel zerstört werden. Seine Destruktion stellt einen großen Verlust dar, obwohl diese Art der Wissenschaft in Werfels Sicht natürlich nicht der Wahrheit letzter Schluß ist. Das augenscheinlichste Symbol der richtigen und zugleich falschen Entwicklung des Djebel ist das Isochronion:

> Das Isochronion schien ein unbekanntes Hilfsmittel zu sein, um das atomare Bewußtsein des Erdenmenschen in das Allbewußtsein des Himmelsmenschen einzuschalten, die irdisch-winzige Verschiedenzeitigkeit in die Gleichzeitigkeit des Ganzen verströmen zu lassen [...] Das Isochronion - was immer es enthielt, eine Formel, ein Tröpfchen, ein Korn, einen Geruch - es erweckte das enge Bewußtsein des Erdenmenschen zur Allgegenwärtigkeit, zum Allwissen, zum Allverstehn des Himmelsmenschen. Wahrlich, in diesen Begriffen liegt das letzte Ziel der wissenschaftlichen Bemühung (SdU 684)

Das Isochronion gaukelt dem astromentalen Menschen das vor, was Werfel für die Wissenschaft für unerläßlich hält. Eine Wiederherstellung des paradiesischen Urzustandes kann dieses Instrument jedoch nicht leisten, es bleibt eine Scheinlösung. Die tatsächliche Harmonie, die Überwindung des Todes, das Aufgehen in der Schöpfung erreicht nur einer im Roman: Io-Knirps öffnet durch seine messianische Selbstopferung dem astromentalen Menschen das richtige Tor zum Goldenen Zeitalter.

Io-Knirps wird zum Creator einer neuen Ära: "In der Neuannahme des natürlichen Todes und Schmerzes durch den kleinen Sternentänzer hatte eine neue Zukunft die alte Zukunft abgelöst." (SdU 698) Io-Knirps hat im Gegensatz zur Retrogenese den Tod bezwungen, F.W. sieht in seiner Leiche zwei Erscheinungen (was vielleicht wiederum auf die Verdoppelung als ein typisches Merkmal der Exilliteratur zurückgeht): "Es waren aber wirklich zwei Knabengesichter übereinander. Ein graues totes oben und ein blühend lächelndes darunter" (SdU 710).

Die Retrogenese des Wintergartens versinnbildlicht das grundlegend Falsche in der astromentalen Gesellschaft: der Tod soll umgangen werden, man will sich die letzte Frage nicht stellen, die "göttliche" Thematik wird ausgeklammert.

---

139 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 98.

F.W. durchschaut schnell diese Maschinerie, er entdeckt auch den "Sand im Getriebe", die Unfälle und Mißbildungen in Folge der scheinbar unfehlbaren Neuerung. Io-Knirps erlöst die astromentalen Menschen durch eine auf den Kreuzestod Jesu Christi verweisende Opfertat vom Tode, zum Tode - durch eine doppelte Hingabe: zum einen rettet er das Isochronion, zum anderen stellt er sich in einem Akt des freien Willens zum ersten Mal seit langer Zeit dem Tod und umgeht diesen nicht durch eine retrogenetische Rückführung im Wintergarten. Somit beendet nicht der Krieg die astromentale Gesellschaft, sondern die unter großen Schmerzen dargebrachte Selbstopferung des Knaben. Io-Knirps leitet die neue Ära einer Menschheit ein, die den Tod wieder bewußt annimmt und ihn damit um seinen Schrecken bringt.

Der kleine Sternentänzer vertraut unbewußt auf seine künstlerische Intuition, die Werfel auch in *Zwischen Oben und Unten* beschreibt:

> Inspiration, psychologisch gedeutet, ist eine plötzliche Gleichzeitigkeit des gewöhnlicherweise Aufeinanderfolgenden. Die beschleunigten Assoziationen schieben sich untereinander, das Horizontale wird vertikal, die Tätigkeit der Seele genießt sich selbst kontrapunktisch. Auf dieser Überwindung des homophonen, des "bürgerlichen" Zeitablaufs beruht das fast göttliche Selbstgefühl des Inspirierten.[140]

Im *Stern der Ungeborenen* wird daraus erneut ein künstlerisches Programm:

> Auch uns, in den Anfängen der Menschheit, war dieses Einschalten des Individual-Bewußtseins ins Universalbewußtsein, dieses Verströmen der Heterochronie des Menschen in die Isochronie des Weltalls nicht ganz fremd. Wir nannten diese Erscheinung Inspiration. Sie trat freilich nur blitzhaft auf, als Entladung einer psychischen Spannung, als elektrischer Kurzschluß der Seele gewissermaßen, zufallsbefangen, eine jähe Ekstase, ein herzsprengender Rausch, ein greller Anfall von Einheitsgefühl. Ihre abgeschwächte Spur blieb zurück in Erkenntnissen, Gedichten und Melodien. Die Chronosophen aber gaben sich mit flüchtiger Inspiration nicht zufrieden. Diese mochte ausreichen für die Autoren des Sympaians, aber nicht für sie. Ihr Streben ging dahin, die Union zwischen Ich und All zu einem dauernden, dem Willen unterworfenen Zustand zu machen, der die Vergangenheit und die Zukunft, die Geschichte und die Utopie, die Erinnerung und die Ahnung aufhebt und den Menschen endlich in jene Dimension stellt, die er am genauesten zu kennen wähnt und am wenigsten kennt, in die Gegenwart, das heißt in die wirklichste Wirklichkeit. (SdU 685)

Hier liegt die Fehlleitung des Djebel. Eine Einheit der Zeit, "die Union zwischen Ich und All" ist, so Werfel, als kleiner Vorgeschmack auf Erden nur für Augenblicke in der Kunst zu bewältigen und kann nicht allein durch Wissenschaftlichkeit erreicht werden; der Djebel wird 'tatsächlich' und metaphorisch zu einem blinden Auge, und auch der *Stern der Ungeborenen* ist der Versuch, für Augenblicke jene "Union zwischen Ich und All" zu schaffen, die "die Vergan-

140 Ebd. S. 118 f.

genheit und die Zukunft, die Geschichte und die Utopie, die Erinnerung und die Ahnung" aufhebe; der Autor, der diesen Versuch unternimmt, steht selbst vor dem Abgrund des drohenden physischen Todes durch seine Krankheit und des möglichen psychischen Todes durch die existentielle Erfahrung des Exils. Er wollte sich selbst (und anderen?) eine Gegenwart, "die wirklichste Wirklichkeit", erschaffen, die frei von jenen Schrecken und Ängsten war, die die Gegenwart Tag um Tag für den Exulanten bereithielt.

Von dem Kreislauf des Lebens und anderen geometrischen Figuren: eine Strukturanalyse

Franz Werfels letzter Roman wurde oft gerügt. Der *Stern der Ungeborenen* sei zwar von der Thematik her eines der "größten und anspruchsvollsten der Werfelschen Werke",[141] schreibt Vincent J. Günther, die Struktur und der Stil seien jedoch zu kritisieren. *Die Geschwister von Neapel* sei dagegen "Werfels scheinbar anspruchlosester, doch vielleicht kompositorisch am meisten geglückter Roman".[142] Der Leser kann - ähnlich wie Thomas Mann - die Sprache für zu kolportagehaft und zu wenig kunstvoll halten, eine Kritik an der scheinbar ungenügenden Form des Romans entbehrt jedoch jeder Grundlage; zu vielfältige, sich im Kleinen wie im Großen wiederholende Strukturen zeigt der *Stern der Ungeborenen*, und jedes der Stilmittel speist sich aus Werfels Lebenseinstellung, die er im *Stern der Ungeborenen* darlegte. Selbst die Tatsache, daß sich die im Romanganzen auftretenden Strukturen auch in einzelnen Kapitelabschnitten finden und sogar immer wieder als kleine Details auftreten, ist in Werfels Weltsicht begründet: im Großen reflektiert sich das Kleine, im Kleinen offenbart sich das Große - "Alles was oben ist, das ist auch unten!"[143]

Paradoxa als Lebensmaxime

An das Paradoxon von Ursler erinnert sich jeder Leser, wird es vom Autor doch mehrmals betont zitiert; jenes des Großbischofs bleibt ebenfalls im Gedächtnis, man hat bei der Lektüre wieder den Eindruck, hier spreche Werfel etwas für ihn Wichtiges an. Aber neben diesen beiden gibt es im *Stern der Ungeborenen* ungewöhnlich viele Widersprüche. Werfels Hang zum pointierten Paradoxon kann man natürlich auch in den begleitenden Essays und Aphorismen zum Exilwerk beobachten. Werfel benutzt das Stilmittel, um seine zentralen Aussagen im Roman hervorzuheben und um zu verhindern, daß diese Stellen überlesen werden (Thomas Mann ließ den wichtigsten Satz im *Schnee*-Kapitel kursiv drucken, Werfel wählt das Paradoxon zur Hervorhebung). Das Paradoxon hat darüber hinaus seinen angestammten Platz in Werfels Philosophie: Werfels dialektisches

141 Günther: Werfel (siehe Fußnote 83) S. 322.
142 Ebd. S. 320.
143 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 94.

Geschichtsverständnis, sein Denken in Gegensätzen, die Umkehrerfahrung, die er im Exil machte, münden in Paradoxa. Auffällig ist im *Stern der Ungeborenen*, daß es kaum eine singuläre Strömung gibt, sondern daß stets zu jeder Größe eine Gegengröße mitgedacht und miterfunden wird. Das Problem der Gegensätzlichkeit war schon immer Teil des Werfelschen Werkes (oft gespiegelt in zwei Gegenspielern), im Exilwerk wird es jedoch zum wichtigsten Strukturprinzip. Werfel zeigte sich interessiert an den Umbruchsituationen, in denen eine Kraft eine andere überwindet, nur um in der Zukunft selbst überwunden zu werden. Einen solchen Paradigmenwechsel schildert der *Stern der Ungeborenen*. Der Dschungel und die astromentale Welt sind hier das Gegensatzpaar; die eine Hälfte ist genausowenig wahr und erstrebenswert wie die andere, die Entscheidung für eine der beiden Hälften ist unmöglich, da sich keine wirklich positiv oder negativ darstellt. F.W. kann demnach keine Entscheidung treffen, er ist von beiden Polen fasziniert und abgestoßen zugleich, er wird zum Grenzgänger, zum machtlosen Unterhändler, denn eine dauerhafte Vermittlung ist nicht möglich: der Gang der Geschichte fordert den Sieg der einen Obrigkeit und den Untergang der anderen. Das ist im *Stern der Ungeborenen* schon daran zu erkennen, daß beide Pole in den Vernichtungskrieg gedrängt wurden durch die Schuld einer dritten, radikalen Splittergruppe. Werfel beschreibt einen Epochenwandel, keine starre Negativ- oder Positivutopie, weswegen man nur bedingt von einem utopischen Roman sprechen kann. In *Können wir ohne Gottesglauben leben?* stellt Werfel kurz seinen Idealstaat dar, der der astromentalen Verfassung teilweise recht nahekommt. Jedoch räumt er an anderen Stellen wiederholt ein, daß auch ein relativ idealer Staat überwunden würde, da ein antidialektischer Paradieszustand erst im Reich Gottes verwirklicht werden könne: "Die Geschichte ist ja nur ein Teil des organischen Lebens und wiederholt dessen zweitaktigen Ablauf in ihrer Art: Einatmen - Ausatmen, Aufbau - Zerstörung, Geburt - Tod."[144] Werfel spricht in diesem Zusammenhang selbst von seiner "geschichtsdialektischen Auffassung".[145]

Vom Kreislauf des Lebens und der Geschichte

Werfel orientiert sich, wie wir gesehen haben, mit seinem *Stern der Ungeborenen* an literarischen Vorbildern; eine Ursache hierfür findet man in der Identitätskrise des exilierten Schriftstellers, eine andere liefert der Text selbst. In diesem Roman geht es - wie bereits erwähnt - um Zeit. Für Werfel entwickelte sich die Menschheit nicht evolutionär-geradlinig, sondern in ewigen Kreisen, im Auf und Ab, mit vergleichbaren Ausgangspunkten und ähnlichen Entwicklungen. Die Literatur vergangener Zeiten ist für ihn nicht bloß eine historische Quelle, sie behält in dem steten Lauf der Geschichte vielmehr ihre Aussagekraft: "Im Wiedererkennen, das heißt in der Feststellung, daß das Urälteste das Erzmodernste ist, liegt eine tiefe Befriedigung des Geistes und eine der ewigen Wurzeln des

144 Ebd. S. 53.
145 Ebd. S. 54.

Konservativismus." (SdU 565) Selbst bei der Betrachtung des Faschismus im *Stern der Ungeborenen*, sucht Werfel nicht nach einer einzigartigen Ursache für Hitler, sozusagen nach der Ausnahmesituation, die Hitler möglich machte; er läßt die Tagespolitik außen vor und stellt den Diktator in einen globalen, menschheitsgeschichtlichen oder zumindest in einen größeren historischen Kontext. Im *Stern der Ungeborenen* spricht Werfel über größere Zusammenhänge, er untersucht das Entstehen und Vergehen einer Kultur, er ist auf der Suche nach einem einheitsstiftenden, ewigen Wert, der dem Menschen die Angst vor dem Tod und der Vergänglichkeit nehmen kann. Zu diesem Zweck verbindet Werfel die Zeitebenen, ähnlich wie dies Thomas Mann, freilich mit anderen Beweggründen, im *Zauberberg* vorexerziert. Die individuelle Gegenwart soll an Schrecken und Wichtigkeit verlieren, die "kosmische Gleichzeitigkeit" (vgl. das Isochronion) soll wenigstens in der Fiktion des Romans realisiert werden. Werfel enthebt den Menschen seiner historisch eingebundenen Individualstellung ("Die meisten Individuen sind doch nur Typen", SdU 621) und setzt ihn der Zeit aus. F.W. bereist die Zukunft, erzählt aus seiner Vergangenheit, schildert die Gegenwart und löst dadurch die eigentliche Gegenwart auf: Was ist Gegenwart? Die Zeit, in der er den Reisebericht verfaßt? Die Zeit, die er im elften Weltengroßjahr der Jungfrau verbringt? Die Zeit, in die er sich durch seine Erinnerungen zurückversetzt? In der Zukunft stehen Versatzstücke der Vergangenheit. Werfel spielt mit dem Jetzt, das eigentlich in der Zukunft wie auch in der Vergangenheit liegt, und erreicht dadurch eine kosmische Gleichzeitigkeit, eine Gegenwart, die von dem Anbeginn der Schöpfung den Kreisbogen hin zum Ziel des Weltenplanes schlagen soll. Allein an F.W.s Anwesenheit in der Zukunft wird das erkennbar. Er ist nicht nur zufällig in dieser Welt, das merkt F.W. immer deutlicher. Er ist ein erster Sendbote der Vergangenheit und leitet die Vernichtung der astromentalen Gesellschaft mit ein, er hebt diese Katastrophe aber auch auf eine höhere Ebene. In seiner 'Wiedergeburt' ist die Spiralform der Geschichte versinnbildlicht, er zeigt damit, daß der Untergang nur eine notwendige Weiterentwicklung der Historie ist. Die ewige Wiederholung zeigt sich im Roman in den Relikten der Vergangenheit (ein Beispiel ist das griechisch geprägte Vokabular), die F.W. in der fernsten Zukunft vorfindet. Die Wiederholungen, das Wiedererkennen von Vetrautem aus der alten Heimat in der Fremde ist darüber hinaus ein häufig benutztes Stilmittel in der Literatur des Exils. Die zyklische Bahn der Geschichte zeigt Werfel in ihrem augenscheinlichsten Symbol, dem Kreis. Der Kreis, der Ring, der Zirkel spielen in der Bildwelt des *Stern der Ungeborenen* eine wichtige Rolle. Selbst im kleinsten Detail sind Kreisstrukturen zu beobachten: B.H. berichtet von seinen Reinkarnationen, die ersten Menschen, die F.W. in der Zukunft kennenlernt, stehen exakt im Kreis, die Schauplätze sind meist kreisförmig etc. etc. Auch zeitlich stellt der Erzähler immer wieder zyklische Entsprechungen her: Der Schuß beim Sympaian, der Auslöser der Vernichtung, erinnert an den Schuß von Sarajevo, den Auslöser des Ersten Weltkriegs;

die verkrüppelten Opfer des Wintergartens werden mit den Opfern der Konzentrationslager des Zweiten Weltkriegs verglichen.[146] (Daraus jedoch konkrete politische Schlüsse zu ziehen, wie dies zum Beispiel Rolleston tut, ist problematisch.) Die invaliden Bewohner des Wintergartens erinnern im übrigen an einen ebenso oft verbotenen wie preisgekrönten Hollywood-Film, der zwar schon 1932 fertiggestellt war, aber in den 40er Jahren im amerikanischen Kino wiederaufgenommen wurde: Tod Brownings "Freaks", in dem stark Körperbehinderte die Hauptrollen übernahmen.

Vom Hochschwebenden erfährt F.W. den wichtigsten Augenblick seines Lebens, die Geburt seines früh verstorbenen Sohnes. Diesen Sohn trifft er in der Zukunft wieder: in Gestalt von Io-Knirps, den er als Reinkarnation seines Filius erkennt. Weshalb ist gerade Knirpsens Leichtsinn im Roman so positiv konnotiert? Seine Unbekümmertheit steht für Überzeitlichkeit, für zeitentfremdetes Spiel, "weil Leichtsinn eine allgemein zugängliche Erlebnisform von Zeitlosigkeit ist."[147] Werfel stellt dieser Attitüde die Kindhaftigkeit als höchstes Ideal voran: in der Kindhaftigkeit liege die ewige Gegenwart, die dauernde Hingabe an den Augenblick ohne gestern und morgen, der "Müßiggang, der alles Geistes Anfang ist."[148] In *Können wir ohne Gottesglauben leben?* heißt es:

> Wenn jedoch der Tod seinen Schrecken verliert, so verliert das Leben seinen tierischen Ernst. In den Seelen erblüht die zarte Ironie der Kunst und des Spiels, denn dem Spiel liegt das Gefühl der Wiederholbarkeit, des Geborgenseins und der Kindschaft zu Grunde.[149]

Etwas Ähnliches erreicht die astromentale Gesellschaft nur ihrem äußeren Anschein nach, obwohl sie es sich als oberstes Ziel gesetzt hat. Es gibt jedoch einen, der diese "zarte Ironie der Kunst und des Spiels" besitzt: Io-Knirps, der von Anfang an wegen seines spielerischen Leichtsinns verehrt wird und am Ende den Tod und die Angst davor wirklich überwindet. Er ist auch die einzige Figur, die dem Werfelschen Künstlerideal entspricht; selbst die Kunst entwickelt sich nicht

---

146 Hans Wagener verweist in diesem Zusammenhang auf das Euthanasieprogramm der Nationalsozialisten; außerdem hätten die Vernichtungslager, die im "Stern der Ungeborenen" sogar erwähnt werden, als Vorbilder für die Tötung der Astromentalen im Wintergarten gedient: "Es kann kein Zufall sein, daß der Retrogeneseprozeß unter dem Vorwand eines Bades eingeleitet wird, ähnlich wie das angebliche Duschen der Mordopfer in Auschwitz." - Hans Wagener: Von Weißstrümpfen und Motormenschen. Franz Werfel und der National(sozial)ismus. In: Elrud Ibsch / Ferdinand van Ingen (Hg.): Literatur und politische Aktualität. Amsterdam u. a. 1993 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Hg. v. Gerd Labroisse. Bd. 36). S. 325-345. Zitat S. 343.

147 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 118. Dort zum Teil kursiv.

148 Ebd. S. 21.

149 Ebd. S. 73. Vgl. auch den Spiel-Begriff bei Schiller. Das Ideal des zweckfreien Spiels, das auch bei Schiller (beispielsweise in der "Ästhetischen Erziehung") mit der Metapher des Kindes verknüpft wird, eröffne dem Menschen ein Gleichgewicht der Kräfte, eine harmonisch in sich ruhende Mittelstellung zwischen Stoff- und Formtrieb, zwischen Sinnlichkeit und Vernunft.

zielstrebig: "Die Geschichte der Künste zeigt wie alles Menschliche keine lineare Fortschreitung, sondern ein sich Weiter-Bewegen in immer erneuerten Zyklen und Spiralen."[150]

Im *Stern der Ungeborenen* steht der Kreis für die zyklisch verlaufende Entwicklung der gesamten Menschheit und zugleich für einen Teil dieser historischen Progression: Der Kreis symbolisiert das Leben des Einzelmenschen von der Geburt aus der, so Werfel, "göttlichen" Schöpfung bis zu seinem Tod, dem erneuten Eingehen in den unendlichen Geist. Der *Stern der Ungeborenen* ist nicht nur zufällig ein dreitägiger Reisebericht mit jeweils neun Kapiteln pro Tag. Die neun Kapitel (zählt man den geplanten, durch Werfels Tod verhinderten Epilog einmal dazu) stehen für die menschliche Schwangerschaft, die Wachstumszeit des Menschen aus dem Nichts zum Leben. Dieser Symbolik hatte sich schon Döblin bedient, als er seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* in neun Bücher unterteilte. Die drei Tage sind den drei Lebensabschnitten des Menschen nachempfunden: Kindheit, Jugend / frühe Reife, Alter. Die Symbolik läßt sich im Roman, aber auch in Werfels Essays und den *Theologumena* belegen. Der Autor vergleicht die Entwicklung der Menschheit als Ganzes mit dem Leben eines Einzelmenschen. Seine eigene Gegenwart sei schon fast wieder eine Endzeit. Während das Goldene Zeitalter der Menschheit der Kindheit (vgl. die "ewige Augenblicklichkeit")[151] und gleichzeitig dem erhabenen Greisenalter entspreche, sei Werfels Gegenwart wie der "postklimakterische Mensch nach Fünfzig".[152]

Auch der *Stern der Ungeborenen* ist in seiner Struktur dem menschlichen Leben nachgebildet. Im ersten Teil häufen sich Metaphern von Neugeburt und frühester Kindheit, die sich - Werfels Menschenbild entsprechend - mit Bildern des Todes mischen. Der dritte Teil wird von Alter und Tod überschattet, er thematisiert das Sterben, dennoch fehlen wiederum nicht die Anspielungen auf Geburt und Neubeginn. Die doppelte Interpretationsmöglichkeit des Tabula-Rasa-Vermerks im letzten Satz ist ebenso als ein Neuanfang zu verstehen, der den Kreis schließt. Weitere Anspielungen auf den Anfang der Geschichte und auf den Beginn eines menschlichen Lebens sind die Bezeichnung "Wiegengrab" (SdU 623), der "Ammenhügel" und der "Orden der Brüder vom Kindhaften Leben". Selbst der Schauplatz der Handlung wird der Lebensmetaphorik unterworfen: im dritten Teil wechselt die Beleuchtung von "Herbstdämmerung" zu "Frühmorgenlicht" (SdU 647) am Ende. Dies ist nur eine verschwindend geringe Anzahl von Beispielen, gemessen an der Fülle tatsächlich im Text angelegter Querverweise zu dem Zyklus des menschlichen Lebens. Die Parallelen zur Geburt im ersten und zum Tod im dritten Teil liegen auf der Hand, weswegen sie nicht mehr explizit aufgezählt werden sollen. Im zweiten Teil, der der Kindheit und frühen Reife entspricht, sind die Anspielungen versteckter. Es finden sich aber immer wieder Kind-Metaphern und -Vergleiche ("Mein Gewicht war zu dem eines Kindes zu-

150 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 100.
151 Ebd. S. 101.
152 Ebd. S. 102.

sammengeschmolzen", SdU 332). F.W. trifft die astromentale Jugend im Park des Arbeiters und geht selbst erneut zur Schule ("Schuljungen der Klasse, der ich nun selbst angehörte", SdU 319, "meine Mitschüler", SdU 322). Immer wieder denkt sich der Erzähler in seine Jugend zurück, fühlt sich wie ein Kind ("In mich kehrten ein die längst vergessenen Wonnezustände der Kindheit", SdU 233), macht die Bekanntschaft von immer neuen Vaterfiguren und wird von diesen auch väterlich behandelt. So umarmt und schulmeistert ihn der Arbeiter genauso wie der Großbischof ("Erst als der Großbischof im milden Grün mich tröstend in seine Arme schloß, begann ich mich langsam zu beruhigen", SdU 263). Letzterer spricht ihn auch häufig mit "mein Kind" (SdU 271) an. Gegen Mitte des zweiten Teils kommt F.W. erneut in die Pubertät, die er am Ende glücklich abschließt und sich nun wie ein "Teenager" oder "Twen" benimmt: "Meine Nerven reagierten in einer kindischen Weise, die ich ihnen nicht mehr zugetraut hätte, wahrhaftig, ich zuckte vor Erregung zusammen wie ein Zwanzigjähriger, der ich vielleicht nach astromentalem Zeitmaß beinahe wieder geworden war." (SdU 457) F.W. spricht es selbst aus: in der Gesellschaft des langen, krankheitslosen Daseins verkehren sich anscheinend die menschlichen Lebensalter.

In Analogie zu Werfels Vorstellung, daß im Kleinen ähnliche Gesetzmäßigkeiten wie im Großen gelten, zeigt sich die Metapher des Lebens nicht nur in der Grobstruktur der Handlung; sie wird vielmehr in zahlreichen Details wiederholt: der Wintergarten zeigt in der Retrogenese die menschliche Biographie vom Ende zum Anfang in umgekehrter Reihenfolge, der Djebel bildet sie in seinen unterschiedlichen Stockwerken von Geburt und früher Kindheit bis zum hohen Alter ab, ebenso in umgekehrter Reihenfolge:

> Wie der höhere Teil des stellaren Erkenntnisberges die strebende Jugend beherbergte, so bot er in seinem mittleren Teil, der rechten Entsprechung gemäß, dem kräftigen Mannesalter Unterkunft, welches sich in der mentalen Welt zwischen sechzig und einhundertzwanzig Jahren erstreckte. (SdU 385)

Je weiser die Djebelschüler werden, desto tiefer dringen sie in ihren Berg der Erkenntnis ein; in diesem Bild zeigt sich freilich auch das immer tiefere Eingehen in die "Schöpfung", in die geistige Materie (wenn auch, so Werfel, auf mißlungene Weise). Der Kreis steht aber auch für "die anheimelnde Wiederholung unseres eigenen Lebens" (SdU 312). Die Wiederholungen, Analogien und Ähnlichkeiten ziehen sich wie ein roter Faden durch den Roman. Werfel nennt Gründe für die ewige Wiederkehr des Gleichen:

> Alles im mentalen Zeitalter, und vorzüglich im Djebel, war ja so verschieden von unsern einstigen, das heißt jetzigen Lebensinhalten, daß ich die Analogien in der Form mit Bewußtsein in den Vordergrund dränge, damit der Unterschied im Wesen um so leichter zugänglich werde. (SdU 380)
>
> Jede Welt und jedes Weltalter enthält neben einer geringen Minderzahl wahrhaft neuer Erscheinungen eine unberechenbare Mehrzahl von Wiederholungen, Ab-

wandlungen und Widersprüchen. Die mentale Epoche machte keine Ausnahme von diesem historischen Gesetz, das in den Grenzen menschlicher Kombinationsfähigkeit begründet ist. (SdU 278, dort zum Teil in Versalien)

Oder ist die Betonung von Analogien, von Versatzstücken der Vergangenheit, eine psychologisch verständliche Rückversicherung, die dem Exulanten lebensnotwendig wurde? Beispiele gerade für die inhaltliche Kreisform (vgl. Details, die durch die Geschichte von 1945 bis 101.945 gleichbleiben, wie das astromentale Klassenzimmer) lassen sich mehr als genug entdecken; hier seien nur drei genannt: F.W. und B.H. sitzen am Anfang wie am Ende des Romans "in dem kleinen Salon neben dem Speisesaal, wo es anachronistische Sitzgelegenheiten gab" (SdU 548), sie verlassen ihre Gastgeber in dem "Zimmer, wo ich der Sippe der Hochzeiter zum erstenmal erschienen war" (SdU 553) und nehmen selbst voneinander Abschied "irgendwo auf dem eisengrauen Rasen [...] ähnlich wie bei unserer ersten Begegnung" (SdU 669).

Rolleston betont daneben die Wichtigkeit des Dialoges für die Romanstruktur: Nicht genug, daß sich häufig Romanfiguren unterhalten, das pflegen sie in fast allen Romanen ausgiebig zu tun, im *Stern der Ungeborenen* offenbaren sich in akzentuierten Dialogen, die F.W. mit astromentalen Personen führt, die zentralen Aussagen des Textes, die dann stets in Thesenform, häufig auch in einem Paradoxon ("das heilige Paradox"),[153] formuliert werden. Im großen und ganzen sind fünf zentrale Dialoge und Thesen zu nennen, besonders relevant sind natürlich die zwei Gespräche mit dem Großbischof, die den Untergang der Gesellschaft einrahmen und F.W. das Paradoxon von der Entfernung bzw. Annäherung des Menschen von / an "Gott" entdecken. Das Paradoxon des Gespräches mit dem Geoarchonten enthält in einem Satz die für den Roman zentrale Aussage von der Verwobenheit der Zeiten bzw. von den wechselseitigen Beziehungen zwischen F.W. und der astromentalen Gesellschaft. Einem ähnlichen Zweck dient die Begegnung mit dem Hochschwebenden, bei dem F.W. den wichtigsten Augenblick seines Lebens erfährt: die Geburt seines früh verstorbenen Sohnes; wieder wird der Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft außerhalb der Geschichte betont. Selbst der Dialog zwischen F.W. und dem Animator bringt eine in Thesenform dargebrachte Erkenntnis: "Die meisten Individuen sind doch nur Typen" (SdU 621). Diesen Satz kann man mit Werfels Geschichtsbild in Einklang bringen - oder, wie Rolleston, als Folge des Exils werten:

[...] the truth of this formulation is that an individual, after being stripped through exile of his roots and his illusions, can be seen as not so much a unique, self-fulfilled consciousness as a kind of organizing instrument for multiple spiritual dimensions, an accumulator of life who is perpetually confronted with new life and with the need to endow the ever-changing totality with meaning.[154]

---

153 Ebd. S. 71.

154 Rolleston: Future (siehe Fußnote 25) S. 77.

Vergleicht man die eben dargestellten Strukturmerkmale des *Stern der Ungeborenen*, an denen sich unschwer Werfels philosophische Haltung ablesen läßt, mit den Thesen aus *Zwischen Oben und Unten*, so wird deutlich, daß Werfels Roman eine logische Weiterführung, eine beispielhafte Ausformulierung der Essays und Aphorismen ist. Auch viele inhaltliche Elemente haben beide Werke gemeinsam: die Flamme der Selbstzerstörung,[155] die Xenophobie,[156] die zahlreichen Sternmetaphern, das Bild der Lebensreise,[157] das Atom als Wiederholung des Alls im Kleinen,[158] das Bekenntnis zur mythischen Sprache,[159] die Verherrlichung der Kindgleichheit,[160] die Reflexionen über konzentriertes Essen,[161] das Sinnen über den Zweck von Wohnungen unter der Erde,[162] das Symbol der Katze als Vertreterin heidnischer Unbewußtheit, die erst mit der Todesnähe zum Bewußtsein reift,[163] das Paradoxon von Leid und Göttlichkeit, das die Erklärung für Io-Knirpsens Tod zu geben scheint,[164] und immer wieder die Negation der falschen Wissenschaft.[165] In dem Paradoxon von Leid und Göttlichkeit liegt die Parallele nicht nur zu Jesus Christus, sondern auch zur Selbstopferung des kleinen Sternentänzers Io-Knirps: "Die leidende Kreatur muß sich mit dem Schmerze vereinigen, um göttlich zu werden."[166]

Ein "Erzählwerk des Todes":[167] der "Stern der Ungeborenen" als Auseinandersetzung mit dem Tod

Nur zwei Tage, nachdem Werfel seinen *Stern der Ungeborenen* vorläufig beendet hatte (nur noch ein Epilog war in Analogie zum ersten Kapitel geplant, um auch die Zahlensymbolik der dreimal neun Kapitel durchzuhalten), ereilte ihn jener Herzinfarkt, den der Autor schon seit geraumer Zeit erwartet hatte. Im Bewußtsein des nahen Todes schrieb Werfel im Wettlauf mit der Zeit, überarbeitete, schrieb wieder, diktierte und überwachte die Übersetzungen - ein weiteres Detail der außergewöhnlichen Entstehungsgeschichte und ein makaberer Umstand, dem die Interpreten (genau wie die Leser) viel Aufmerksamkeit widmeten; auch Thomas Mann verwies darauf, wie sehr der Roman von Werfels Todesahnungen überschattet ist.

---

155 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 55.
156 Ebd. S. 57.
157 Ebd. Vorrede.
158 Ebd. S. 66 f.
159 Ebd. S. 90.
160 Ebd. S. 89.
161 Ebd. S. 26.
162 Ebd. S. 111.
163 Ebd. S. 117.
164 Ebd.
165 Ebd. S. 122 f.
166 Ebd. S. 117.
167 T. Mann: Entstehung (siehe Fußnote 101) S. 251.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod, mit den Fragen 'Wie hat der Mensch den Tod anzunehmen? Darf der Mensch dem Tod und dem Gedanken daran ausweichen?', läßt sich leicht aus der biographischen Situation des Autors erklären: er wußte um seine Krankheit und rechnete täglich mit einem lebensgefährlichen Infarkt. In Io-Knirps läßt er sein eigenes, kurz nach der Geburt verstorbenes Kind palingenetisch wieder auf die Welt kommen und gibt ihm damit nachträglich Bedeutung in der Welt. Dieser Io-Knirps überwindet den Tod, bewältigt die Angst vor dem Exitus und nimmt den Tod bewußt an. Schon die Reise des längst verstorbenen F.W. zeigt, daß, so Werfel, nach dem körperlichen Leben ein anderes, neues Leben warte. B.H. überlistet dieses durch Reinkarnationen, die wiederum beweisen sollen, daß keine "göttliche" Energie in der "Schöpfung" verlorengehe. In seinem letzten Roman sprach sich Werfel den Mut zum Sterben zu; er erschuf sich eine Welt, in der der Tod seinen Schrecken verloren hatte. Freilich war dies schon länger ein Thema für den religiös und philosophisch interessierten Schriftsteller, doch in keinem anderen Werk nimmt der Tod einen so breiten Raum ein wie im *Stern der Ungeborenen*.

Bereits im ersten Teil, in den allerersten Kapiteln, beschreibt F.W. seinen neuen körper- und schwerelosen Zustand. Dieser geht deutlich auf den Traum zurück, der die Idee zum *Stern der Ungeborenen* aufwarf. Warum träumt Werfel von einem Dasein ohne Körper, von einem durch und durch geistigen Zustand? Warum faszinierte ihn dieser Zustand derart, daß er über ihn schrieb? Die Antwort findet sich in seiner eigenen, von der Krankheit geschwächten Konstitution. Der Körper wurde ihm zur Last, er drängte sich in jeden Gedanken und machte die einfachsten Dinge zur Qual. In einer solchen Situation wünschte sich Werfel, von allem körperlichen Leid befreit zu sein; er entwarf sich eine ihm ähnliche, jedoch zunächst körperlose Figur in einer vergeistigten und dem Körper entfremdeten Welt mit Menschen ohne Krankheiten, ohne Angst vor dem Tod, ohne Behaarung (als Sinnbild der Körperlichkeit) und ohne Sexualität. Alsbald gestand er sich jedoch ein, daß eine solche Gesellschaft nicht mit seinem Verständnis der Religion in Einklang zu bringen wäre.

Zwei zentrale Motive, die in Werfels Werk schon immer einen angestammten Platz hatten, fallen im *Stern der Ungeborenen*, vor allem in den ersten Kapiteln, in großer Häufigkeit auf: das Motiv des Atmens und das des Herzens. Liest man den *Stern der Ungeborenen*, so stößt man auf Passagen, in denen F.W. den Zustand seines Herzschlags oder seines Atems beschreibt: "In diesem Nichts aber fühlte ich mein Herz schlagen, regelmäßiger und ruhiger als sonst, meine Lungen dehnten sich aus und zogen sich zusammen, ich schaute, hörte, roch und schmeckte." (SdU 17 f.) Wenn man nun weiß, daß Werfel nach eigenen Angaben an "cordialem Asthma und Lungenstauungen"[168] litt, läßt sich die Überbetonung der Herz- und Lungenfunktionen verstehen. Werfel bekam zahlreiche Herzattacken, er hatte Herzschmerzen und so starke Atembeschwerden, daß er zeitweise nur mit einem Sauerstoffbeatmungsgerät leben konnte. Gegen Ende

168 Werfel an Brod. Zitiert nach: Brod: Leben (siehe Fußnote 12) S. 72.

des *Stern der Ungeborenen* werden selbst F.W.s Herzschlag und Atmung unregelmäßiger. Binder erklärt das Phänomen des immer inkonstanteren kardialen Rhythmus mit Werfels eigenem Befinden, sie stehen zudem in der Logik der dem menschlichen Leben nachempfundenen Romanstruktur. Seine Krankheitsschübe spricht Werfel im *Stern der Ungeborenen* direkt an: "Wie wär's jetzt mit einer Herzattacke" (SdU 501), denkt sich F.W. - mit schwarzem Humor.

Gerade auch in den letzten Gedichten ist vom Sinn der Krankheit und von der metaphysischen Bedeutung des Todes die Rede, im *Stern der Ungeborenen* schenkt Werfel diesem Aus-der-Welt-Gehen ebenfalls Beachtung. Der Tod wird nicht zum vermeidbaren Faktum, er ist für das menschliche Leben vielmehr ebenso konstitutiv wie die Geburt. Mit dem Tod F.W.s in der astromentalen Welt (ein Tod, der längst keiner mehr ist, sondern ein Aufbruch) schließt Werfel den Kreis zum Anfang des Romans, der 'Geburt' F.W.s im ersten Weltengroßjahr der Jungfrau. Mit dem ersten Satz des eigentlichen Romans ("Wie, bist du nicht tot [...]?", SdU 16) verweist Werfel auf den Tod am Ende, der jedoch zyklisch zum Neubeginn wird. Vielleicht erklärt sich auch durch die Vergänglichkeitsängste des Sterbenden die Vehemenz, mit der Werfel im *Stern der Ungeborenen* den Menschen zum Zentrum der Schöpfung, zum Teil eines "göttlichen" Heilsplanes erhebt. Im Königreich der Phantasie entmachtet Werfel den Tod und verleiht dem Augenblick eine neue, entscheidende Bedeutung.

Mit dem Sterben bzw. mit der Angst des Menschen vor dem befürchteten Nichts danach beschäftigte sich Werfel schon in den 30er Jahren. In *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* beschrieb der Essayist die einzige Macht, die dem realistisch-nihilistischen Menschen tatsächlich jenes Gefühl der Einheit mit dem Kosmos, der furchtlosen Akzeptanz des Todes, vermitteln könne: "Kunst ist das Gegenteil von Zeitvertreib. Sie ist Zeit-Verhaftung. Sie ist Tod-Vertreib."[169] Der Tod dürfe nicht verdrängt werden, der Mensch müsse vielmehr versuchen, diesen "bildend zu bändigen",[170] und dürfe ihm nicht, so die Lehre des *Zauberberg*, "um der Güte und Liebe" willen "Herrschaft einräumen über seine Gedanken". Das kann man wohl als programmatische, poetologische Aussage verstehen, die für den *Stern der Ungeborenen* als ein gegen den Schrecken des Todes angeschriebenes Werk spricht, denn nur im Kunstwerk trete "das Todesbewußtsein [...] ins Nichts zurück".[171]

Lebens- und Werkbilanz eines Exulanten

Franz Werfels letzter Roman *Stern der Ungeborenen* wurde über vierzig Jahre hinweg von der Kritik, Literaturwissenschaft und Leserschaft zum Großteil unterbewertet. Das begann unmittelbar nach dem ersten Erscheinen des Reiseromans - auf englisch in den Vereinigten Staaten. Die amerikanische Literaturkritik

169 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 88. Dort zum Teil kursiv.
170 Ebd. S. 89.
171 Ebd. S. 99.

bemängelte die scheinbar flachen, blutleeren Charaktere, den pseudowissenschaftlichen und -philosophischen bzw. frömmelnden Erzählton, den für amerikanisches Verständnis seltsam anmutenden Humor. Wagener zitiert in seinem Aufsatz *Franz Werfel in der amerikanischen Literaturkritik* die härtesten Voten und urteilt: "*Star of the Unborn* (1946) [...] war ein kritisches Desaster, das Werfel glücklicherweise nicht mehr miterlebt hat."[172] Die Interpreten der nächsten Generation gingen zum Teil kaum pfleglicher mit dem Roman um. Man bescheinigte ihm in einigen Fällen, Werfels bester Roman zu sein, kritisierte aber gleichzeitig die schlechte Sprachführung, die fehlende künstlerische Struktur und wieder die pseudophilosophisch-frömmelnde Aussage. Vielleicht noch schlimmer verkannten zahlreiche Interpreten den Reiseroman, wenn sie ihn zum durch und durch religiösen Buch erklärten und nur diese Seite untersuchten. Erst in den vergangenen Jahren ist in der Werfel-Forschung ein breiteres Interesse am *Stern der Ungeborenen* zu verzeichnen.

Franz Werfel faßt im *Stern der Ungeborenen* wichtige Strömungen seines Lebens, seines schriftstellerischen Werkes und seiner Gegenwart zusammen. Dazu gehören selbstverständlich die beiden Religionen, die für Werfel große Bedeutung hatten. Der *Stern der Ungeborenen* ist eine versteckte Autobiographie, Lebensbilanz, Zeitanalyse - und Werkschau; der Autor greift etliche Themen seiner Bücher wieder auf: Parallelen zu den frühen Erzählungen, zu seinen Dramen und Romanen lassen sich mühelos ziehen. Am Beispiel von *Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld* ist diese These gut zu untermauern: die Angst vor einem Herzinfarkt,[173] Atemnot, Vereinsamung, der einzige Trost in der Kunst,[174] besonders in der Musik,[175] der Haß gegen eine verhinderte Akkulturation, eine Analyse des Antisemitismus, Reflexionen über die Zeit, die Ver-

---

172 Hans Wagener: Franz Werfel in der amerikanischen Literaturkritik. In: Wolfgang Nehring / H. W. (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 1-20. Zitat S. 15 f.

173 "Jeder anständige Mensch glaubt an zweierlei: an die Unsterblichkeit des Lebens und an die Geringfügigkeit alles Individuellen. Wie kann also der Tod furchtbar sein, da ja das Leben unsterblich und der Bestand des gerade so und so geborenen Ich weiter nicht wünschenswert ist?" - Werfel: Mörder (siehe Fußnote 68) S. 281. Eine diffizile Passage, da hier der Sprechende den Protagonisten zur Selbsttötung in einem Attentat überreden will.

174 "Der Lesezirkel war ja meine Schöpfung, der erste gelungene Versuch, in einer fremden Welt Boden zu fassen [...]. In der Nacht erlitt ich den Anfall einer wüsten, qualvollen Leidenschaft, die ich noch nicht kannte. Ich glaube, es muß Rachsucht gewesen sein, denn ich bin rachsüchtig. Am Morgen war ich müde und ruhig. Die Beleidigungswunde schmerzte nicht mehr." - Franz Werfel: Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld. Frankfurt / M. 1990 (= F. W.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck). S. 69. Dort zum Teil gesperrt. Interpunktion angeglichen.

175 "Aber das Betreten des Zuschauerraums, das Rauschen der Menge, die unverbindliche Lockung der Frauen, das Promenieren in den Pausen, all dies übt den gleichen schmachtenden Reiz auf mich aus wie in der Jugend, da das Leben noch unerreichbar war. Vor einem Jahr überfiel mich im Foyer eines kleinen Pariser Theaters dieser Lebensrausch mit ungemeiner Kraft. Ich verließ das Haus, denn meine Trunkenheit war bitter von Reue". - Ebd. S. 67.

herrlichung der Kindhaftigkeit - schon hier finden sich die meisten Motive und Gedanken, die der Autor in seinem letzten großen Roman erneut zusammenfassend zum Thema machte. Einige Zitate aus dem *Abituriententag* (und einer weiteren frühen Erzählung) sollen dies belegen:

> Es war ein absonderlicher Zustand, der Sebastian umklammert hielt. Gäbe es etwas wie seelische Atemnot, so käme die Bezeichnung diesem Zustand nahe. Das Grauen einer bodenlosen Fragwürdigkeit des Lebens (dies sind nur glatte nichtssagende Worte) überschauerte seine Haut. Hatte diese würgende Depression, dieser metaphysische Lufthunger eine körperliche Ursache? Meldete sich nun der Herzanfall, den er allnächtlich fürchtete, den er unerbittlich kommen sah? Ja! Etwas kam näher. Sebastian dachte mehrmals daran, aufzustehen, sich mit plötzlichem Unwohlsein zu entschuldigen, davonzulaufen. Er fand die Kraft nicht dazu. So saß er denn in einem Hohlraum von hallender Öde, verpfuschte Worte, verpfuschte Schatten ringsumher. Auf diesem, auf jenem Männergesicht war noch eine kleine Spur von Kindlichkeit, von Milchundblut nicht weggelebt. Diese Spuren verschärften das Grauen. Millionen Atemzüge, tausendmal Schlafengehen, tausendmal Erwachen, damit man eine mittelmäßige Laufbahn zurücklegt und bestenfalls bei Banketten einen würdigen Platz erhält. (Noch ist ein ganz kleiner Fleck des Gesichtes von Sonne bestrahlt.) Gibt es keine Möglichkeit mehr, auszuspringen, aus dem Geleise zu brechen? Ist man mit vierzig Jahren schon zu alt, dem dumpfen Nebelreich dieser geschlagenen Generation zu entkommen, dem Ewig-Gestrigen, Ewig-Morgigen, Niemals-Heutigen, dem Falschen, Halben, Ohnmächtigen? Oh, all diese Gesichter! Schulhofs subalterne Eitelkeit, Faltins Schwätzertum, Ressls Schlaffheit, Burdas wichtigtuerische Einfalt, sein eignes hinterhältiges Wesen und das dumpfe Brüten der Namenlosen, alles unverwandelt! War denn nicht ein einziger Mensch hier!? Sebastian blieb sitzen und sprach kein Wort.[176]
>
> Zugleich aber wußte er, daß dieses "Etwas" das Ende sei, Herztod, Herzschlag![177]

In einer der ersten Erzählungen Werfels, dem bereits mehrmals zitierten *Nicht der Mörder*, äußert der Autor bereits zwei Axiome, die für den *Stern der Ungeborenen* unerläßlich werden ("Mein Leib war wie ohne Materie, ein Schweben fast, eine Lauterkeit, die mir Freude machte").[178] Zum einen umreißt der Autor das spätere Prinzip des Io-Knirps: "der immer Wiedergeborene, der ewig Dreizehnjährige",[179] der durch seine Tat (hier durch den Widerstand gegen die Vaterwelt, gipfelnd im Vatermord) das Rad der Geschichte am Laufen hält und das Leben einer neuen Generation ermöglicht. Zum anderen enträtselt sich in dieser Erzählung der Titel *Stern der Ungeborenen*, der mehr ist als eine Rückbesinnung auf Diodor. Bereits 1919 spricht Werfel von den "Ungeborenen", die im nie endenden Kreislauf der Geschichte die historische Spiralbewegung fortset-

176 Ebd. S. 36. Dort zum Teil gesperrt.
177 Ebd. S. 49.
178 Werfel: Mörder (siehe Fußnote 68) S. 299.
179 Ebd. S. 326.

zen. Dargestellt wird der Gedanke in den Puppen einer Jahrmarktsbude, die sich ohne Unterlaß im Kreise drehen und über die der Erzähler sinniert:

> Wer seid ihr? Wer seid ihr alle in eurer ungerührten Bewegung? Seid ihr unsere Neben-, Vor- und Nachmenschen, die Milliarden Unbekannten, die uns auf der Straße und in den Sälen des Lebens begegnen? Seid ihr die zerbrochenen Toten, die nach unbegreiflichem Gesetz den einmaligen Gedanken ihrer Form weiter durch unsere Reihen bis in alle Ewigkeit tragen müssen? Seid ihr die noch Ungeborenen all, Schatten, die eine künftige Existenz in die Gegenwart vorauswirft? [...] Nichts unterbrach den Rhythmus jener Mächte.[180]

Werfel nimmt wichtige Strömungen seines Werkes im *Stern der Ungeborenen* wieder auf. Es handelt sich dabei um Erfahrungen, die er - wohl wegen seines Judentums, der damit verbundenen Außenseiterposition und Entwurzelung - schon damals gemacht hatte, die nun jedoch durch das Exil erheblich verstärkt wurden. Werfel nimmt nicht von ungefähr gerade solche Themen in seinen Exilroman erneut hinein.

Im *Stern der Ungeborenen* gibt es eine Figur, die für jede hermeneutische Schicht wesentlich wird; alle Fäden laufen in einem Charakter zusammen, der im Roman nur zwei- oder dreimal, noch dazu recht spät, erwähnt wird und dennoch 'omnipräsent' ist: Io-Knirps, der kleine Sternentänzer. Er ist das Porträt von Werfels früh verstorbenem Sohn, er ist der "musikalische Mensch", der Idealtypus des Menschen in Werfels Weltsicht, er ist die nicht kritisierte Künstler-Figur im Roman, er ist an Thomas Manns Hippe angelehnt, er überwindet als einziger der astromentalen Menschheit den Tod und leitet so eine neue Ära ein, er ist das Symbol für Zeitverschränkung und Überzeitlichkeit, mit ihm wird messianische Metaphorik verknüpft, er vertritt den Leichtsinn, das absichtslose Spiel, die reine Kindhaftigkeit, er erfüllt das von Werfel in *Zwischen Oben und Unten* aufgestellte Paradoxon von "Leid" und "Göttlichkeit", er ist schließlich der Prototyp und das Wunschbild des Exulanten, der durch seine Außenseiterstellung die Gesellschaft positiv verändert.

Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* ist deutlich ein Exilroman: der Exulant gestaltete sich hier eine Welt ohne Grenzen, ohne Nationalismus und ohne das Leiden an der Entwurzelung, er schilderte in ihr gleichzeitig die Schmerzen, die ihm durch Vertreibung und Verfolgung zugefügt wurden, er beschrieb Amerika, er erzählte von den Schwierigkeiten der Akkulturation, er durchlebte in seinem Roman sämtliche Schattierungen des Exulantendaseins:

> Ich empfinde das Exil als einen Schicksalsruf zur Erneuerung. An alle Verbannten und Emigranten ergeht ja der Auftrag zum erbarmungslosen Neubeginn, gleichgültig welche frühe oder späte Stunde das eigene Leben geschlagen hat. Diesem Auftrag kann sich keiner entziehen, und von Tag zu Tag wirds für unsereins klarer, wie sehr alles Gewesene und Erworbene verwirkt ist. Dennoch will ich die Wehmut

---

180 Ebd. S. 327 f.

nicht verleugnen, die mich jetzt und hier erfaßt, wenn ich an das Haus in Grafenegg denke und an mein schönes eigenes Zimmer dort. Es ist wirklich nicht der materielle Verlust meiner Manuskripte, der mich verstört, es ist vielmehr das von mir abgespaltene Leben[181]

Werfel entdeckte positive Seiten seiner neuen Heimat, gewiß - aber er überwand nie die Erfahrungen des Exils:

Es ist eine große Sache, ein Mensch zu sein, der jenseits der Geschichte lebt, es ist mehr als eine große Sache, es ist eine Unmöglichkeit. Diese Unmöglichkeit war in mir zur Stunde verkörpert. Leider genoß ich sie nicht. (SdU 472)

[181] Franz Werfel: Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd. Roman. Frankfurt / M. 1989. S. 11.

Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel*

Es galt für mich zweierlei: einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben könnte aller Vergiftung der Welt zum Trotz, eine Zuflucht und Burg, und zweitens den Widerstand des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und womöglich meine Freunde drüben in Deutschland im Widerstand und Ausharren zu stärken. [...] Und zu meiner eigenen Überraschung entstand die kastalische Welt wie von selbst. Sie brauchte nicht erdacht und konstruiert zu werden. Sie war, ohne daß ich es gewußt hatte, längst in mir präformiert. Und damit war der gesuchte Atemraum für mich gefunden.

Werfels *Stern der Ungeborenen* und Hesses *Glasperlenspiel* als literarische Zeugnisse des Exils

Je länger man sich mit dem *Stern der Ungeborenen* beschäftigt, desto deutlicher tritt ein Vorbild für Werfels Werk in den Blickkreis des Interpreten. Ob Werfel den Roman, von dem nun die Rede sein soll, gekannt hat oder nicht (zeitlich wäre eine direkte Beeinflussung durchaus möglich, ja das Erscheinungsdatum des Romans fiele unmittelbar in die Entstehungszeit des *Stern der Ungeborenen*), Analogien sind nicht von der Hand zu weisen. Selbst wenn Werfel nie einen Blick in das zu behandelnde Buch getan hätte, so bestätigt dies nur erneut die erstaunlichen Ähnlichkeiten vieler Exiltexte, was die Thematik, Motivik oder die stilistische Umsetzung der gemachten Erfahrungen angeht. Die Rede ist von Hermann Hesses Alterswerk, seinem *Glasperlenspiel*.

Gerade der Mittelteil[182] und das Ende des *Stern der Ungeborenen* scheinen Umkehrungen und Fortführungen der Welt des *Glasperlenspieles* zu sein. Beide Romane sind Bildungsromane und zugleich utopische Zukunftsromane, deren Hintergrund die autobiographischen Aufzeichnungen, die Darstellung und Überwindung der Hitlerzeit, geschichts- und kulturphilosophische Überlegungen, die Behandlung der Exilsituation des Autors sowie metaphysische Themen sind.

Die Welten, die beide Romane beschreiben, sind in fernster Zukunft angesiedelt, zeitlich nur ungenau fixiert und durch grobe Entwicklungslinien historisch eingeordnet (beispielsweise durch die Erwähnung des Feuilletonistischen Zeitalters bzw. der Sonnentransparenz). Es wird eine Staatsform dargestellt, die lange Zeit als ideal betrachtet, gegen Ende jedoch ambivalenter gesehen wird; beide Romane entwerfen gar ein ähnliches Bild des vergeistigten, machtentsagenden Idealpolitikers. Der Untergang der beschriebenen Gesellschaften ist nicht mehr aufzuhalten, obwohl beide Protagonisten dies versuchen. Die Handlung spielt zu großen Teilen in einer hierarchisch gegliederten Eliteschule, in der die sorgsam ausgewählten Zöglinge in zunehmender Vergeistigung bis ins hohe Alter einem universalistischen Bildungsideal gemäß erzogen werden. Kastalien entspricht in manchem der Umgebung, auf die F.W. im elften Weltengroßjahr der Jungfrau trifft, Josef Knechts Schulzeit findet in den Djebel-Kapiteln des *Stern der Ungeborenen* ihr Pendant. Der junge Knecht spiegelt sich recht deutlich im kleinen Sternentänzer Io-Knirps (der lautliche Gleichklang der Namen Josef Knecht und Io-Knirps mag Zufall sein).

Ähnlichkeiten in der philosophischen Grundhaltung

Bei Werfel wie bei Hesse entwickelt sich ein Erdkreis, in dem der Geist und die Phantasie des Menschen zu einem zentralen Organ der 'Schöpfung' werden. Die

182 SdU S. 300-481.

soziale Konstellation legt eine verschwommene Trennung in Geist- und Triebwelt nahe. Im *Glasperlenspiel* ist dies der Konflikt zwischen dem jungen Knecht und seinem Mitschüler Plinio Designori, im *Stern der Ungeborenen* tritt die Separation in dem Konflikt der astromentalen Gesellschaft mit dem Dschungel zutage. Die Protagonisten Knecht und F.W. werden zu Grenzgängern; die Aussage beider Romane ist dahin gehend zu verstehen, daß die zwei Welten nicht gesondert voneinander existieren dürfen. Paradigmenwechsel deuten sich (im *Glasperlenspiel*) an bzw. brechen in einer Revolution und dem ihr folgenden Krieg (im *Stern der Ungeborenen*) aus. Beide Autoren lehnen jedoch den gewaltsamen Umsturz ab, obwohl er unvermeidlich wird, und sympathisieren mit den Leidtragenden:

> So wenig wir den Rebellen billigen, den die Begierden und Leidenschaften zum Bruch mit der Ordnung treiben, so ehrwürdig ist uns das Andenken der Opfer, der wahrhaft Tragischen. (GPS 10)[183]

Dies könnte gleichermaßen im *Stern der Ungeborenen* stehen. Auch hier liegt Werfels Neigung und Anteilnahme während des Sympaian-Schusses deutlich auf seiten der Opfer, der Astromentalen, und nicht auf seiten des Bräutigams, der zum Auslöser der kriegerischen Revolution wird.

Sowohl Knecht als auch F.W. lernen zuerst die Geist-Welt kennen, sie sind tief beeindruckt, überwinden diese Sphäre während ihres Bildungsprozesses jedoch, sehen die Vergeistigung und den Ausschluß der naturhaften Sphäre kritischer und lernen die andere Seite mit all ihren Problemen durch kurze Stippvisiten kennen. Beide Gegensätze bergen Vor- und Nachteile für das Individuum; sie müssen in einem dialektischen Prozeß überwunden und harmonisierend weitergedacht werden, um die Spiralbewegung der Menschheitshistorie voranzutreiben. Der intellektuelle Führer hat soziale Verantwortung für die anderen Menschen, er darf sich nicht in einen Elfenbeinturm des Geistes zurückziehen. Dies erkennt Knecht und legt sein Mandat als Glasperlenspielmeister nieder, dies erkennt auch F.W.; beider Vermittlerwünsche scheitern jedoch, sie stoßen bei den Führern der gegensätzlichen Gesellschaftskreise auf Unverständnis und werden von den historischen Ereignissen überrollt. Im *Glasperlenspiel* ist der Untergang der spirituellen Welt freilich nur angedeutet, doch scheint er nichtsdestoweniger ebenso unaufhaltsam wie derjenige der astromentalen Gesellschaft im *Stern der Ungeborenen*. Der Erzähler bedenkt dies mit schmerzlicher Wehmut; eine positive Wertung der geistigen Welt ist trotz der ambivalenten Darstellung auszumachen. Das Bildungsideal der "Geist-Welt" ist im Gegensatz zu den Zielen der "Körper-Welt" im unerschöpflichen Universalismus begründet. Das Glasperlen-

---

[183] Alle Zitate aus dem "Glasperlenspiel" (im folgenden im Text abgekürzt mit GPS) beziehen sich auf diese Ausgabe: Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Frankfurt / M. 1970 (= H. H.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 9).

spiel ist ein großartiges Symbol für diese Art zu lernen: in ihm werden Zusammenhänge sichtbar gemacht, die zwischen allen geistigen Bereichen bestehen: "immer neue Beziehungen, Analogien und Entsprechungen" werden im Glasperlenspiel ausgearbeitet (GPS 32). Der Intellektuelle stellt durch seine umfassende Vorbildung die schier endlosen Verbindungen in dem absichtslosen, freien Spiel des Geistes her.[184] Die Kastalische Bildung überwindet die Disziplinen und vereinigt "Grammatik, Astronomie, Mathematik oder Musik, [...] meditative Geisteszucht und Glasperlenspiel" (GPS 363). Gerade das unbeschränkte Spiel des Geistes liegt dem Lebensideal des *Stern der Ungeborenen* zugrunde - übrigens durch Verknüpfung derselben Disziplinen: Musik, Astronomie, Meditation etc. Das Glasperlenspiel besitzt die "Fähigkeit zur Universalität, das Schweben über den Fakultäten" (GPS 35, dort besonders über den Fakultäten der Musik, der Mathematik, der (klassischen) Philologie, der Logik und der bildenden Künste): es wird zu einem zentralen Sinnbild des Bildungsideals im *Glasperlenspiel*, das nahtlos auf den *Stern der Ungeborenen* übertragbar ist.

> Das Glasperlenspiel ist also ein Spiel mit sämtlichen Inhalten und Werten unsrer Kultur, es spielt mit ihnen, wie etwa in den Blütezeiten der Künste ein Maler mit den Farben seiner Palette gespielt haben mag. Was die Menschheit an Erkenntnissen, hohen Gedanken und Kunstwerken in ihren schöpferischen Zeitaltern hervorgebracht, was die nachfolgenden Perioden gelehrter Betrachtung auf Begriffe gebracht und zum intellektuellen Besitz gemacht haben, dieses ganze ungeheure Material von geistigen Werten wird vom Glasperlenspieler so gespielt wie eine Orgel vom Organisten, und diese Orgel ist von einer kaum auszudenkenden Vollkommenheit, ihre Manuale und Pedale tasten den ganzen geistigen Kosmos ab, ihre Register sind beinahe unzählig, theoretisch ließe mit diesem Instrument der ganze geistige Weltinhalt sich im Spiele reproduzieren. (GPS 12)

Bereits in den Anfängen des Glasperlenspieles war sein Hang zum Universellen vorhanden. Hesse nennt die Vorläufer und Wegbereiter in der Geistesgeschichte (zum Beispiel GPS 12 f.) und erkennt in deren Werken bereits die Grundidee seiner Glasperlenspiel-Utopie:

> Geister wie Abälard, wie Leibniz, wie Hegel haben den Traum ohne Zweifel gekannt, das geistige Universum in konzentrische Systeme einzufangen und die lebendige Schönheit des Geistigen und der Kunst mit der magischen Formulierkraft der exakten Disziplinen zu vereinigen. (GPS 13)

Die Grundpfeiler des Gebäudes, in dem alle Fächer vereint sind, sind, nach Hesse und nach Werfel, die Mathematik und die Musik. Mehr noch - das Musikalische sei das zentrale Schema alles Geistigen, das oberste Prinzip des Menschlichen; folgende Interpretation dieser Kunst gilt für Werfel gleichfalls:

---

184 Vgl. wiederum den Schillerschen Spielbegriff (siehe Fußnote 149).

> Und allgemein bekannt sind ja jene Berichte, Märchen und Sagen aus den Jugendzeiten aller Kulturen, welche der Musik, weit über alles nur Künstlerische hinaus, eine seelen- und völkerbeherrschende Gewalt zuschreiben, sie zu einem geheimen Regenten oder einem Gesetzbuch der Menschen und ihrer Staaten machen. Vom ältesten China bis zu den Sagen der Griechen spielt der Gedanke von einem idealen, himmlischen Leben der Menschen unter der Hegemonie der Musik ihre Rolle. Mit diesem Kultus der Musik ("in ewigen Verwandlungen begrüßt uns des Gesangs geheime Macht hienieden" - Novalis) hängt denn auch das Glasperlenspiel aufs innigste zusammen. (GPS 15)

Auch im *Stern der Ungeborenen* wird die Musik eng mit der Schöpfung, der Geistigkeit, mit dem Leben und den sozialen Strukturen des Menschen verquickt. Es bestehen Analogien, Musik wird - fast wörtlich wie im *Glasperlenspiel* - als "die tönende Organisation des Zeitablaufs wie ihn der Mensch erlebt" (SdU 324) erkannt. Jeder kleine Asteroid, jeder Planet, überhaupt alle Erscheinungen des Kosmos und der Erde - also auch die einzelnen Menschen - haben ihre eigene Musik. Die Vielfalt der Stimmen leistet ihren "Beitrag zur universalen Sphärenmusik" (SdU 366), die F.W. während seines Ausflugs ins niedere Intermundium hört; ein enger Zusammenhang zwischen Musik und Menschengeschick, zwischen Tonkunst und Schöpfung, ja zwischen den Disziplinen der Musikwissenschaft und Astronomie wird für ihn und für den Leser während des Unterrichts erkennbar.

Als den negativen Ursprung für die Entwicklung des Glasperlenspiels und damit für die Entstehung der neuen Geistigkeit, als "Ausgang einer neuen Selbstzucht und Würde des Geistes" (GPS 21) bezeichnet Hesse das sogenannte Feuilletonistische Zeitalter, die Epoche von der Jahrhundertwende, über den Ersten Weltkrieg und die Weimarer Republik bis hin zum Nationalsozialismus. Mit zunehmender Lebenssucht, Oberflächlichkeit und Halbbildung hätten die Menschen dieser Zeit versucht, ihre tiefe innere Verzweiflung und Irritation zu überwinden, denn aufgrund fehlender Werte und aufgrund der zunehmenden Abkehr von der Kirche (der Großbischof im *Stern der Ungeborenen* würde diese Tendenz "eine weitere Entfernung von Gott", SdU 277, nennen: "Ohne Divinität keine Humanität") hätten sie ihre Menschlichkeit, den Sinn ihres Lebens verloren. Die Todesangst (auch ein zentrales Thema bei Werfel) sei verdrängt worden und habe unbewußt traumatisch und verzweiflungsfördernd gewirkt:

> Jene Menschen mit ihren Kinder-Rätselspielen und ihren Bildungsaufsätzen waren nämlich keineswegs harmlose Kinder oder spielerische Phäaken, sie saßen vielmehr angstvoll inmitten politischer, wirtschaftlicher und moralischer Gärungen und Erdbeben, haben eine Anzahl von schauerlichen Kriegen und Bürgerkriegen geführt, und ihre kleinen Bildungsspiele waren nicht bloß holde sinnlose Kinderei, sondern entsprachen einem tiefen Bedürfnis, die Augen zu schließen und sich vor ungelösten Problemen und angstvollen Untergangsahnungen in eine möglichst harmlose Scheinwelt zu flüchten. Sie lernten mit Ausdauer das Lenken von Automobilen, das Spielen schwieriger Kartenspiele und widmeten sich träumerisch dem Auflösen von

> Kreuzworträtseln - denn sie standen dem Tode, der Angst, dem Schmerz, dem Hunger beinahe schutzlos gegenüber, von den Kirchen nicht mehr tröstbar, vom Geist unberaten. Sie, die so viele Aufsätze lasen und Vorträge hörten, sie gönnten sich die Zeit und Mühe nicht, sich gegen die Furcht stark zu machen, die Angst vor dem Tode in sich zu bekämpfen, sie lebten zuckend dahin und glaubten an kein Morgen. (GPS 19 f.)

Werfel fällte in mehreren Äußerungen, Essays und auch im *Stern der Ungeborenen* ein ähnlich apodiktisches Urteil über seine Gegenwart. F.W. ist das Produkt und der Sendbote dieser Zeit mit ihren Verdrängungsmechanismen und Gefahren: er, der Zeitzeuge der "Untergangsstimmung" (GPS 21), wird zum Auslöser des erneuten Zusammenbruchs im elften Weltengroßjahr der Jungfrau.

Wie sind nun diese Thesen im *Stern der Ungeborenen* umgesetzt? Das freie Spiel des gebildeten Geistes, den ebenso spielerischen wie respektvollen Umgang mit der 'Schöpfung' personifiziert Werfel in der Figur des kleinen Io-Knirps. Beim Kometenturnen setzt sich jedoch auch F.W. durch ein freies Spiel des Geistes (tatsächlich wird ja suggeriert, daß er das Gebäude des Djebel körperlich nie verläßt, es handelt sich also rein um eine Tat der Phantasie) über alles Irdische, zeitlich und räumlich Verhaftete hinweg und wird eins mit dem Kosmos, indem er die Gestalt und die Bewegung eines Himmelskörpers annimmt - und sich gleichzeitig durch ein spielerisches Verändern dieses Zustandes über denselben erhebt:

> Hatte nicht der Lehrer immer wieder auf den "freien Willen" des Chronosophen hingewiesen, der in jeder Richtung spazieren oder ruhen darf, da er ja Geist vom Geiste ist? (SdU 323 f.)

Freilich sind Werfels philosophische Positionen vielfältig begründbar: seine Religiosität und Todesnähe, die traumatische Einengung der geistigen Freiheit durch Vertreibung und Exil wirkten auf den *Stern der Ungeborenen* - verstärkt wurden diese Gedanken möglicherweise durch die Lektüre des *Glasperlenspiels*, in dem ähnliches durchlebt wird. Beim Kometenturnen gliedert sich der Mensch in den Kosmos ein, sein Geist herrscht und dient zugleich in jener herbeigesehnten Urharmonie, der "universalen Sphärenmusik" (SdU 366) der Schöpfung und des Geistes (SdU 324 f. - hier wird besonders die immer wieder auftretende Verquickung von Kosmos, menschlichem Leben und Musik deutlich). Das Herrschen und Dienen ist freilich ein oft in der Exilliteratur benutztes Motiv (vgl. Bertolt Brecht und Heinrich Mann), das sich mehrfach bei Werfel selbst und auch im *Glasperlenspiel* findet (vgl. die Reflexionen zu diesem scheinbaren Gegensatz in Knechts Lebenslauf *Der Regenmacher*, GPS 516).

Der wichtigste Stoff, den die Schüler des Djebel beherrschen müssen, sind nicht die vom Lehrer wie in Werfels eigener Schulzeit abgefragten, vorher auswendig gelernten Fakten; genau wie in Kastalien wird hier der Geist, die meditative Versenkung, die Kontemplation trainiert: "Wir [...] geben uns mit aller verfügbaren Feierlichkeit der hohen Betrachtung hin" (SdU 333) - bei Hesse und

Werfel ist die "hohe Betrachtung" eng mit indischen Meditations- und Yoga-Übungen verbunden. Hesse nimmt mehrmals (zum Beispiel in dem *Indischen Lebenslauf*) auf die Yogins Bezug, und auch Werfel propagiert im *Stern der Ungeborenen* ähnliche Ideale:

> [...] die Chronosophie lehrte, daß die Wahrheit den Weg von außen nach innen nehme, von der Erfahrung zum Urteil, von der Empfindung zur Erkenntnis, von der Oberfläche zur Mitte, vom Körper zum Geist. Nun, diese Lehre war alles eher als neu, und B.H. hatte, wie er einwarf, schon im zwanzigsten Jahrhundert die Bekannschaft [sic!] jener altehrwürdigen Yoga gemacht, deren praktische Mystik auf diesem Prinzip begründet war. (SdU 381)

Sowohl der Mensch als auch das gesamte Leben auf der Erde sind Teil einer großen Entwicklung; die Progression wird zum Thema und zur Forderung im *Glasperlenspiel*. Dort ist das Leben ein beständiges Fortschreiten von einem Moment des Erwachens zum nächsten, ein Betreten, Durchschreiten und Zurücklassen von Räumen - um zwei Bilder Hesses zu gebrauchen. Der Mensch muß sich weiterentwickeln, er muß lernen, reifen und zu sich kommen. Die Geschichte schreitet fort, die 'Schöpfung' geht in spiralförmiger Progression auf ein Ziel zu (spiralförmig, da es sowohl bei Werfel als auch bei Hesse immer wieder zum Rückschritt der geistigen Entwicklung, zur Gegenbewegung, eben zur Antithese (Dschungel, Sympaianschuß) kommt). Bei Werfel ist die menschliche Existenz ebenfalls geprägt von dem Gedanken des "beständigen 'Unterwegs'" (SdU 360), mehr noch: "Wenn wir Menschen unterwegs sind, so haben wir ein Ziel, ein limitiertes aber ausgesprochenes Wohin." (SdU 360) Im *Glasperlenspiel* heißt es fast wörtlich gleich: "Jeder von uns ist nur ein Mensch, nur ein Versuch, ein Unterwegs. Er soll aber dorthin unterwegs sein, wo das Vollkommene ist, er soll ins Zentrum streben, nicht an die Peripherie" (GPS 84).

Die Verbindungen, die nach Hesse und seinem *Glasperlenspiel* zwischen allem und jedem bestehen, haben im *Stern der Ungeborenen* ein anschauliches Beispiel: durch einen einfachen mathematischen Vorzeichenwechsel reisen die Schüler vom All ins Atom und erkennen dort dieselben Strukturen (SdU 369 f.). Der Roman selbst ist in dem Bewußtsein dieses universellen Zusammenhangs, dieses Beziehungsgeflechtes geschrieben. Werfel vereinigt vor allem kulturelle und religiöse Erscheinungen: Buddhismus, Katholizismus, Judentum - viele religiöse, weltanschauliche und philosophische Richtungen werden (freilich in populärwissenschaftlicher Form) in Beziehung gesetzt. Mit Fortschreiten des Romans nimmt der sich immer stärker bildende Ich-Erzähler eine zunehmend ironische und kritische Haltung gegenüber diesem Bildungsgut und dessen Verkettungen ein. Dennoch bleibt der Grundgedanke einer arabeskenhaften, alles in Beziehung setzenden Wahrheit für den *Stern der Ungeborenen* wie für das *Glasperlenspiel* bestimmend - oder wie der junge Adrian Leverkühn, dessen einziges Interesse der Mathematik und der Musik gilt, in Thomas Manns *Doktor*

Faustus sagt: "Alles ist Beziehung, und die Beziehung bildet den Kreis."[185] Gerade die Entwurzelung des Exulanten, sein Herausgerissensein aus allen Verbindungen läßt wohl ein solches Weltbild in manchen Texten dieser Epoche in den Vordergrund treten.

Den Lehrern und Schülern des Djebel geht es vor allem darum, die dem Kosmos inhärenten Beziehungen zu erkennen. Die "Überwindung der körperlichen Zeit- und Raumschranke" (SdU 384) ist der erste Schritt, der Endzweck zweifellos folgender:

> [...] die menschliche Persönlichkeit unabhängig von der Erde zu machen, über ihre planetare und solare Bedingtheit hoch hinauszureißen und in alterprobten (wenn auch für uns unbegreiflichen) Formsymbolen sie in Beziehung zu setzen zu den fremdesten Sternwesenheiten. (SdU 384)

Die Entsprechungen zwischen dem Kleinen und dem Großen, dem Einzelnen und dem Ganzen zeigen sich im *Stern der Ungeborenen* des weiteren in dem dem jüdischen Glauben entlehnten Adam Kadmon: der Kosmos hat Menschengestalt! Das Humane wird zu dem bestimmenden Gesetz des Alls, das dieses in verantwortungsvollem, spielerischem Umgang bestimmt. So ist denn auch der wichtigste Augenblick in F.W.s Leben nicht jener der Todesgefahr oder des moralischen Versagens. Der bedeutungsvollste Moment im Leben des Menschen ist "der verbindungsreichste Augenblick" (SdU 424), bei F.W. die Geburt seines Sohnes, den er im elften Weltengroßjahr der Jungfrau wiedertrifft: ein Augenblick, der Zeit und Raum überwindet, der Beziehungen herstellt, Parallelen sichtbar macht, eine Bewußtseinserweiterung auslöst und - um mit Hesse zu sprechen - das Erwachen begünstigt. In dem Zeitraum eines Atemzuges erkennt der Mensch Zusammenhänge, die ihm bisher verschlossen blieben:

> Ich verstand das. Plötzlich verstand ich aber noch viel mehr. Wie ein hochgespannter Strom durchzuckte es mich. Kugelrund war der nackte Buddhakopf des Hochschwebenden. Kugelrund war das nackte Köpfchen des Kindes im Korb. Und noch ein anderer Kopf war kugelrund. Der Kopf des kleinen Sternentänzers, der Kopf des künftigen Hochschwebenden. Und mehr als der Kopf. Das Gesicht des Sternentänzers glich ebenbildlich dem Gesicht des Kindes im Korb. War das der *Verbindungsreichtum* jenes Augenblicks? (SdU 424 f.)

Wenige Sekunden genügen, um eine Fortentwicklung und geistige Reifung auszulösen, die andauert und das gesamte weitere Leben entscheidend beeinflußt. Im *Glasperlenspiel* ist diese Art der Wandlung mit dem Bild des Erwachens beschrieben und stellt einen wesentlichen Bestandteil des exemplarischen Bildungsprozesses von Josef Knecht dar. Im *Stern der Ungeborenen* beschreibt

---

185 Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 6). S. 65. Im folgenden als T. Mann: Faustus.

F.W. die Zeit nach einem solchen Moment des Erwachens im Comptoir des Hochschwebenden:

> Als ich später den Djebel verließ, war ich nicht mehr derselbe, wie ich ihn betreten hatte. Ich kann es weniger eine moralische Veränderung nennen, als eine Verwandlung meines ganzen Lebensgefühls. Sie dauert auch jetzt noch an, da ich in einer frühen und ziemlich primitiven Welt diese Seite hier beende. (SdU 425)

Dennoch ist keine Entwicklung vorherbestimmt. Der Mensch, besser gesagt: der menschliche Sinn, kann in freier Kombination über verschiedene Möglichkeiten verfügen. Hesse betont dieses Element von Freiheit; in Werfels Weltbild ist es auch vorhanden, allerdings weitaus schwächer ausgeprägt. Wahrscheinlich ist hier Werfels Vertreibung, die Ausbürgerung unter Zwang, seine von vielen äußeren Faktoren bestimmte Exilsituation ausschlaggebend: die theoretisch durchdachte Forderung erwies sich wohl in der Praxis als nicht durchführbar; nichtsdestoweniger findet sie im *Stern der Ungeborenen* Erwähnung:

> [...] die Zukunft der Menschen bleibt ihm selbst verborgen, weil, wie ein altes Wort überliefert, jeder Augenblick ein Knotenpunkt vieler Straßen ist, welche der Mensch nach Willkür wählt. (SdU 428)

Hesse extremisiert diesen Gedanken, was eine Wesensgleichheit zweier Menschen, ein umfassendes Verstehen, eine völlige Übereinstimmung selbst enger Freunde oder Verwandter unmöglich macht. Vergleichbares muß auch F.W. trotz seiner starken Bindung an B.H. erfahren, was sich wohl bei Werfel selbst und auch bei seinem Protagonisten wiederum durch die Exilsituation verstärkte. Werfel sah (der antithetischen Struktur folgend) stärker die Gefahren und Kritikpunkte des "Kastalischen" Bildungsideals, die übrigens auch Josef Knecht bemängelt und die ihn zu seinem Abschied von der Eliteschule bewegen. In Kastalien deuten sich diese Auswüchse bislang nur an, Knecht erkennt sie frühzeitig und warnt vor ihnen; bei den Astromentalen sind die Fehler des Systems weit ausgeprägter und führen schließlich in den unvermeidlichen Untergang:

> Es ging um einen über alle Faßbarkeit verwegenen Versuch, die Erfahrungsinhalte des Planetenhäftlings Mensch zu bereichern und seine Erlebnisgrenzen bis an den Rand der Unendlichkeit auszudehnen. Immer wieder war ich in dieser Stunde gezwungen, an den Großbischof zu denken. Versuchte der mentale Mensch wirklich, sich an Gottes Stelle zu setzen, indem er, der das All früher in sich selbst getragen hatte, sich selbst nun ins All trug? War der Djebel die modernste menschliche Ausprägung des "Baumes der Erkenntnis", wie der "Turm zu Babel" die älteste war? (SdU 384 f.)

Folgende Passage drückt Werfels Kritik an der verantwortungslosen Hybris und seine Bewunderung für das absichtslose Spiel der Astromentalen aus:

> Die Idee des zwecklosen Spiels beherrschte, wie schon bekannt, die Zeit. Selbst der höchsten Ausprägung des astromentalen Geistes, der Chronosophie im Djebel war

> der Gedanke der Nützlichkeit oder Verwertbarkeit von Ergebnissen völlig fremd. Wahrhaftig, die Menschen taten es den Göttern gleich. Was aber ist der Lebenszweck der Götter anderes, als der vollkommene Genuß ihrer selbst? (SdU 455)

Die Frage nach "Gott" stellt sich indirekt im Djebel und in Kastalien, in beiden Zukunftswelten wird der Dienst am Geist und an der reinen Wissenschaft, die Versenkung zum Religionsersatz erhoben. In dem "Gemeinschafts-, Versammlungs-, Anbetungsraum" (SdU 389) des Djebel finden gottesdienstähnliche Feiern statt, deren traditionsreiche Opfer- und Versenkungsrituale niemals enden und die trotz individueller Vertiefung die Harmonie erreichen, die Werfels und Hesses Bildungs- und Menschheitsideal begründet: "Jedweder brachte sein eigenes Wort, sein eigenes Gedicht dar, und doch, ich weiß nicht wodurch, der Chor war im Zusammenklang vollkommen und einheitlich." (SdU 390) Die sakrale Bedeutung des Spieles betont auch Hesse:

> Das Spiel [...] ist am besten zu vergleichen etwa mit dem "Spielen" von Musik - das ist für Welt- und Geschäftsleute auch nichts Ernstes, für den echten Musikanten aber ist es ein Zelebrieren des unbedingt Heiligen.[186]

Fast alle weltanschaulichen Parallelen der Romane sind natürlich nicht nur auf Werfels mögliche Hesse-Lektüre zurückzuführen. Im Leben und Werk beider Autoren nahmen eben dargestellte Überlegungen einen breiten Raum ein und kamen in ihrem Alterswerk noch deutlicher zum Ausdruck. Diese Punkte erhellen ein wenig die Faszination, die für Werfel von Hesses Roman ausgegangen sein muß, der Autor des *Stern der Ungeborenen* fand im *Glasperlenspiel* zahlreiche eigene philosophische Axiome wieder.

Ähnliche Themen

Die analoge philosophische Haltung offenbart sich anhand identischer Themen. Beide Autoren stellen die von ihnen propagierte sakralisierte Universalität, das Primat von Meditation und Geist anhand der *Musik* und der *Naturwissenschaften* dar. Andere gemeinsame Themen sind die Betonung der *Astrologie*, die *Heiterkeit* als Ausdruck von geistiger Distanz und absichtslosem Spiel und, komparabel dazu, die Verherrlichung der *Kindhaftigkeit*. Kindhaft und unbeschwert ist die Welt Kastaliens, Anmut und Sorglosigkeit ist auch das Ziel der astromentalen Gesellschaft. Beide Autoren sehen allerdings die Kehrseite ihres Traumes, den bloßen Manierismus, zu dem Heiterkeit und Kindhaftigkeit erstarren können. Folgende Worte des Kritikers Designori sind symptomatisch für die immer wieder geäußerte Kritik F.W.s an seinen Gastgebern im elften Weltengroßjahr der Jungfrau, nur würde F.W. wohl aus seiner staunenden Höflichkeit

---

[186] Hesse an Schottky (Mitte Juni 1932). In: Hermann Hesse: Ausgewählte Briefe. Erweiterte Ausgabe. Hg. v. H. H. / Ninon Hesse. 3. Auflage. Frankfurt / M. 1981. S. 69. Im folgenden als Hesse: Ausgewählte Briefe.

heraus seine Mißbilligung nicht so drastisch formulieren wie Knechts Jugendfreund:

> Es gab Zeiten, da habe ich zu euch Ordensleuten und Glasperlenspielern emporgeblickt mit einer Verehrung, einem Minderwertigkeitsgefühl und einem Neid wie zu ewig heiteren, ewig spielenden und ihr eigenes Dasein genießenden, keinem Leide erreichbaren Göttern oder Übermenschen. Zu andern Zeiten seid ihr mir bald beneidenswert, bald bemitleidenswert, bald verächtlich erschienen, Kastrierte, künstlich in einer ewigen Kindheit Zurückgehaltene, kindlich und kindisch in eurer leidenschaftslosen, sauber umzäunten, wohl aufgeräumten Spiel- und Kindergartenwelt, wo sorgfältig jede Nase geputzt und jede unbekömmliche Gefühls- oder Gedankenregung beschwichtigt und unterdrückt wird, wo man lebenslänglich artige, ungefährliche, unblutige Spiele spielt und jede störende Lebensregung, jedes große Gefühl, jede echte Leidenschaft, jede Herzenswallung sofort durch meditative Therapie kontrolliert, abbiegt und neutralisiert. Ist es nicht eine künstliche, sterilisierte, schulmeisterlich beschnittene Welt, eine Halb- und Scheinwelt bloß, in der ihr da feige vegetiert, eine Welt ohne Laster, ohne Leidenschaften, ohne Hunger, ohne Saft und ohne Salz [...]! Das Triebleben ist meditativ gebändigt, gefährliche, waghalsige und schwer zu verantwortende Dinge, wie Wirtschaft, Rechtspflege, Politik, hat man seit Generationen andern überlassen, feig und wohlgeschützt, ohne Nahrungssorgen und ohne viel lästige Pflichten führt man sein Drohnenleben (GPS 340 f.)

In langen dialektischen Gesprächen werden im *Glasperlenspiel* zwischen Designori und Knecht Themen wie zum Beispiel diese Heiterkeit diskutiert. Werfel läßt seinen Protagonisten beide Seiten vertreten, die ambivalenten Aussagen jedoch sind dieselben, so verteidigt Knecht die Heiterkeit gegenüber dem Vorwurf von "Spiel und Oberfläche" als "Ernst und Tiefe" (beide Zitate GPS 346). Die ernste Heiterkeit wird stets mit der Metapher des *Lichts*, des Glänzens und Strahlens in Verbindung gebracht, beste Vertreter sind der Musikmeister im *Glasperlenspiel* (besonders kurz vor seinem Tod) und der Hochschwebende des *Stern der Ungeborenen*. Nur hat der Hochschwebende - wie alle Chronosophen - die Heiterkeit verloren, er wird von Depressionen und Xenospasmen gepeinigt: Werfel ironisiert bewußt das "reine Licht, die ewige Heiterkeit" (sinngemäß GPS 347) des *Glasperlenspiels* in dem Trübsinn seines Staatsoberhauptes, denn der Hochschwebende ist nicht der Träger der reinen Heiterkeit, des freien geistigen Spiels im *Stern der Ungeborenen*; im großen und ganzen vertritt dort eine Person den strahlenden Frohsinn, die philosophischen Ideale des *Glasperlenspiels*: Io-Knirps, der kleine Sternentänzer. Nur er wird stets mit den drei Attributen "Heiterkeit", "Spiel" und "Licht" (bei ihm ein von innen kommendes, selbst erzeugtes Strahlen) belegt. Eine Textstelle soll als Beispiel genügen; sie beschreibt den Knaben beim Kometenturnen:

> Um so wohliger erstaunte ich jetzt, als sich allgemach vor meinen Augen ein kaum merklich schwaches und lindes Phosphoreszieren zu entschleiern begann. Es war die Kopfkugel des Knirpses, die diesen Hauch von Licht ausstreute, in welchem

> man die zierliche Gestalt des Knaben immer deutlicher wahrnehmen konnte, wie sie mit tänzerisch ausgestreckten Armen und graziös gekreuzten Beinen um sich selbst wirbelte wie ein Kreisel. (SdU 321)

Auch F.W. bemerkt, "daß diese jungen Sternwanderer fröhlich waren und durchaus nicht den Eindruck von Zerstreuten, Trunkenen oder Träumenden machten, obwohl sie doch unter der ständigen Hypnose des Großen Weltraums ersten Grades standen." (SdU 385) Hesses Primat der Heiterkeit entstammt eindeutig östlichen Philosophien, Knecht verweist selbst im *Glasperlenspiel* auf "das Lächeln der Weltüberwinder und Buddhas" (GPS 347). Knecht verdeutlicht seine eigene Geschichtsphilosophie und zum Großteil auch die seines Autors, indem er seinem Kritiker Designori Grundsätzliches der buddhistischen Mythologie erzählt. Folgende Passage scheint Franz Werfels Vorstellungen über den Aufbau und Untergang verschiedener Kulturen, den Glanz und Verfall des astromentalen Zeitalters, über den Tod als Ende und Neuanfang in dem Lächeln eines Kindes zusammenzufassen:

> Die Welt, wie diese Mythen sie darstellen, beginnt in ihrem Anfange göttlich, selig, strahlend, frühlingsschön, als goldenes Zeitalter; sie erkrankt sodann und verkommt mehr und mehr, sie verroht und verelendet, und am Ende von vier immer tiefer sinkenden Weltzeitaltern ist sie reif dafür, vom lachenden und tanzenden Schiwa zertreten und vernichtet zu werden - aber es endet damit nicht, es beginnt neu mit dem Lächeln des träumenden Vischnu, der mit spielenden Händen eine neue, junge, schöne, strahlende Welt erschafft. (GPS 347 f.)

In diesem Sinne ist wohl die Doppelgesichtigkeit, das spielerische Lächeln des Io-Knirps am Ende des *Stern der Ungeborenen* zu verstehen:

> Es waren aber wirklich zwei Knabengesichter übereinander. Ein graues totes oben und ein blühend lächelndes darunter [...]. Das graue Gesicht wurde immer undeutlicher, das blühende immer deutlicher, je näher ich kam. [...] Mein ganzes Leben aber war eine leichte, luftige, durchleuchtete Freudigkeit, deren man ohne Tränen nicht gedenken kann. Jetzt war ich dem Lächeln des Sternentänzers schon ganz nahe. Er betrog alle, denn ich sah zwischen den halbgeöffneten Lidern seinen verschmitzten Blick. Und in diesen Blick schritt ich hinein, bis ich nichts mehr wußte. (SdU 710)

Die Heiterkeit als Relikt fernöstlicher Philosophien - auch an anderen Stellen treten bei Werfel und (noch deutlicher) bei Hesse Versatzstücke dieser vor allem chinesischen und indischen Schulen auf. So vergleicht Werfel die "Levitation" (SdU 399) des Hochschwebenden infolge bestimmter Meditationstechniken mit indischen "Brahmanen", "welche in aller Freundlichkeit zehn Ellen hoch über der Erde schwebten" (beide Zitate SdU 399). Freilich folgen nun noch - Werfels Willen entsprechend, unterschiedliche Kulturen zusammenzuführen - Beispiele für Levitationen aus den katholischen, neuplatonischen und aus anderen Bereichen. Yin und Yang, das Sinnbild östlicher Weltanschauungen, zeigt sich, so Werfel, im Kosmos, wo "sich selbst in Sternen fühlsam unterscheiden [läßt] das

Männliche und Weibliche" (SdU 325), bei Hesse und Werfel findet sich auch der Gedanke des ein- und ausatmenden Kosmos, der männlichen und weiblichen Natur.

Ähnlichkeiten in der Handlung

Anmutig, geistig, arabeskenzart
Scheint unser Leben sich wie das von Feen
In sanften Tänzen um das Nichts zu drehen,
Dem wir geopfert Sein und Gegenwart.

Schönheit der Träume, holde Spielerei,
So hingehaucht, so reinlich abgestimmt,
Tief unter deiner heitern Fläche glimmt
Sehnsucht nach Nacht, nach Blut, nach Barbarei.

Im Leeren dreht sich, ohne Zwang und Not,
Frei unser Leben, stets zum Spiel bereit,
Doch heimlich dürsten wir nach Wirklichkeit,
Nach Zeugung und Geburt, nach Leid und Tod. (GPS 476 f.)

Dieses frühe Gedicht Josef Knechts enthält eigentlich nicht nur alle Entwicklungen seines Lebens zwischen der Geistwelt Kastaliens und der Realität des Staates, sondern auch die wichtigsten Strömungen der astromentalen Gesellschaft des elften Weltengroßjahres der Jungfrau. Die Attribute und Metaphern "anmutig", "geistig", "arabeskenhaft", "zart", "tänzerisch", "Spiel", "Hauch", "Freiheit" werden dezidiert immer wieder auf die Vertreter der astromentalen Gesellschaft im *Stern der Ungeborenen* angewendet. Doch auch die zweite Welt, die Welt der Triebe, der Wirklichkeit, die Welt aus Fleisch und Blut wird beschrieben: "Nacht" (nur im Dschungel herrschen noch die normalen Tag-und-Nacht-Verhältnisse mit der ungeschmälerten Kraft der Sonne), "Blut" und "Barbarei" (man denke nur an die Zerfleischung der Hühner), "Zeugung und Geburt", "Leid und Tod" (all das nimmt der Wintergarten, der Ammenhügel etc. den Astromentalen ab). Die tiefe Sehnsucht, die Knecht beschreibt, drängt auch in den Astromentalen: Die Braut Lala ist nur eine von vielen Überläufern, ihr Bräutigam (obwohl auf der Gegenseite stehend) wirft durch die Verherrlichung archaischer Waffen und durch die Ermordung des Mutarianers die pazifistische Geistigkeit über Bord. Die Gegenwelten von Seele und Sinnlichkeit existieren in beiden Romanen, die Protagonisten überschreiten die Grenze zwischen beiden Machtbereichen und bemühen sich vergeblich um eine Einigung der Extreme. Die Geist-Welt geht unter, nicht zuletzt auch aufgrund der Unfähigkeit ihrer Bewohner zur Verteidigung. Teils verständnislos, teils überrumpelt, teils mit passiver Trauer sehen Kastalier und Astromentale dem Ende ihrer Lebenssphäre

entgegen. Man steckt den Kopf in den Sand oder schließt die Augen, verdrängt die Realität in einem "Akt der Trauer und des Nichtsehnwollens" (SdU 545):

> In einer neuen tiefen Schreckensstille verhüllten die Menschen einer nach dem andern mit den weiten dehnbaren Schleiern, die sie als Gewänder trugen, ihre Häupter. Das war eine überaus antike, sublime Gebärde, obwohl sie nicht Trauer oder Ehrfurcht vor dem Tode zur Ursache hatte, sondern die unaussprechliche Scheu dieser Menschen vor dem Anblick vergossenen Blutes und der Toten, ein Anblick, der nur wenigen in jeder Generation zuteil wurde. (SdU 478)

F.W. und Knecht sprechen mit den höchsten Würdenträgern der Geist-Welt, warnen diese vor dem drohenden Untergang und schlagen Gegenmaßnahmen vor; ihre Reden verhallen jedoch wirkungslos (bei F.W. sogar ungehört) und stoßen auf Erstaunen, Unverständnis bzw. Fatalismus. Die dem Körper entfremdete Gemeinschaft wird zerfallen, Gründe für ihr unrühmliches Ende gibt es mehrere: die dialektische Geschichtsentwicklung läßt Endgültigkeit nicht zu, die Geistwesen Kastaliens und der astromentalen Gesellschaft sind aber auch nicht in der Lage, ihre kulturellen Errungenschaften zu verteidigen, sie verdrängen die andere Seite des menschlichen Lebens (Tod, Geschlechtlichkeit, Leid, den Alltag, die archaischen Triebe, eben: "Zeugung und Geburt [...] Leid und Tod"). Kastalien und die astromentale Gesellschaft hätten bestehen können, "wäre nur Kastalien die Welt, die ganze, mannigfaltige und doch unteilbare, statt daß es eben nur ein Weltchen in der Welt oder ein kühner und gewaltsamer Ausschnitt aus ihr war!" (GPS 416)

F.W. und Josef Knecht haben nur wenig gemeinsam, was Geistigkeit, Meditation und innere Sammlung angeht. F.W. ist zu hektisch, tölpelhaft und ironisiert, um dem Glasperlenspielmeister ebenbürtig sein zu können. Dies vermag im *Stern der Ungeborenen* nur Io-Knirps, der alle Ideale des *Glasperlenspiels* vertritt. Dennoch gibt es zahlreiche Parallelen auch der Romanprotagonisten. Beide werden einem Bildungsprozeß unterworfen, zahlreiche Mentoren führen sie in unterschiedliche Bereiche der Zukunftswelt ein. Sie lernen sämtliche Kreise dieser Sozietät kennen, beschäftigen sich mit der Geistsphäre, sind erst fasziniert, sehen zunehmend Kritikpunkte, erkennen den drohenden Untergang als erste, erproben bewußt die Gegenwelt und überwinden schließlich beide Bereiche, die zunächst eine so große Faszination ausgeübt haben. Die Romane beginnen mit der Geburt und frühen Kindheit beider Protagonisten (im *Stern der Ungeborenen* ist dies etwas versteckter), berichten von deren Schulzeit, Adoleszenz, Mannesalter und enden schließlich mit dem Tod beider Hauptfiguren. Knecht trifft den Knaben Tito, der in vielem eine Spiegelung seiner eigenen Kindheit ist, der Kreis schließt sich; Knecht nimmt den Knaben an Sohnes Statt an (schließlich ist er auch das Kind seines Jugendfreundes), Tito wird in der Gestalt des Io-Knirps in Werfels Roman eine zentrale Rolle spielen. Beide Knaben sind etwa gleich alt, ähneln sich auch physiognomisch und werden für die Protagonisten im Moment des Todes inmitten eines strahlenden Lichtes zur Hermesfiguration, die sie vom Leben zum Tod leitet. Io-Knirps führt durch sein Sterben

und seine Wiedererweckung den Toten F.W. in sein altes Leben zurück bzw. umgekehrt, das heißt: er bringt ihn aus seinem neuen Leben zurück in seine dem Tod geweihte frühere Existenz - eine christliche Umkehrung des Hermes Psychopompos, eine Verschmelzung des antiken Todesboten mit Christus. Der Hermes des *Glasperlenspieles* ist deutlicher und traditioneller gestaltet und mit den typischen Attributen des Seelenführers (im folgenden Zitat hervorgehoben) ausgestattet, wie sie beispielsweise auch Thomas Mann im *Tod in Venedig* dem Tadzio verleiht. Dennoch deutet auch hier Titos heidnischer Lebenstanz, unmittelbar bevor Josef Knecht ertrinkt, auf eine Erlösung, ein neues Leben, eine Weiterführung der Knechtschen Lebenswerte hin. Folgende Szene ereignet sich kurz vor Knechts Tod am Bergsee:

> Tito [...] blickte dem Lehrer dumm-erstaunt ins Gesicht und *streckte* mit plötzlicher Eile, als falle ihm soeben etwas Wichtiges, beinahe schon Versäumtes ein, *den rechten Arm mit zeigender Gebärde aus, auf das jenseitige Seeufer weisend, das wie die Hälfte der Seebreite noch in dem großen Schatten lag,* den der vom Morgenstrahl bezwungene Felsberg allmählich immer enger um seine Basis zusammenzog. "Wenn wir sehr schnell schwimmen", rief er hastig und knabeneifrig, "so können wir grade noch vor der Sonne am andern Ufer sein." Die Worte waren kaum hervorgestoßen, die Parole zum Wettschwimmen mit der Sonne kaum erteilt, so war Tito mit einem gewaltigen Satz, den Kopf voran, im See verschwunden, als könne er, sei es aus Übermut oder aus Verlegenheit, gar nicht rasch genug sich davonmachen und die vorangegangene feierliche Szene [gemeint ist sein Tanz] in gesteigerter Tätigkeit vergessen machen. *Das Wasser spritzte auf und schlug über ihm zusammen,* einige Augenblicke später erschienen Kopf, Schultern und Arme wieder und blieben, sich rasch entfernend, auf dem blaugrünen Spiegel sichtbar. [...] Der junge Schwimmer hatte des öftern *zurückgeblickt* und mit Genugtuung wahrgenommen, daß der Magister ihm *ins Wasser gefolgt* sei. (GPS 468 ff., Hervorhebungen von mir)

Knechts und F.W.s Sterben entsprechen sich also, vor ihrem Tod erleben beide Protagonisten jedoch noch weitere vergleichbare Wendungen ihres Schicksals: der Besuch eines künstlerischen Festaktes wird für sie von zentraler Bedeutung, die Mitwirkung am Jahres-Glasperlenspiel und am Sympaian (SdU 458 f.). Folgende kurze Definition des Glasperlenspieles könnte auch als Umschreibung für den Sympaian, das kulturelle Großereignis der astromentalen Gesellschaft, stehen. Sie stellt die Verbindung des Jahresspieles zu dem alle Künste vereinenden Theaterspektakel her und betont die Eigeninitiative des Publikums, das nicht mehr passiv konsumiert, sondern geistig mitgestaltet - was dann auch Werfels Sympaian leistet:

> Seit der Großtat des Baslers nun hat das Spiel sich rasch vollends zu dem entwickelt, was es noch heute ist: zum Inbegriff des Geistigen und Musischen, zum sublimen Kult, zur Unio Mystica aller getrennten Glieder der Universitas Litterarum. Es hat in unsrem Leben teils die Rolle der Kunst, teils die der spekulativen Philosophie übernommen und wurde zum Beispiel zur Zeit des Plinius Ziegenhalß nicht selten

> auch mit einem Ausdruck bezeichnet, welcher noch aus der Dichtung der feuilletonistischen Epoche stammt und für diese Epoche das Sehnsuchtsziel manches vorahnenden Geistes benannte, mit dem Ausdruck: *magisches Theater*. [...] Es kam nicht mehr allein darauf an, den Ideenfolgen und dem ganzen geistigen Mosaik eines Spieles mit rascher Aufmerksamkeit und geübtem Gedächtnis intellektuell zu folgen, sondern es entstand die Forderung nach einer tiefern und seelischeren Hingabe. Nach jedem Zeichen nämlich, das der jeweilige Spielleiter beschworen hatte, wurde nun über dies Zeichen, über seinen Gehalt, seine Herkunft, seinen Sinn eine stille strenge Betrachtung abgehalten, welche jeden Mitspieler zwang, sich die Inhalte des Zeichens intensiv und organisch gegenwärtig zu machen. (GPS 37 f., Hervorhebung von mir)

Dieses magische Theater ist eine Reliquie aus dem *Steppenwolf* und Hesse selbst somit der erwähnte "vorahnende Geist". Der Inhalt des idealen Sympaians könnte wie folgt beschrieben werden:

> Beliebt war bei einer gewissen Spielerschule lange Zeit namentlich das Nebeneinanderstellen, Gegeneinanderführen und endliche harmonische Zusammenführen zweier feindlicher Themen oder Ideen, wie Gesetz und Freiheit, Individuum und Gemeinschaft, und man legte großen Wert darauf, in einem solchen Spiel beide Themata oder Thesen vollkommen gleichwertig und parteilos durchzuführen, aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln. Überhaupt waren, von genialen Ausnahmen abgesehen, Spiele mit negativem oder skeptischem, disharmonischem Ausklang unbeliebt und zuzeiten geradezu verboten, und das hing tief mit dem Sinn zusammen, den das Spiel auf seiner Höhe für die Spieler gewonnen hatte. Es bedeutete eine erlesene, symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen, eine sublime Alchimie, ein Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott. (GPS 40)

Die Harmonisierung in einer Synthese wird während des im *Stern der Ungeborenen* dargestellten Sympaians verhindert; dem Sympaian der Astromentalen fehlt wohl auch die Suche nach dem "über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist", ihre Gesellschaft ist von einer Abkehr von "Gott" bestimmt - so das Postulat des Großbischofs. Der Schuß des Bräutigams während des Sympaians entfesselt jedenfalls die Revolution, macht eine Annäherung der Gegensätze "Dschungel" und "astromentale Gesellschaft" (im kulturellen Spiel wie im Leben) unmöglich und löst letztendlich den Untergang der astromentalen Kultur aus. Daß dieser Untergang gerade während des Sympaians seinen Anfang nimmt, ist kein Zufall - wenn man den Betrachtungen über die Musik im *Glasperlenspiel* glauben kann. Es bestehe nämlich, nach Hesse und nach der von ihm zitierten chinesischen Philosophie, ein enger Zusammenhang zwischen dem Zustand der Musik eines Reiches und dessen politischer Stabilität: "Verfiel die Musik, so war das ein sicheres Zeichen für den Niedergang der Regierung und des Staates." (GPS 27) Die Ähnlichkeiten beider Geschehnisse gehen bis ins Detail: Während die jungen Brautleute im *Stern der Ungeborenen* "die erste Reihe des vordersten Logengürtels im Amphitheater" (SdU 453) einnehmen und

so dem "Gesamtkunstwerk" (SdU 458; auch als solches könnte man das Glasperlenspiel bezeichnen) einen stimmungsvoll-innigen Rahmen geben, gilt dies auch für die (zölibatär lebende) Jugend Kastaliens:

> Dafür übten sich alle diese Liebhaber des Spiels [gemeint sind die Doktoranden und höheren Eliteschüler] fleißig in der Spielkunde und der Meditation und bildeten bei den "großen" Spielen jenen innersten Ring von andächtigen und hingegebenen Teilnehmern, welche den öffentlichen Spielen den feierlichen Charakter geben und sie vor dem Entarten zu bloß dekorativen Akten bewahren. (GPS 43)

Die Brautleute im *Stern der Ungeborenen* stimmen mit ihren Symbolen erneut für die Vereinigung der Wissenschaften, der Künste und der geistigen Disziplinen (Musik, Malerei, Bildhauerei, Architektur, Philologie etc., SdU 455 f.). In ihre Reihen dringen aber immer stärker die "Waffensammler" (SdU 456), die Revolutionäre.

Obwohl zwischen den Ereignissen der wichtige Unterschied besteht, daß das Glasperlenspiel das Produkt monatelanger Vorbereitungen, der Sympaian jedoch gewollt transrational improvisiert ist, übernimmt bei beiden das Publikum eine wichtige Rolle. Die Musiker und Schauspieler, der Dichter und der Komponist, die Glasperlen (soweit überhaupt noch vorhanden) und der Glasperlenspielmeister sind im Grunde genommen unwichtige Mittlerfiguren. Auf das innere Erleben, die Versenkung der Zuschauer kommt es an:

> Das Geheimnis der astromentalen Musik lag nicht in einer bloßen Suggestion mit Umgehung des materiellen Klanges, sondern in der Entbindung des inneren, aktiven, musikalischen Lebens, das der Zuhörer selbst in sich trug. Es war ein gewaltiger Schritt vorwärts auf dem Wege der Verinnerlichung und Vergeistigung, dessen ich Zeuge werden durfte. (SdU 468)

Doch F.W. zeigt sich nicht nur begeistert, er erwartet Neues - und wird gerade aufgrund der Ausklammerung rationaler Momente enttäuscht ("Das hat man im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert bei uns besser gemacht, freilich mit Hilfe des kritischen Verstands...", SdU 473). Diese fehlende Nüchternheit scheint die Waffensammler erst zur Revolution aufzustacheln - oder ist sie nur ein äußerer Ausdruck der längst verinnerlichten Vernunftwidrigkeit? Werfel reflektiert in diesem Kontext über die Ursachen und Vorboten des nationalsozialistischen Antirationalismus. Beim Sympaian ist "ein gefährliches Überwältigtwerden des Geistigen durch schnellere Gefühlsrotation" (SdU 475) zu beobachten, was den Fanatismus die Oberhand gewinnen läßt. Wie im *Empfang bei der Welt* wird im *Stern der Ungeborenen* eine Theateraufführung benutzt, um das Umschlagen in blinde Leidenschaft zu zeigen, die schließlich in Blutvergießen mündet und zur Zerstörung der Gesellschaft führt: ein gemeinsames Thema beider Exilromane! Die Wende wird durch Mißklänge, "ein zerfasertes, zerfranstes Ende" des Sympaians (SdU 478) eingeläutet.

Die Welt des elften Weltengroßjahres der Jungfrau ist parallel konstruiert zu Josef Knechts Gegenwart, die Eliteschule des Djebel (fast könnte man in beiden Fällen von einem Orden sprechen) zu der Eliteschule Kastaliens. F.W. trifft in der Öffentlichkeit des Jahres 101.945 auf "vier Hierarchien [...], die nebeneinander wirkten" (SdU 397) - eben jene Hierarchien, die auch Josef Knecht im *Glasperlenspiel* kennenlernt:

> [...] die kirchliche, die der Großbischof repräsentierte, die staatlich-politische des Geoarchonten, die ökonomisch-produktive des Arbeiters und die kosmologische des Djebel, der Chronosophen, deren Oberhaupt der Hochschwebende war. (SdU 397)

Knecht gerät in Kontakt mit der katholisch-kirchlichen (vgl. Mariafels und Pater Jakobus), mit der weltlichen (vgl. Plinio Designori) und geistigen Hierarchie (vgl. Kastalien, vor allem den Musikmeister). Hesse legt etwas mehr Gewicht auf die Darstellung der geistigen Bereiche, weniger auf die Veranschaulichung des weltlichen Lebens seiner Vision, dennoch sind Parallelen zu Werfels Zukunftswelt unverkennbar. Gerade von letzterer kann man trotz der strengen Rangordnung als von "einer vollkommenen Demokratie" (SdU 453) sprechen, in der materiell alle gleichgestellt sind, in der aber nun "die tieferen Ungleichheiten des Lebens" (SdU 454) zur Herrschaft befähigen, das heißt, in der sich ein 'wahrer' Adel des Geistes wie in der kastalischen Sozietät herausbildet. Die Schüler beider Akademien werden wie in einem "jener buddhistischen Riesenklöster in den tibetanischen Hochgebirgen" (SdU 380, ein für beide Welten treffender Vergleich) von frühester Jugend bis zum Greisenalter ausgebildet und begleitet. Von den kometenturnenden Schulkindern, die noch in Gruppen zusammen lernen, geht es unter ständiger Vergeistigung und Aussonderung die Leiter der Lamaserien hinauf, wobei die Isolierung immer größer, die Lerngruppe ergo immer kleiner wird und die melancholische Desillusionierung, das Leiden an den persönlichen Grenzen und den Grenzen der "Schöpfung" überhaupt zunimmt:

> Und so mögen denn einige unter euch aufsteigen zu den Gipfeln der Menschheit, von den Sternwanderern zu den Verwunderern, den Thaumazonten, und von den Verwunderern zu den Fremdfühlern, den Xenospasten. Vielleicht aber ist sogar einer von euch dazu ausersehen, dereinst der Hochschwebende seines Zeitalters unter den Silberspinnen zu werden... (SdU 371)

Mit der Hierarchie Kastaliens verhält es sich ähnlich. Sowohl der Knabe Knecht als auch Io-Knirps sind dazu ausersehen, höchste Posten zu übernehmen - Io-Knirps früher Tod verhindert freilich seine Karriere. Betrachtet man die einzelnen Lamaserien näher, so finden sich immer mehr Übereinstimmungen mit dem *Glasperlenspiel*. Beide Eliteschulen leben streng zölibatär, Frauen finden in den Männerschulen keine Aufnahme. Bei Werfel gibt es wenigstens noch Institutionen für Frauen, Hesse macht darüber keine Angaben (die einzige Frauenfigur im *Glasperlenspiel* ist die eher negativ gezeichnete Ehefrau Designoris):

> Meine Frage, ob es keine Lamaserie für Frauen gäbe, bejahte der Fremdenführer. Da aber zum Gelingen der chronosophischen Bemühung strenge Askese, vor allem aber strengstes Zölibat die Voraussetzung war, durften Männer und Frauen einander nicht sehen und blieben mit peinlicher Strenge getrennt. (SdU 385 f.)

Je differenzierter die Bildung in beiden Schulen wird, desto isolierter und vergeistigter wird der Lernende; er schreitet vom Tätigen zum Betrachtenden, zur zunehmenden Versenkung und auch Vereinzelung. Die Bewohner des Djebel werden zu einsamen Forschern, die Denkschemata abstraktester Art ausarbeiten. Ob einer "siebenundneunzig Schöpfungen [...], die besser seien als die vorhandene" (SdU 392 f.) entwirft oder die Verbindungen musikalischer, philologischer und naturwissenschaftlicher Phänomene untersucht (*Glasperlenspiel*), die Studien sind stets auf den ersten Blick wirtschaftlich gesehen nutzlos und von grundlegend anderer Vorgehensweise als die heutigen wissenschaftlichen Methoden, anders als "all diese billige Wissenschaft in Maßen und Gewichten, in Zahlen und Ziffern" (SdU 332):

> Diese Männer konnten nicht wie die Gelehrten einer früheren rein intellektuellen Welt mit ihrem Schreibgerät, ihrem Mikroskop und ihren Eprouvetten auch ihren Geist fortschieben und als unbedeutende Spießbürger im Wirtshaus oder Club erscheinen, nein, jede einzelne Zelle ihres Leibes war imprägniert von den ungeheuren Erfahrungen. (SdU 388)
>
> Der wesentliche Unterschied zwischen der astromentalen und unserer alten intellektuellen Schule lag darin, daß Wissen nicht ein abgetrenntes Stückwerk war, das man als Kollegheft in die Tasche steckte, sondern eine ganz bestimmte Seinsform, eine zur Existenz gewordene geheimnisvolle Essenz, mit der man sich vom ersten bis zum letzten Tage körperlich, seelisch und geistig zu durchtränken hatte. (SdU 308 f.)

Natürlich kann in beiden ordensähnlichen Erziehungsstätten ein Abschluß des Bildungsprozesses nie erreicht werden; selbst der höchste Würdenträger hat sich Prüfungen zu unterwerfen, im Falle des *Stern der Ungeborenen* werden sie von einem kleinen Eleven gestellt (auch den Magister Ludi Josef Knecht zieht es mehr zum lehrend-lernenden Umgang mit sehr jungen Schülern), womit sich die für beide Romane schon oft beobachtete Kreisform selbst in diesem Detail schließt:

> Ungleich dem wissenschaftlichen Studium in den Anfängen der Menschheit, endete der Lehrgang der Chronosophie nie und nimmer, das heißt, es kam niemals der Augenblick, wo der Chronosoph seine Schlußprüfung ablegte und nun als fertiger Forscher und Meister entlassen war. Jede abgelegte Prüfung, jedes bestandene Rigorosum machte ihn neuerlich zum Schüler, wenn auch auf höherer Stufe. So blieb eine demütige Gleichheit aller vor der unendlichen Aufgabe gewahrt. Selbst vom obersten Chronosophen, jener Persönlichkeit, die der Hochschwebende hieß (welcher Titel mich immer magischer anzog), behauptete unser Cicerone, daß er sich von Zeit zu Zeit einem Rigorosum unterwerfen müsse, bei welchem der kleinste Junge

> aus der Planetenklasse der Prüfer sei. So schloß der, welcher es am weitesten gebracht hatte, der Vollender, den chronosophischen Zirkel, indem er sich vor dem Beginner beugte. (SdU 386)

Die Gelehrten umgehen das Schreiben oder Sprechen, sie geben sich ganz ihren gemütvollen Untersuchungen hin, die F.W. gleichermaßen zum Schmunzeln und zum Schaudern anregen. Eine mögliche Vorgehensweise beider philosophischer Schulen ist die Versenkung über einen Naturgegenstand:

> In einem andern Studio sahen wir einen großen, kräftigen Mann stehen, der auf seiner flachen Hand ein Kieselsteinchen hielt, eine kleine Muschel und irgendeine Blume. Ich denke mir, es war ein bescheidenes Wiesenblümchen aus dem Park des Arbeiters. Niemals hatte ich geahnt, daß die Form des menschlichen Gesichts imstande sei, einen solchen Ausdruck von geistiger Versunkenheit zu tragen. Dieses Antlitz war beinahe konkav von Trance. Es war weiß wie der Tod unter der Wucht des ungeheueren Gedankens, der sich in ihm entfaltete. (SdU 388)

Diese Form der Naturbetrachtung nimmt einen gewissen Raum im *Glasperlenspiel* ein; gerade die Lebensläufe sind die beständige Aufforderung, sich in die kleinen Details der Tier- und Pflanzenwelt zu versenken, in denen die Zusammenhänge des ganzen Weltalls sichtbar würden. Trotz der Kontemplation und Vereinsamung gibt es im Djebel jedoch Gelehrte wie Josef Knecht, die einem pädagogischen Auftrag folgen und ihr Wissen den anderen außerhalb der Eliteschule mitteilen wollen:

> Einen dritten Verwunderer sahen wir, der mit nervigen Händen seine Hüften gürtete, um aus dem Djebel in die Welt hinauszuziehen. [...] Solche wie er erschienen plötzlich in den Häusern unter der Erdoberfläche und brachten den schauervollen Anhauch der Intermundien aller Grade mit, sprachen zu den Leuten, lockerten die Dichtigkeit ihres Erdensinns, lehrten sie zu unterscheiden zwischen dem Wichtigen und dem Unwichtigen und unterwiesen sie in der Kunst, sich als Teil des Ganzen zu denken und zu fühlen. (SdU 389)

Eine Sonderform des geistigen Lebens im elften Weltengroßjahr der Jungfrau sind die Mutarianer. Wie der alte Musikmeister im *Glasperlenspiel* nehmen sie den Tod bewußt an und bereiten sich darauf vor durch zunehmende Einkehr und Erleuchtung - im wahrsten Sinne des Wortes: F.W. sieht an dem Mutarianer, "daß seine feine kleine Gestalt ein bißchen leuchtete, wie es gewisse phosphoreszierende Hölzer in der Dunkelheit tun" (SdU 448), und auch dem Musikmeister ist vor seinem Tode jenes von innen kommende Strahlen und Glühen zu eigen.

Ähnlichkeiten zwischen Josef Knecht als Knabe, dem jungen Tito und dem kleinen Sternentänzer Io-Knirps

An beiden Knabenfiguren, dem adoleszenten Josef Knecht (die erste Episode aus seinem Leben zeigt ihn "etwa zwölf oder dreizehn Jahre alt", GPS 48) und Io-Knirps (etwa gleichaltrig), verdeutlichen die Autoren ihr Bildungsideal, das in der Zukunftsgesellschaft endlich verwirklicht wird. Hesse beschreibt diesen neuen Typus eines Schülers wie folgt:

> Die jungen Menschen, welche jetzt sich geistigen Studien widmen wollten, verstanden darunter nicht mehr ein Herumnaschen an den Hochschulen, wo ihnen von berühmten und redseligen Professoren ohne Autorität die Reste der einstigen höheren Bildung dargereicht wurden: sie mußten jetzt ebenso streng und noch strenger und methodischer lernen, als es einst die Ingenieure an den Polytechniken gemußt hatten. Sie hatten einen steilen Weg zu gehen, mußten an der Mathematik und an aristotelisch-scholastischen Übungen ihr Denkvermögen reinigen und steigern und mußten außerdem auf alle die Güter vollkommen verzichten lernen, welche vorher einer Reihe von Gelehrtengenerationen als erstrebenswert gegolten hatten: auf raschen und leichten Gelderwerb, auf Ruhm und Ehrungen in der Öffentlichkeit, auf das Lob der Zeitungen, auf Ehen mit den Töchtern der Bankiers und Fabrikanten, auf Verwöhnung und Luxus im materiellen Leben. (GPS 33)

Io-Knirps und Josef Knecht sind schon in ihrer frühen Schulzeit auserwählt, daran läßt der Autor keinen Zweifel, und auch die Umgebung (der Lehrer, der Musikmeister und andere) bemerkt dies; mit ihrem ehrlichen, intelligenten Wesen werden sie schnell zu den Lieblingen ihrer Erzieher: "Bei den letzten Worten vom 'Hochschwebenden des Zeitalters' hatte ich die Empfindung, daß der Lehrer seinen Liebling Io-Knirps als den also Erhöhten vorerschaute." (SdU 371) Der kleine Sternentänzer beherrscht ebenso wie sein Vorbild spielend und spielerisch alle Wissenschaften, er benutzt sie mit Anmut und Leichtigkeit und unterwirft sie seinem tändelnden Geist. Werfel charakterisiert seinen Knaben einmal indirekt durch dessen Vorliebe für Merkur. Im *Stern der Ungeborenen* stehen die Himmelskörper für bestimmte Wesenheiten und Charakterzüge; zeigt sich der kleine Io-Knirps nun gerade von einem Planeten fasziniert, so liegt eine charakterliche Ähnlichkeit beider nahe; folgende Darstellung des Merkur läßt sich ergo auf Io-Knirps übertragen - und findet überraschende Parallelen im Wesen des jungen Josef Knecht sowie dessen jugendlichen Pendants Tito (der Autor verweist des weiteren bereits auf die spätere Hermes-Aufgabe des Io-Knirps bzw. des Tito):

> Ich spreche vom ehemaligen Merkurstern, dem Hermes der Griechen, dem Nabu der Chaldäer, welche seine intellektuelle (prophetische) Wesenheit schon frühe erkannt hatten: Eine Wesenheit aus Leichtfertigkeit und Grübelsinn sonderbar gemischt [...]. Heute - ich meine das mentale Heute - hieß der christlich getaufte Merkur nicht mehr nach dem Götterboten mit dem Zweischlangenstab, sondern er hieß nach Jesu Christi Lieblingsjünger: Johannes Evangelist. [...] Der Evangelist Johannes, der Prophet der Apokalypse, der das Göttlichverborgene offenbart, entsprach

> aufs feinste Hermes und Merkur, dem Sendboten des Verborgenen, dem Mystiker unter den Göttern, an dessen Stabe die Äskulapschlange des Heils und die Versucherschlange des Unheils sich umschlingen. Zugleich aber, als nächstes Geschöpf, niemals von der Seite der Sonne weichend, versinnbildlichte der Planet den Lieblingsjünger Johannes, der vom Heiland nicht abläßt. (SdU 327)

Die drei Knaben sind mehr als nur eine spielerische Variation des Hermes-Motivs, sie haben zwei Seelen in ihrer Brust, Leichtigkeit und Grübelei, prophetisch fühlen sie die Zukunft der Gesellschaft und der Menschen voraus. Ihre positiven ideellen Anlagen ermöglichen zum einen jenes freie Spiel des Geistes, für das die Knaben stehen, zum anderen schlagen sie auch um in eine Auflehnung, die mit fast anarchistischer Intensität überkommene Hierarchien und unbewegliche Gesetze negiert. Der Unwille zur Einordnung ist nur angedeutet und hilft den Figuren teilweise durchaus im positiven Sinne, ihren Aufgaben im Roman nachzukommen: Knecht setzt sich mehrfach über Befehle von Vorgesetzten hinweg (besonders natürlich bei seiner Amtsniederlegung kurz vor seinem Tod); Tito rebelliert gegen die Eltern und mißachtet ihre Verbote; auch im Leben von Io-Knirps gibt es immer wieder Episoden, in denen er die Entscheidungen und Vorschriften des Djebel hinter sich läßt und eigene Wege geht. Folgende Szene illustriert recht gut seine spielerische "Anarchie", wobei dieser Begriff natürlich weniger politisch als vielmehr im weiteren Sinne als Überwindung verkrusteter Dogmen und Vorurteile zu verstehen ist. Io-Knirps spielt beim Kometenturnen unbeschwert mit einem "Sternchen", das für ihn zum "großen, lichten Luftballon" (SdU 365) wird, das für ihn "ein entzückendes kosmisches Spielzeug" (SdU 366) ist:

> Der Lehrer war eine ganze Weile sprachlos über seines Lieblingsschülers kosmische Unverschämtheit. [...] "Ist so etwas erlebt worden seit Erschaffung der Welt? Nein, sage ich. Nie! Ein Knirps, ein Nichts, eine Fliege greift nach Sternen. Werden Sie das lassen, Sie Unhold, dem nichts heilig ist. [...] Schämen Sie sich, Io-Knirps. Sie werden hundertmal in Extensivschrift an die Schultafel den Satz schreiben: Ich soll nicht nach Sternen haschen..." (SdU 366 und 368)

Daß die konservativen Autoren Hermann Hesse und Franz Werfel eine solche scheinbar hybride und revolutionäre Tat durchweg positiv werten, mag auf den ersten Blick verblüffen - doch die Lernenden sind längst weiter als die Lehrenden; die Figuren setzen sich mit unverkrampfter Anmut über Grenzen hinweg, die entweder dogmatisch und daher dem Fortschreiten (zum Beispiel aus Knechts Sicht der Rettung Kastaliens) im Wege sind oder die sie in Wirklichkeit nicht berühren. Letzteres passiert beim "buhlerischen pas de deux" (SdU 366) Knirpsens mit dem Sternchen: der Himmelskörper "schwebte unerschütterlich seine heilige Bahn dahin, die ihm von Gott zugeordnet war" (SdU 366), eine Veränderung findet nicht statt, durch seinen Tanz erhält der kleine Planetoid jedoch für Momente Schönheit und Bedeutung.

Ähnlichkeiten in der Konzeption der Romane

Alles, was in den vorangegangenen Kapiteln über die Struktur des *Stern der Ungeborenen* gesagt wurde, läßt sich auch auf das *Glasperlenspiel* anwenden. Beide Romane sind, wie schon häufiger erwähnt, Bildungsromane, die über das Leben ihrer Protagonisten von der Geburt bis zum Tod berichten. Ihr Aufbau ist von den zwei Prinzipien des Kreises und der Antithese bestimmt; das Ende beider Werke schließt den Kreis: F.W. kehrt zu seinem Ausgangspunkt zurück (er wird auch wieder zum "Kind", SdU 708), Io-Knirps stirbt und wird wiedergeboren; Knechts Leben endet aufgrund der geistigen Erweckung seines Schützlings Tito, der seine Nachfolge antreten wird. Die Antithese ist das gängige Denk- und Lernprinzip für die Protagonisten: die Streitgespräche zwischen Plinio und Josef, der Gegensatz von Kastalien und den alltäglichen Gegebenheiten (um nur zwei Beispiele aus dem *Glasperlenspiel* zu nennen) setzen den Reifungsprozeß des Protagonisten in Gang. Hesse beschreibt sein antithetisch-zyklisches Strukturprinzip mehrmals im Roman, vor allem in der Einleitung, die ja ein Konzentrat des ganzen Buches darstellt, beispielsweise in der bereits zitierten Passage, in der das vorrangige Ziel des *Glasperlenspieles* beschrieben wird (gemeint sind das Spiel selbst und der Roman, schließlich tragen beide denselben Titel und der Roman verwirklicht das, was für das Spiel theoretisch gefordert wird), nämlich "aus These und Antithese möglichst rein die Synthese zu entwickeln." (GPS 40) Im Dialog manifestiert sich die von den Autoren beschworene antithetische Progression erzähltechnisch am deutlichsten, im Gespräch hört, äußert und entwickelt der Protagonist für ihn wichtiges Bildungsgut. Im *Stern der Ungeborenen* und im *Glasperlenspiel* hat die Streitkultur ihren angestammten Platz - so schildert Hesse die Dispute von Plinio und Josef relativ objektiv, fast ohne Wertung und fast ohne relativierende Einschübe des Erzählers - wenn man Hesse eine Parteinahme unterstellen will, so scheint er eher versteckte Sympathien für die feurigen Anklagen des Designori zu zeigen. Im Dialog wird aber auch der Bildungsauftrag des Mentors für den zu erziehenden Josef Knecht respektive den Leser (in Form eines dialektischen Lernprozesses) wahrgenommen. Für den *Stern der Ungeborenen* gelten diese beiden Ursachen der stark dialogisch geprägten Struktur eo ipso. In Hesses Roman wird das Prinzip der dialektischen Spiralbewegung explizit genannt - übrigens konnotiert mit der Musik, da diese als Sinnbild für Wiederkehr und Fortschreiten verstanden wird:

> So war sein Weg denn im Kreise gegangen, oder in einer Ellipse oder Spirale, oder wie immer, nur nicht geradeaus, denn das Geradlinige gehörte offenbar nur der Geometrie, nicht der Natur und dem Leben an. (GPS 417)

Wie ähnlich erscheinen da die Worte Werfels, nach denen er wohl auch seinen *Stern der Ungeborenen* konstruierte: "Die Geschichte der Künste zeigt wie alles

Menschliche keine lineare Fortschreitung, sondern ein sich Weiter-Bewegen in immer erneuerten Zyklen und Spiralen."[187]

Die bei Hesse und Werfel so wichtige Tonkunst wird von beiden Autoren auch als Medium der Strukturierung für die Zeit und für das menschliche Leben verstanden. Hesse spricht in diesem Zusammenhang von "der neuen Auffassung und Sinndeutung der Musik, jene ebenso heitere wie resignierte, tapfere Stellungnahme zum Problem der Kulturlebensalter." (GPS 25) Werfel setzt die Lebensalter von Mensch und Kultur noch deutlicher um als Hesse.

Hesse und Werfel gestalten in ihren Zukunftsromanen, geschrieben in einer Zeit des Krieges und des diktatorischen Regimes, Paradigmenwechsel - Werfel offenkundiger als Hesse, aber vorhanden ist der Untergang einer geistigen Kultur in beiden Werken. Hesse äußert sich darüber, wie ein Autor am eindrucksvollsten einen solchen Paradigmenwechsel darstellen solle. Er kommt zu dem Schluß, daß er es anhand der Person tun müsse, die den Umschlag begleite, auslöse und frühzeitig erkenne, er ist der Meinung,

> [...] daß jede Phase der Entwicklung, jeder Ausbau, jede Änderung, jeder wesentliche Einschnitt, sei er fortschrittlich oder konservativ zu deuten, unweigerlich zwar nicht seinen einzigen und eigentlichen Urheber, wohl aber sein deutlichstes Gesicht gerade in der Person dessen zeigt, der die Änderung einführte, der zum Instrument der Umformung und Vervollkommnung wurde. (GPS 9)

Eine solche Person, die den Paradigmenwechsel in beiden Romanen herbeiführt, steht im *Glasperlenspiel* wie im *Stern der Ungeborenen* im Mittelpunkt des Erzählens. Ihr Leben wird geschildert, ihre Verstrickung im politischen Geschehen, ihr Erkennen der Gefahr, ihr Vermittlungsversuch zwischen den Blöcken, schließlich ihr Tod und 'Neuanfang'.

Ähnlichkeiten im Kleinen

Der Oberste der kastalischen Hierarchie wird im *Glasperlenspiel* einmal wie folgt beschrieben:

> [...] der Magister schwebt, beinahe nur wie ein oberstes Schmuckstück, eine blanke Insignie, über dem komplizierten Vielerlei seines Amtsbereiches; er kommt und geht rasch, leicht wie ein freundlicher Geist, sagt zwei Worte, nickt ein Ja, deutet einen Auftrag durch eine Gebärde an und ist schon fort, schon beim Nächsten, er spielt auf seinem Amtsapparat wie ein Musikant auf seinem Instrument, scheint keine Kraft und kaum ein Nachdenken zu brauchen, und alles läuft, wie es laufen soll. (GPS 375)

Doch der Magister Josef Knecht ist trotz seiner tadellosen Führungseigenschaften unzufrieden und sieht seine Berufung außerhalb der Geist-Welt. Das Amt

---

187 Werfel: Oben (siehe Fußnote 42) S. 100.

verdrießt ihn und wird ihm lästig. Der Hochschwebende des *Stern der Ungeborenen* macht seinem Namen alle Ehre. Durch "Levitation" (SdU 399) hält er sich tatsächlich hoch über allem schwebend an der Decke seines Comptoirs auf, wo er wie eines seiner Schmuckstücke, wie eine seiner Silberspinnen, kauert. Werfel zeichnet ihn (wie vieles im Roman) ambivalent und stark ironisiert. Gerade seine Vergeistigung, die durch Meditation herbeigeführte Levitation wird zum Angriffspunkt von Spott und Verherrlichung, so wird er als "der kuglig Verkrüppelte" (SdU 402), als "ein göttlicher Kugel- oder Mondfisch" (SdU 403) ironisiert, gleichzeitig verweist Werfel aber auch auf "die edle, verfeinerte Schönheit, welche der Hochschwebende ausstrahlte, trotz seiner Verkrüppelungen, der kugelrunden Schädelform, den vortretenden Augen und dem bleichen, allzuglatten Buddhagesicht." (SdU 404) Diese Erscheinung steht in gewissem Sinne stellvertretend für die Haltung beider Autoren zu der elitären Gesellschaft ihrer Zukunftsromane: Faszination und Sympathie dominieren trotz der aufgeführten Kritikpunkte. Dennoch geht Werfel mit seinem Thema ironischer um als Hesse. Gerade solche Szenen, in denen der durchschnittliche Mensch, der Laie in Philosophie und Meditation auf entrückte Vertreter der Geistwelt trifft, haben bei Hesse stets etwas Pathetisches: der Meister erscheint als gottgleiche Figur, der sich dem Besucher weit überlegen erweist. Man vergleiche nur F.W.s erste Begegnung mit dem Hochschwebenden (zum Beispiel SdU 401 f.) mit ähnlichen Sequenzen im *Glasperlenspiel*. Es gibt noch weitere Auseinandersetzungen: alle Mentoren Josef Knechts im *Glasperlenspiel* und später auch dieser selbst legen ihren belehrenden Formulierungen ein bestimmtes Erkenntnisschema zugrunde, das im *Stern der Ungeborenen* ebenfalls als einzig mögliche Lehrmethode propagiert wird. Der Hochschwebende erscheint allwissend, ist dies aber in Wirklichkeit keineswegs, sondern hilft F.W. lediglich dabei, selbst auf die Antworten seiner Fragen zu kommen. Seine Erwiderungen sind kurz, orakelhaft, fast im Stile des I-Ging und deuten die Themen nur an. Der Belehrte soll durch eigenes Nachdenken und meditative Versenkung die für ihn akzeptable Lösung finden.

In Josef Knechts fiktivem Lebenslauf *Der Regenmacher*, der dem *Glasperlenspiel* angegliedert ist, opfert sich Knecht selbst. Eine Dürreperiode, die sich zur existentiellen Krisis seines Dorfes auswächst, bedroht die Lebensgrundlage seiner 'Untertanen'. Knecht ist dafür zwar nicht oder nur indirekt verantwortlich, dennoch nimmt er die Schuld auf sich und gibt sich selbst preis in einer rituellen Verbrennung im Kreise der Dorfbewohner; den Leser beschleichen leise Bedenken. In der naturverbundenen Denkweise des Regenmachers mag seine Hingabe zwar logisch sein, dennoch erscheint sie sinnlos, und ein Aufhalten der zerstörerischen Wirkungen auf das Dorf steht zu diesem Feuertod in keinem kausalen Verhältnis. F.W. schildert im *Stern der Ungeborenen* eine ähnliche Szene. Bei einer offiziellen Versammlung aller Honoratioren des astromentalen Staates opfert sich der Hochschwebende auf sicherlich heroische Weise in einer orangeroten Flamme. F.W. aber zweifelt an dem Sinn der Hingabe: zwar zieht der Hochschwebende aus der Staatskrise persönliche Konsequenzen, er nimmt die Verantwortung auf sich, aber sein Feuertod wird die Kriegsgefahr nicht abwenden

und die Zerstörung des Landes nicht aufhalten können. Der astromentale Hochschwebende und die Herrscher Kastaliens verkörpern jedoch auch positive Eigenschaften eines Politikers. Sie sind sich ihrer Macht bewußt, mißbrauchen sie nicht, ja empfinden sie fast als Last (im *Stern der Ungeborenen* wird dies wiederum ironischer dargeboten als im *Glasperlenspiel*). In beiden Romanen legen die Ersten ihren Namen ab, sobald sie ihr Amt antreten:

> Der Magister blieb natürlich, wie alle hohen und höchsten Funktionäre der Geistespflege, anonym; außer den paar Nächsten kannte niemand ihn mit seinem persönlichen Namen. (GPS 42)

So soll einem Personenkult, einem Machtmißbrauch aufgrund privater Eitelkeit und Selbstüberschätzung vorgebeugt werden. Sicherlich ist die Politikerutopie eine Reaktion auf die Vergötzung Adolf Hitlers: "das Auslöschen des Individuellen", "das Ideal der Anonymität", gerade was die Führerpersönlichkeiten in Hesses und Werfels Zukunftsstaaten angeht, wird "eines der obersten Prinzipien" geistiger Herrschaft (alle Zitate GPS 8).

In den beiden Staaten in fernster Zukunft finden sich nichtsdestoweniger Reliquien der Vergangenheit. Eine Macht hat sich trotz der Vergeistigung, der Kontemplation und der universellen Bildungssucht unabhängig von der Geistwelt Kastaliens bzw. der astromentalen Djebel-Gesellschaft erhalten: die katholische Kirche mit ihren traditionellen Würdenträgern, ihrer strengen Hierarchie und der Grundlage ihres Glaubens, der Bibel. Trotz Kirchenspaltungen, Ausgrenzungen und Querelen sind beide "Religionen" - der Katholizismus und die kontemplative Vergeistigung - aufs innigste miteinander verwoben. Sie bedingen einander - der Katholizismus erweist sich jedoch als lebensfähiger. Der Untergang der anderen Geistwelten wird dem Katholizismus nichts anhaben können; dennoch besteht eine enge Verbindung zwischen beiden Prinzipien, die sich durch Josef Knecht und F.W. manifestiert - schließlich treffen beide Protagonisten bedeutende Würdenträger katholischer wie kastalisch-astromentaler Konfession, bauen zu diesen enge persönliche Bindungen auf und übernehmen wichtige, bildende Erfahrungen von ihren väterlichen Mentoren.[188]

Schließlich: das Glasperlenspiel selbst! Es hat mehrere Entsprechungen im *Stern der Ungeborenen*. Der theoretische Hintergrund wurde bereits erhellt; im *Stern der Ungeborenen* stößt der Leser auf zwei praktischere, man könnte sagen: populärwissenschaftliche Ableitungen des Glasperlenspieles. Ähnlich der Monolingua ist das Glasperlenspiel "eine Art Weltsprache der Geistigen" (GPS 463), eine Verständigungsmöglichkeit aller Intellektuellen über sämtliche Grenzen, Kulturen, Persönlichkeits- und Mentalitätsunterschiede hinweg. Wie mag diese Idee auf den Exulanten Franz Werfel beim Lesen gewirkt haben! Er übernahm sie und schuf in der Welt des *Stern der Ungeborenen* erneut eine solche "Weltsprache der Geistigen":

---

[188] Siehe auch die Darstellung des Verhältnisses zwischen Katholizismus und Glasperlenspiel (GPS 41 f.).

> [...] eine internationale Zeichensprache [...], welche ähnlich der alten chinesischen Schrift es erlaube, das Komplizierteste ohne Ausschaltung der persönlichen Phantasie und Erfinderkraft in einer Weise graphisch auszudrücken, welche allen Gelehrten der Welt verständlich wäre. Den wichtigsten Schritt nun zur Erfüllung dieser Forderung hat der Joculator Basiliensis getan. Er erfand für das Glasperlenspiel die Grundsätze einer neuen Sprache, nämlich einer Zeichen- und Formelsprache, an welcher die Mathematik und die Musik gleichen Anteil hatten, in welcher es möglich wurde, astronomische und musikalische Formeln zu verbinden, Mathematik und Musik gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. (GPS 36 f.)

Die weitere volksnahe Variante des Glasperlenspiels lernt F.W. im zweiten Kapitel des *Stern der Ungeborenen* durch seinen Freund B.H. kennen. Nicht die bunten Kügelchen des Glasperlenspiels, sondern jene des Reisegeduldsspiels fesseln seine Aufmerksamkeit. F.W. beobachtet, B.H. erklärt:

> Es schien mir eines jener Geduldsspiele aus meinem Kindheitsbesitz zu sein, bei denen man durch geschicktes Manövrieren bunte Kügelchen in die dazu bestimmten Löchlein praktizieren mußte. "Ich verstehe nichts von Mathematik", sagte ich ausweichend, während ich das alte Spielzeug betrachtete [...]. "Die Mathematik ist nur ein Hilfsmittel", beruhigte mich B.H. "Sie ist eine tautologische Operation, die ein Zeichen einem andern gleichsetzt, um durch solche Gleichsetzungen zu unbekannten Resultaten vorzudringen. Auf der Leiter der Gleichsetzungen läßt es sich freilich getrost herumklettern, wie du sehr bald selbst erfahren wirst." Und indem er mit stumpfem Zeigefinger auf das glasbedeckte Zifferblatt des Geduldsspiels hinwies: "Siehst du hier die beiden konzentrischen Kreise der kleinen Löchlein? Der äußere gehört der Mathematik an. Da müssen die blaßblauen Kügelchen hinein. [...]" (SdU 31)

Hesse beschreibt die frühen Formen des Glasperlenspiels ebenfalls als eine einem Kinderspiel nachempfundene Gedulds- und Gedächtnisübung mit bunten Kügelchen:

> Perrot konstruierte sich, nach dem Vorbild naiver Kugelzählapparate für Kinder, einen Rahmen mit einigen Dutzend Drähten darin, auf welchen er Glasperlen von verschiedener Größe, Form und Farbe aneinanderreihen konnte. (GPS 30 f.)

Vollzieht sich in der astromentalen Gesellschaft jene Fehlentwicklung, vor der Knecht für die kastalische warnt? Die Vergeistigung ist zu weit und planlos fortgeschritten, das Glasperlenspiel zum Reisegeduldsspiel verkommen. Geht die astromentale Gesellschaft aus diesen Gründen unter?

Lebensläufe

> Die Vorstellung, die den ersten Funken in mir entzündete, war die der Reinkarnation als Ausdrucksform für das Stabile im Fließenden, für die Kontinuität der Überlieferung und des Geisteslebens überhaupt. Es kam mir eines Tages, manche Jahre,

> bevor ich mit dem Versuch einer Niederschrift begann, die Vision eines individuellen, aber überzeitlichen Lebenslaufes: ich dachte mir einen Menschen, der in mehreren Wiedergeburten die großen Epochen der Menschheitsgeschichte miterlebt. Übriggeblieben ist von dieser ursprünglichen Intention, wie Sie sehen, die Reihe der Knechtschen Lebensläufe, die drei historischen und der kastalische.[189]

B.H., der Reinkarnierte, wiederholt sein Leben unter wechselnden Voraussetzungen in unterschiedlichen Epochen, Josef Knecht erreicht das gleiche - Kraft seiner Phantasie, er muß in seiner Schulzeit insgesamt drei Lebensläufe schreiben, die dem Roman angefügt werden. Diese Lebensläufe setzen seine Person in andere Zeiten, Länder und Lebenslagen, schildern seine fiktive Vita von Geburt bis Tod und zeigen seine Erfahrungen, Entwicklungen und philosophischen Anschauungen in diesen ihm fremden Epochen. Der Schreiber erprobt sein eigenes Ich, setzt es unterschiedlichen Lebensreisen aus und ordnet so die vielleicht durcheinandergeratene Identität. Das beeindruckte Werfel (wie Hesse) wohl aus zwei Gründen. Zum ersten liegt diese Idee dem philosophischen Dogma universalistischer Bildung beider Autoren zugrunde. Das Ich erlernt die unterschiedlichsten Wissensbereiche und durchdenkt spekulativ mehrere Möglichkeiten seines Schicksals; solche hypothetischen Biographien erfordern eine Vielzahl von Hintergrundinformationen und Recherchen. Zum zweiten war der Exulant wohl von dieser Vorstellung der fiktiven Lebensläufe um so beeindruckter, als eine Sicherung der eigenen, durch Vertreibung und Exildasein disturbierten Identität auf diese Weise möglich wurde. Das Ich kann auf den Prüfstand genommen werden, es wird zum Ziel, Ausgangspunkt und Stoff ideeller Betrachtungen, autobiographische Einsprengsel werden nötig. Dennoch erreicht der Autor die notwendige Distanz, über sein Leben, die erlittenen Exilleiden und das eigene Ich nachdenken zu können. Das komplexe Thema der "Exilautobiographie" ist wohl um eine Facette reicher geworden. Werfels *Stern der Ungeborenen* ist eine ähnliche erdichtete Geschichtsschreibung, ein gedachter Lebenslauf, eine erfundene autobiographische Darstellung, wie sie Josef Knecht in seiner Schulzeit unter den Titeln *Der Regenmacher*, *Der Beichtvater* und *Indischer Lebenslauf* verfaßt. Auch Werfel setzt sein fiktives Ich, F.W., unterschiedlichsten Konstellationen aus, ironisiert es, verlegt es gar in eine völlig fremde Zeit und Welt und erhält so die nötige Distanz zur Vermessung, Sicherung und Beschreibung des eigenen Ichs. Er folgt bewußt oder zufällig jenem dem *Glasperlenspiel* vorangestellten Motto, das "in Josef Knechts handschriftlicher Übersetzung" wie folgt lautet und ebenfalls eine Beschreibung der Methode sowohl der Lebensläufe als auch des *Glasperlenspiels* selbst ist:

> denn mögen auch in gewisser Hinsicht und für leichtfertige Menschen die nicht existierenden Dinge leichter und verantwortungsloser durch Worte darzustellen sein als die seienden, so ist es doch für den frommen und gewissenhaften Geschichts-

---

189 Hesse an Pannwitz (Januar 1955). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 436.

schreiber gerade umgekehrt: nichts entzieht sich der Darstellung durch Worte so sehr und nichts ist doch notwendiger, den Menschen vor Augen zu stellen, als gewisse Dinge, deren Existenz weder beweisbar noch wahrscheinlich ist, welche aber eben dadurch, daß fromme und gewissenhafte Menschen sie gewissermaßen als seiende Dinge behandeln, dem Sein und der Möglichkeit des Geborenwerdens um einen Schritt näher geführt werden. (GPS 7)

Die beachtlichen Parallelen beider Zukunftsromane in Rechnung gestellt, wirkt die astromentale Gesellschaft fast wie eine Weiterentwicklung, wie eine historische Weiterführung der kastalischen Gesellschaft. Sind Io-Knirps, die Braut Lala mit ihrer Familie und der Großbischof somit geistige Nachfahren von Josef Knecht, Plinio, Tito und Pater Jakobus?

Hesses *Glasperlenspiel* als Roman des Exils?

Die Entstehung des "Glasperlenspiels"

In seinem Aufsatz *Zur Entstehung des "Glasperlenspiels"* nennt Volker Michels[190] nicht nur Informationen über Entstehungsgeschichte, Fassungen und Publikationen von Hesses großem Roman, sondern liefert auch indirekt wertvolle Hinweise zum Thema 'Hesse und das Exil'. Ob man ihn wirklich als "den ersten freiwilligen deutschen Emigranten"[191] bezeichnen kann, wie dies die *Neue Rundschau* 1946 getan hat, sei dahingestellt, dennoch spricht vieles dafür, das *Glasperlenspiel* in dem im nachhinein sichtbar gewordenen Zusammenhang der Exilliteratur zu betrachten.

Insgesamt zwölf Jahre schrieb Hesse (von 1931 bis 1943) "fast täglich unterbrochen durch praktischen Einsatz für die Opfer des Nationalsozialismus"[192] an seinem Hauptwerk; Hitlers Machtübernahme beeinflußte das Projekt nachhaltig. Die Einleitung ("Diese Abhandlung ist das Vorwort zu einer utopischen Dichtung, man hat sie sich etwa um das Jahr 2400 geschrieben zu denken.")[193] wurde zunächst im Juni 1932 beendet. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten erforderte Überarbeitungen, 1934 lag schließlich die endgültige Fassung vor, die Ende des Jahres in der *Neuen Rundschau* abgedruckt wurde. In dieser Zeitschrift erschienen auch vier weitere Kapitel der Knechtschen Biographie (in

190 Volker Michels: Zur Entstehung des "Glasperlenspiels". In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. H. 10/11. Hermann Hesse. München 1977. S. 43-52. Im folgenden als Michels: Entstehung.

191 Neue Rundschau (1946). Vgl. auch Michels: Entstehung (siehe Fußnote 190) S. 43. Kasus angeglichen.

192 Michels: Entstehung (siehe Fußnote 190) S. 43 f.

193 Hesse in einer Fußnote über die Einleitung zu seinem "Glasperlenspiel". In: Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel. Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte. In: Neue Rundschau. Jg. 45 (1934). Bd. 2. S. 638-665. Zitat S. 638.

Auszügen), an der Hesse im ganzen etwa von 1935 bis 1942 arbeitete. Es gab noch weitere Vorveröffentlichungen aus dem Roman selbst sowie Besprechungen und Ankündigungen, den Roman betreffend. Hier sei nur die *Neue Rundschau* erwähnt, da diese von Werfel und Thomas Mann aufmerksam rezipiert wurde: 1934 wurden dort *Der Regenmacher* und *Das Glasperlenspiel* publiziert, 1936 *Der Beichtvater* und *Ein Traum Josef Knechts*, 1937 *Zwei Gedichte Josef Knechts*, 1938 *Der letzte Glasperlenspielmeister*, 1939 *Studienjahre Josef Knechts*, 1940 *Magister ludi* und *Die Mission*, 1942 *Die Legende* sowie *Stufen*. Auch Werfel veröffentlichte in der *Neuen Rundschau* unter anderem das Djebel-Kapitel des *Stern der Ungeborenen*. Gleichzeitig zu diesen Teilen des *Glasperlenspiels* und teilweise vor deren Niederschrift (1931 bis 1937) entstanden die drei Lebensläufe Josef Knechts, "Glasperlenspielübungen, die ihm dazu dienen sollten, sich die Entwicklung seiner Veranlagung unter den verschiedenen Umweltbedingungen anderer Zeitalter vorzustellen."[194] Nichts anderes ist übrigens der ganze Roman selbst, enthält er doch wichtige Züge der Identität Hermann Hesses, die durch den Bericht aufs neue untersucht und gegen die Anfeindungen des Exils gesichert werden sollte. Gerade der dritte der Lebensläufe, der Lebenslauf des indischen Fürstensohnes Dasa ("Knecht" in Sanskrit) weist, so Michels, die meisten autobiographischen Züge auf:

> Diese Inkarnation Josef Knechts entstand 1936 und spiegelt so unmittelbar wie kein anderer der "Lebensläufe" Hesses eigene Situation, wie er damals, angefeindet von der Presse der Nationalsozialisten nicht weniger als von den Wortführern der Emigranten, im Kreuzfeuer der Polemik unbeirrbar an seinem Standpunkt einer überparteilichen Menschlichkeit festgehalten hat.[195]

Am 29. April 1942 wurde das *Glasperlenspiel* fertig. Eine Veröffentlichung als Ganzes war zunächst trotz vehementer Bemühungen nicht möglich, erst am 18. November 1943 brachte ein Zürcher Verlag die Erstausgabe in zwei Bänden. Im März 1944 hielt Thomas Mann diese in Händen. Die erste englische Übersetzung des Romans erschien 1949 unter dem Titel *Magister Ludi*. Werfel schrieb nach eigenen Angaben von Ostern 1943 bis zum 17. August 1945 am *Stern der Ungeborenen*.

Liest man Michels Aufsatz genau, so sprechen dessen zahlreiche Details und Argumente durchaus dafür, daß sich Hesse während der Entstehung seines *Glasperlenspiels* in einem exulanten Zustand befand: der bewußt un- bzw. überpolitische Titel, die übernationale, ja alle Nationalitäten, Religionen und Kulturen vereinigende Aussage des Buches, der utopische, eine bessere Zukunft beschwörende Charakter des Werkes legt ein solches Fundament nahe - um nur drei Kriterien zu nennen.

Eine wichtige Motivation für das Schreiben war für Hesse seine persönliche Lebenssituation in Opposition zu Hitler allemal, das Anschreiben gegen die den

194 Michels: Entstehung (siehe Fußnote 190) S. 48.
195 Ebd.

Geist zerstörende Ideologie der Nazis. Der Roman wurde zum "Atemraum", zum Refugium für die in Bedrängnis geratene Identität des Künstlers:

> Die Luft war wieder giftig, das Leben war wieder in Frage gestellt. Dies war nun der Augenblick, in dem ich alle rettenden Kräfte in mir aufrufen und alles, was ich an Glauben besaß, nachprüfen und festigen mußte. [...] Es galt für mich zweierlei: einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben könnte aller Vergiftung der Welt zum Trotz, eine Zuflucht und Burg, und zweitens den Widerstand des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und womöglich meine Freunde drüben in Deutschland im Widerstand und Ausharren zu stärken. [...] Und zu meiner eigenen Überraschung entstand die kastalische Welt wie von selbst. Sie brauchte nicht erdacht und konstruiert zu werden. Sie war, ohne daß ich es gewußt hatte, längst in mir präformiert. Und damit war der gesuchte Atemraum für mich gefunden.[196]

Wie leicht lassen sich aus solchen Zeilen die Verunsicherung und Entwurzelung des von den Nazis wie von seinen persönlichen Umständen in die Isolation Getriebenen herauslesen! Die Sprache und Literatur wurden zur Heimat, zur Bastion für das in Gefahr geratene Ich und für die bedrohten Gedanken.

Gerade das Utopische des Buches zeigt Hesses Exulantenrolle (eine solche Haltung ist in vielen Romanen des Exils zu finden - ein weiteres Beispiel ist der *Stern der Ungeborenen*). Michels sieht in Hesses "längst vollzogener Emigration"[197] den Grund für die utopische Gegenwelt des Romans, eine Abkehr von der Tagespolitik hin zu einem konstruktiven, auf die Zukunft gerichteten Alternativmodell: "Je mehr Tagesaktualität er dem Buch im Verlauf seiner Entstehung entzog, desto stärker haben sich dabei die Perspektiven erweitert, die in die Zukunft weisen."[198] Das System der "bewußten Entaktualisierung"[199] in Zusammenhang mit einer allgemeineren, wenn auch oft spärlich ausfallenden Analyse der Wurzeln des Nationalsozialismus ist übrigens wiederum bezeichnend für viele Romane der Exulanten - es ist eine verständliche Reaktion auf die Taten Hitlers, von denen der Exulant erfuhr und denen er auch selbst indirekt ausgesetzt war. Nicht nur die konkrete Tagespolitik läßt Hesse hinter sich:

> Ich mußte, der grinsenden Gegenwart zum Trotz, das Reich des Geistes und der Seele als existent und unüberwindlich sichtbar machen, so wurde meine Dichtung zur Utopie, das Bild wurde in die Zukunft projiziert, die üble Gegenwart in eine überstandene Vergangenheit gebannt.[200]

---

196 Hesse an Pannwitz (Januar 1955). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 437 f.

197 Michels: Entstehung (siehe Fußnote 190) S. 46. Kasus angeglichen.

198 Ebd.

199 Ebd.

200 Hesse an Pannwitz (Januar 1955). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 438.

Kaum ein Exulant hat wohl selbst deutlicher seinen Hang zu dem utopischen Zukunftsroman analysiert, der die Exilliteratur charakterisiert. Ob durch einen Rückzug in die Vergangenheit oder den Vorstoß in eine alles Übel überstehende und sich läuternde Zukunft - viele Exulanten umgingen die für sie traumatische Gegenwart, schufen sich zeitliche Distanz zu ihr, um sie beschreiben und bewältigen zu können. Auch der von Hesse beschworene Typus der "Morgenlandfahrer" spricht die Sprache der Exulanten: diese Intellektuellen überwinden alle kulturellen und nationalen Schranken, arbeiten mit an der Universitas litterarum, sie werden nicht aufgehalten von Zeitgebundenheit, von tagespolitischer Wirkungslosigkeit, von fehlender Leserschaft und Isolation, sie bezwingen die Zeit und das Exil.[201]

Das *Glasperlenspiel* ein Exilroman? Der Autor Hermann Hesse demnach selbst Exulant? Auf den ersten Blick scheinen diese Fragen unberechtigt. Hesse floh nicht vor den Nazis, er war kaum Bedrohungen an Leib und Leben ausgesetzt, er wurde von dem Regime zeitweise geehrt und lebte bereits längere Zeit 'freiwillig' im Ausland. Schon 1912 zog es Hesse fort, er übersiedelte nach Bern. Zeller betont: "Eine Flucht oder Emigration aus Deutschland, wie später immer wieder behauptet wurde, bedeutete dieser Umzug natürlich nicht [...], politische Gründe spielten für das Verlassen von Gaienhofen keinerlei Rolle."[202] Und weiter: "Mit den deutschen Exulanten in der Schweiz, die, wie etwa René Schickele, Leonhard Frank oder die Zürcher Dadaisten, eine ähnliche politische Haltung vertraten, hatte Hesse so gut wie keine Verbindung."[203] Trotz dieser berechtigten Einwände kann man das *Glasperlenspiel* durchaus als Zeugnis des Exils lesen. Versteht man das Exil als eine auch vor 1933 mögliche Existenzform, so umfaßt es viele Schriftsteller der Moderne, die durch persönliches Schicksal, politische Verfolgung oder eigene Kontaktunfähigkeit zur Isolation gezwungen wurden, die Vereinsamung, eventuell Heimatverlust, literarische Absatzprobleme, Identitätskrisen und alle weiteren Folgeerscheinungen des 'typischen' Exils durchlebten, obwohl ihre Lebenssituation auf den ersten Blick von der eines Exulanten verschieden war. Der Gruppe der Exulanten in der uneigentlichen Bedeutung, die aber ähnliche Erfahrungen durchlitten wie die wirklich unter Hitler ins Ausland Vertriebenen (Heinrich und Thomas Mann, Feuchtwanger, Brecht, Werfel etc.), wäre dann neben Annette von Droste-Hülshoff, C. F. Meyer, Kafka und anderen auch Hermann Hesse zuzurechnen. Für viele 'echte' Exulanten war wiederum eine Reintegration unmöglich, ein Exil nach dem Exil begann. Beispiele hierfür sind Brecht, Hilde Domin oder Erich

---

201 "Diese Menschen nämlich überleben ihre eigene Generation. Ihre Leistung ist nicht zeitgebunden. Sie widersteht der Geschichte und Vergänglichkeit und wird noch Jahrhunderte später, nicht nur von den Wissenschaftlern, als wirksam erkannt." - Michels: Entstehung (siehe Fußnote 190) S. 51.

202 Bernhard Zeller: Hermann Hesse. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1991 (= Rowohlts Monographien. Hg. v. Wolfgang Müller. Bd. 85). S. 66. Interpunktion angeglichen. Im folgenden als Zeller: Hesse.

203 Ebd. S. 72.

Fried; Thomas Mann klagte nach dem Umzug in die Schweiz: "Fühlte mich unglücklich und komme von der Erinnerung an die Vorzüge u. Bequemlichkeiten des kalifornischen Hauses nicht los. Dabei der Gedanke der Rückkehr völlig unmöglich."[204] Schriftsteller des Exils (hier im engeren Sinne verstanden) lasen oftmals Texte ihrer Umgebung mit anderen Augen, mit den Augen der Exulanten. Werfel beispielsweise verstand Thomas Manns *Zauberberg* im Exil neu und anders, Werfel wurde von Hesses *Glasperlenspiel* gleichermaßen angesprochen; er fand hier die Umsetzung eigener Exilerfahrungen vor; inwieweit er sie selbst hineingelesen hat, sei dahingestellt.

Hesses Lebenssituation und Exilbewußtsein

Hermann Hesses Leben ist von frühester Jugend an bestimmt von Ortlosigkeit, Heimatverlust, Suche nach neuer Heimat bzw. Ersatzheimat; sein Werk kreist um die Themen 'Identitätssicherung' und 'Heimat'. Schon in seiner Jugend war er - teils durch eigenes 'Verschulden' - häufig zum Wechsel des Schul- und Wohnungsortes gezwungen: Basel, Calw, Göppingen, Kloster Maulbronn, Bad Boll, Stetten im Remstal, erneut Basel, Bad Cannstatt, Eßlingen, erneut Calw, schließlich Tübingen und später wieder Basel - dies sind nur die wichtigsten Städte, in denen Hermann Hesse in den ersten 25 Jahren seines Lebens wohnte. Erste Ruhe fand der Schriftsteller in dem ländlich strukturierten Ort Gaienhofen am Bodensee; hier lebte er insgesamt acht Jahre und baute im steten Wunsch nach Seßhaftigkeit ein eigenes Haus. 1912 schließlich verließ er Gaienhofen und damit Deutschland: Hesse übersiedelte nach Bern - ein Schritt, der ihm (zusammen mit seinem Engagement für friedliche Humanität) heftige Kritik aus bestimmten deutsch-nationalen Kreisen eintrug. Zeller zitiert eine bekannt gewordene Passage aus dem *Kölner Tagblatt*:

> Nach dem Erscheinen seines Aufsatzes *Wieder in Deutschland* im Oktober 1915 wurde er als "Verräter" und "Gesinnungslump" in der deutschen Presse beschimpft, und das *Kölner Tagblatt* schrieb in einem vielfach nachgedruckten Artikel: "Wie ein Ritter von der traurigen Gestalt ... zieht der Drückeberger Hermann Hesse daher, als vaterlandsloser Gesell, der längst innerlich den Staub der heimischen Erde von seinen Schuhen geschüttelt hat!"[205]

Wie sehr Hesse der deutschen Kultur immer noch verbunden war, trotz seines Wohnortes im deutschsprachigen Ausland, beweist sein Einsatz für die politischen und humanitären Geschicke des Landes, in dem er geboren war und dem er zeit seines Lebens verhaftet blieb. Persönliche Probleme, der Krieg, die Krankheiten des jüngsten Kindes und der Ehefrau, der Tod des Vaters, die Zer-

---

[204] Tagebucheintrag Thomas Manns (21.01.53). In: Thomas Mann: Tagebücher 1953-1955. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt/M. 1995. S. 15. Im folgenden als T. Mann: Tagebücher 53-55.

[205] Zeller: Hesse (siehe Fußnote 202) S. 72.

rüttung der Ehe, extremisierten Hesses Lebenssituation. Natürlich sind sie mitverantwortlich für ein Phänomen, für dessen Erklärung sie allein jedoch nicht ausreichen: "Nirgend Heimatland, Irrweg nur und Fehle!"[206] schrieb Hesse zu dieser Zeit in seinem Gedicht *Der Ausgestoßene*, abgedruckt in der Sammlung *Musik des Einsamen*. (In dieser Anthologie treten auffällig viele Metaphern der Vereinsamung und Heimatlosigkeit bzw. des Ausgestoßenseins auf.) Spricht aus diesen Zeilen nicht bereits ein dem 'Exil' vergleichbares Bewußtsein? Hesse litt schon damals unter Symptomen, die man deutlich bei den Exulanten des dritten Reiches beobachten kann: innere Isolation, drohender Identitätsverlust und Heimatlosigkeit. Eine Ersatzheimat fand Hesse wie die meisten Schriftsteller nur in seiner literarischen Fiktion.

Einen wichtigen Einschnitt im Leben des Autors stellt das Jahr 1919 dar. Damals zog er nach Montagnola (Tessin), wo er (ab 1923 als Schweizer Staatsbürger) im großen und ganzen bis zu seinem Tode am 9. August 1962 lebte. Freilich verbrachte er einige Winter in Zürich und tätigte im nahe gelegenen Baden auch Kuraufenthalte. Wurde ihm dieses Montagnola, in dem er über 40 Jahre seines Lebens verbrachte, wirklich "zur neuen Heimat", zum "radikalen Neuanfang"?[207] Hesse floh nicht erst unter Hitler in die Schweiz, er kehrte auch nicht nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges zurück, auch lebte er dort ohne konkrete physische Gefahr - ein typisches Exilschicksal teilte er folglich nicht. Dennoch litt gerade er, der den Menschen und auch den Deutschen stets verpflichtet war, besonders unter Hitler und unter den plötzlich veränderten Lebens- und Schreibbedingungen. Die ersten Jahre im Tessin lebte Hesse als Anachoret:

> Im übrigen aber haust er einem Einsiedler gleich in seiner Eremitage im Camuzzihaus hoch über den Bäumen, in einem vollgestopften Studierzimmer. [...] Die Honorare aus Deutschland, in dieser Zeit der Geldentwertung zu einem Nichts zusammenschrumpfend, reichen selbst für das bedürfnislose, primitive Leben nicht mehr aus.[208]

Zuflucht und Refugium der deutschen Sprache und Kultur wurde ihm das "vollgestopfte Studierzimmer", stellvertetend für die Literatur. Die Casa Camuzzi, die Hesse die ersten Jahre in Montagnola bewohnte, wurde immer mehr zum Ort der Zurückgezogenheit: Hier habe er viele Jahre die tiefste Einsamkeit genossen, und auch an ihr gelitten, sinnierte Hesse.[209] Die bewußte Abkapselung des Autors vom literarischen Leben[210] ist natürlich, ebenso wie sein

---

206 Hermann Hesse: Musik des Einsamen. Neue Gedichte. Heilbronn 1915. S. 20.

207 Beide Zitate in: Zeller: Hesse (siehe Fußnote 202) S. 81.

208 Ebd. S. 90.

209 Vgl. ebd. S. 104.

210 "Hesses Berührung mit der Dichtung seiner Zeit war mehr die des Lesers als die persönlicher Verbindung. Um ihrer selbst willen hat er literarische Bekanntschaften nie gesucht und Begegnungen, die der Zufall ergab, durch literarische Briefwechsel nicht sonderlich gepflegt. Zumal in der zweiten Hälfte seines Lebens, in der er wenig reiste, zusammen mit anderen auch keine Zeitschriften mehr herausgab, stand er bewußt dem literarischen Leben, wie es

Glasperlenspiel, von Hesses Selbstverständnis als Künstler beeinflußt - von einem Ideal, das mit Vorstellungen der Jahrhundertwende korrespondiert. Eine genauere Betrachtung dieser Thematik würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so sei nur auf das komplexe Beziehungsgeflecht der antithetisch verstandenen Begriffe von 'Kunst' und 'Leben' verwiesen. Die vitale Welt ist als Gegenstand ästhetischer Kontemplation von dem Dasein des Künstlers allgemein wie auch des Erzählers und des Protagonisten in Hesses Roman abgeschlossen; wie der Künstler Mario Malvolto in Heinrich Manns *Pippo Spano* beobachtet Knecht die Welt als ihm entfremdetes Schauspiel, freilich fehlt Knecht das Gefühl der Teilnahmslosigkeit und Faszination gegenüber dem Leben und der gleichzeitige Lebensekel Malvoltos. In Knecht kritisiert und überwindet Hesse eine Position wie die des *Bajazzos*. Knecht leidet an der Distanz zum Leben und erstrebt eine Einigung des Konfliktes von vitaler und geistiger Existenz, seine die Menschen liebende Anteilnahme, sein Primat der Nächstenliebe und Toleranz eröffnet dem Décadent der Jahrhundertwende humanitäre Horizonte - und doch gelingt eine wahre Integration in das Leben außerhalb der Geistwelt Kastaliens nicht. Was immer Knecht dort zu finden gehofft hatte, seine Vorstellungen erfüllten sich nicht, Plinio Designori und seine Ehefrau sind keine der lebensvollen (und oft intellektuell wenig potenten) Entsprechungen der Hans Hansens und Ingeborg Holms der Décadence-Literatur, Knechts Jugendfreund personifiziert die existentielle Erfahrung der Vereinzelung in den dreißiger Jahren *und* die bewunderte Vitalität und kritisierte Spießbürgerlichkeit der Periode um 1900. Knechts Einheit mit der Wirklichkeit und seine utopische Vorstellung von der Lebenskraft scheitern an den tatsächlichen Verhältnissen ebenso wie an seiner Unfähigkeit zur Integration. Den Wunsch, als Einzelwesen durch mythisch stilisierte, rauschhafte Teilhabe am Leben eins zu werden mit dem 'Ganzen', dem von Urkräften durchwirkten Kosmos, teilt nicht nur Knecht, er wurde vielmehr charakteristisch für die von Nietzsche beeinflußte Literatur der Jahrhundertwende.[211] Diese Thematik, bei Hesse zusammengefaßt in dem Begriff "Maya" (GPS, *Indischer Lebenslauf*), kristallisiert in demselben Bild auch in den Werken des jungen Thomas Mann: Im *Tod in Venedig* wird Manns eigener "Maja"-Plan künstlerisch "abgearbeitet".[212] Ein leibhaftiger Décadent ist Knecht freilich nicht, gerade der körperlichen Vitalität steht er zögernd gegenüber, er lebt - wie alle Kastalier - zölibatär, der Bereich der Sexualität wird im *Glasperlenspiel* ausgespart, Knechts Freundschaften erinnern an die zum Teil homophil anmu-

---

in Akademien, dem PEN-Club oder sonstigen Zirkeln und Gremien gepflegt wird, fern." - Ebd. S. 113.

211 Vgl. Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: W. R.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart 1967. S. 1-48. Besonders S. 17 ff.

212 Vgl. auch Hans Wysling: Zu Thomas Manns "Maja"-Projekt. In: Paul Scherrer / H. W.: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern u. a. 1967 (= Thomas-Mann-Studien. Hg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Bd. 1). S. 23-47.

tenden 'Männerbünde' des *Zauberberg*, und doch weiß auch Knecht in seinen melancholischen Stunden um das Verlorene, um die verfallende Lebenskraft seiner selbst wie Kastaliens. Das Eingeständnis des Niedergangs beinhaltet das Wissen um die einstige Größe - und diese Ambivalenz bestimmt nicht nur das *Glasperlenspiel*, sondern reglementierte die gesamte Décadence-Literatur; wiederum ist Thomas Manns Haltung symptomatisch für viele Autoren dieser Zeit: das Dekadente, Lebensferne in der eigenen Brust konnte nur überwunden werden, indem man diese Erscheinung des Verfalls partiell bejahte - somit zeigt in der Décadence wie im *Glasperlenspiel* auch die Gestalt des Todes zwei Gesichter: er ist der tragische Endpunkt jeder Integrationsbestrebung, die Manifestation des Scheiterns, er trägt jedoch zugleich integrative Momente in sich - er bietet Freiheit, er ist "die letzte Konsequenz einer Entgrenzung, die realiter nicht stattfinden konnte".[213] Der Grundgedanke des *Glasperlenspieles*, die Aufhebung aller Grenzen der Subjektivität und Vereinzelung in einer Urgemeinschaft, geht bis zu Hofmannsthal und seinem Dichtungsverständnis zurück. Tendenzen der Entgrenzung und Erweiterung der eigenen, vom Leben abgeschnittenen Existenz gibt es auch bei anderen Vertretern der damaligen Zeit. Die Kunst sollte nicht mehr nur "Natur minus x" sein und die Wirklichkeit nachahmen, sie sollte die Grenzen des Ichs weiten (oft schon in der dionysischen Rezeption eines Kunstwerkes) und erlebte Entgrenzungsversuche und deren Scheitern in der restriktiven Gesellschaft thematisieren. Thomas Mann nahm dieses Thema in seine frühen Erzählungen auf, bis hin zum *Tod in Venedig*, Heinrich Manns Novellen *Die Branzilla* und *Haltlos* zeigen letztlich das Scheitern eines Versuches, am Leben und am Glück teilzuhaben, Ernst Scholz in Wedekinds *Marquis von Keith* ist ein weiteres Beispiel: er beklagt, "daß gewisse Menschen ohne jedes Verschulden von Anfang an von allem Lebensglück ausgeschlossen sind", vermeint "außerhalb der Menschheit" zu stehen und fordert "Zutritt zum Leben".[214] Hermann Hesse versucht in seinem *Glasperlenspiel* und durch sein *Glasperlenspiel* aufzuzeigen, wie individuelle und gesellschaftliche Einengung überwunden und eine Vereinigung mit einer nicht näher bestimmten Gemeinschaft erreicht werden kann. Von einem durchschrittenen Raum zum nächsten läßt der Mensch idealiter ein Stück des aufgezwungenen Rollen-Ichs hinter sich und erwacht zu einem neuen, integrierten Selbst. Lebenssehnsucht und eine fast pantheistische Allerfahrung, der Glaube an den großen Zusammenhang bestimmen die Kunstwerke der Jahrhundertwende wie auch das *Glasperlenspiel*. Hesses frühe Erzählungen tragen noch deutlicher Spuren dieser Entgrenzungstheorien, im Spätwerk überwand er diese und entwickelte sie weiter.[215] Die Kunst wurde für den

---

213 Helmut Koopmann: Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900. In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt / M. 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35). S. 73-92. Zitat S. 90.

214 MvK (siehe Fußnote 656) S. 122, 91 und 66.

215 "Hesse hat später einmal selbst alle seine erzählenden Dichtungen 'Seelenbiographien' genannt, und schon seine Frühwerke sind Dokumente einer Ich-Erfahrung, die nicht mehr mit

Künstler der Jahrhundertwende und wohl auch für den in Montagnola zurückgezogen lebenden Hermann Hesse zum Surrogat für erfahrene Integrations- und Entgrenzungswünsche, Knechts Ersatz dafür sind seine Lebensläufe, die dem Romanwerk angegliedert sind.

Hesse schuf sich in Montagnola ein in großer Abgeschiedenheit liegendes Refugium, gleichzeitig hielt er gerade in den Jahren der Hitlerdiktatur Kontakt mit den deutschen Exulanten - und sie mit ihm. Seit Hitlers Machtübernahme war Hesses Gästezimmer in Montagnola des öfteren belegt mit einem Exulanten, denn das Haus des Schriftstellers wurde zum ersten Anlaufpunkt für viele, die Deutschland verließen. Hierher kamen Heinrich Wiegand, Peter Weiss, Bertolt Brecht und natürlich Thomas Mann - um nur wenige Beispiele zu nennen. Hesse wandte viel Zeit für die Sorgen der Exulanten auf, er stand den Intellektuellen in wirtschaftlichen, administrativen oder psychologischen Nöten bei; er unterstützte Eduard Claudius, Robert Musil, Alfred Döblin, Alfred Mombert und andere.[216] Hesse fühlte sich oft überlastet und unter den durch seine dem Exil immer ähnlicher werdende Lebenssituation aufgeworfenen Problemen begraben:

> Zu den Dingen, die ich hier ändern muß, gehören die scheußlich vielen Besuche, Hunderte und Hunderte im Jahr, von denen kannst Du mir dann einige hinausschmeißen. Nicht ändern kann ich die Belastung durch moralische wie materielle Sorgen für andre, Kollegen, Emigranten etc., auch den Ärger und vergeblichen Kampf gegen die Stupidität und Unmenschlichkeit des Staates und der Beamten, wer weiß für wie viele unnötig und grausam Ausgewiesene ich schon (meist vergebens) eingetreten bin, das ist hier in der Schweiz genauso wie überall, eine Hölle der Dummheit und Kleinheit. Genug davon. Ich wollte bloß andeuten, daß meine Zurückgezogenheit und allmähliche Entfernung aus dem "Leben" nicht bloß dichterische und kontemplative Ursachen hat. Außerdem sind die materiellen Sorgen natürlich auch wieder da: mein kleiner Markt ist ja Deutschland.[217]

Im Privaten führte Hermann Hesse seinen humanitären Kampf gegen Adolf Hitler, indem er für dessen Opfer eintrat. Sonst blieb Hesses Haltung gegen das Naziregime auf den ersten Blick unverständlich. Er schloß sich keiner politi-

---

der Darstellung autobiographischer Momente in früheren Epochen der Literatur zu vergleichen ist, weil auch diese Ich-Erzählungen bei Hesse Bereiche aufschließen, die Neuland ankündigen; Hesse hat es dann später im 'Steppenwolf' (1927) oder in 'Narziß und Goldmund' (1930) und den oft gepriesenen psychischen Einsichten und Erfahrungen selbst betreten." - Helmut Koopmann: Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Jahrhundertende - Jahrhundertwende. 1. Teil. Wiesbaden 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus von See. Bd. 18). S. 189-224. Zitat S. 213. Dort zum Teil kursiv.

216 Nachzulesen sind diese Fälle bei Werner Mittenzwei: Exil in der Schweiz. Leipzig 1981 (= Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945 in sieben Bänden. Bd. 2). Besonders S. 208-215. Im folgenden als Mittenzwei: Schweiz.

217 Hesse an Morgenthaler (März 1935). In: Hermann Hesse: Gesammelte Briefe. Bd. 2 (1922-1935). Hg. v. Ursula Michels / Volker Michels. Frankfurt / M. 1979. S. 456 f. Im folgenden als Hesse: Gesammelte Briefe 2.

schen Gruppierung an, nahm keinen direkten Kampf in Pamphleten oder sonstigen Massenveröffentlichungen auf; es kam "bei ihm nie zum dramatischen Bruch mit dem Dritten Reich".[218] Hermann Hesse war seit 1919 im Ausland und seit 1924 Schweizer Staatsbürger, dennoch blieb zeit seines Lebens Deutschland "seine literarische Heimat":[219] hier waren seine Verleger, hier lebten seine Verwandten, seine Freunde und (besonders wichtig für diesen Schriftsteller, dessen Produktionsweise so sehr vom Kontakt zum Rezipienten abhängig war) seine Leser. Mittenzwei erwähnt, daß Hesse schon immer "weit über die Hälfte seiner Arbeitszeit zur Beantwortung von Briefen verwandte",[220] und demonstriert dadurch die Wichtigkeit des Kontaktes zu den Lesern:

> An Deutschland band ihn vor allem seine Lesergemeinde, die - mehr als bei anderen Schriftstellern - sich nicht nur mit dem Werk, sondern vor allem mit der Person des Autors verbunden fühlte.[221]

Dies bedeutete nicht nur eine wirtschaftliche Abhängigkeit von Nazideutschland, die für die problematische Haltung der 'Neutralität' mitverantwortlich war (was zu verurteilen wohl selbstgefällig wäre); ein harscher Bruch hätte einen Verlust dieser Leserschaft zur Folge gehabt, der für Hesses Literatur- und Selbstverständnis undenkbar war. Nicht tagespolitische Kritik stand im Zentrum Hessescher Werke, vielmehr der feste Wille, traditionelle, humanitäre Werte (wie Wahrheit, Redlichkeit, geistige Größe) gegen die Barbarei zu behaupten (ein wichtiger Entstehungsimpuls auch für das *Glasperlenspiel*); er brauchte seine Leser, er wollte der Stimme des Geistes in einer Welt der Antirationalität zu Kraft verhelfen. Deshalb schloß sich der Einzelgänger keiner politischen Partei oder Vereinigung an (mit Ausnahme vielleicht der "Bewegung Freies Deutschland"), deshalb fehlen konkrete politische Einflußnahmen, deshalb lehnte Hesse eine Politisierung der Kunst (im tagespolitischen Sinne) ab; immer wieder äußerte Hesse das Primat der unpolitischen Kunst, so auch in dem Brief an einen jungen Verwandten vom 1. Februar 1937:

> Die Kunst gehört zu den Funktionen der Menschheit, die dafür sorgen, daß Menschlichkeit und Wahrheit fortbestehen, daß nicht die ganze Welt und das ganze Menschenleben in Haß und Partei, in lauter Hitlers und Stalins zerfällt [...]. Daß aber zum Beispiel heutzutage ein Künstler dadurch besser wird, daß er sich einer Partei verschreibt oder verkauft, kannst Du nicht im Ernst glauben. [...] Du sprichst vom "Brotbacken", mit dem Du die Kunst vergleichst. Aber ein Bäcker, der sich so glühend für eine Meinung oder Gesinnung einsetzt, und in jedes Brot einen Wahlzettel seiner Partei mit einbackt, wird unfehlbar von denen, die sein Brot essen, eben doch bloß daraufhin geprüft werden, ob sein Brot gut ist, sich verdauen läßt und Kraft gibt. Wenn Homer und Goethe und alle die anderen Dichter, die Du mit

---

218 Mittenzwei: Schweiz (siehe Fußnote 216) S. 208.
219 Ebd. Kasus angeglichen.
220 Ebd. S. 212.
221 Ebd. S. 208.

ihren "privaten" Standpunkten so verachtest, nicht sehr gutes Brot gebacken hätten, so würde ihr Brot nicht heute noch für Menschen eine Speise sein können.[222]

Seine auf den ersten Blick zurückhaltende Reaktion, sein Vermittlungsversuch zwischen den in Deutschland verbliebenen Autoren und den Schriftstellern des Exils brachte ihm eher Kritik als Erfolg ein. Er geriet mit seiner individualistischen, die Tagespolitik fliehenden Humanität - wie bereits mehrmals zuvor - zwischen die Fronten. Wie Knecht im *Glasperlenspiel* scheitert Hesse mit dem Bemühen, auf beiden Seiten zu warnen und zu vermitteln. Hesse berichtet Stefan Zweig bzw. Ernst Morgenthaler:

Es hat sich ja in jüngster Zeit so entwickelt, daß unsereiner, schon zuvor sehr isoliert, nun auch noch von den eigentlichen Gesinnungsgenossen gehaßt oder bespuckt wird, nur weil man sich nicht zum bloßen politischen Kampfmittel hergibt. Irgendwo müssen ja doch ein paar Existenzen übrigbleiben, welche in dünnem Faden gewisse Traditionen weiterleiten, ich denke dabei weniger an hübsche idyllische Dinge als an solche alte und ehrwürdige Konventionen wie die der intellektuellen Redlichkeit usw.
Wieder einmal sitze ich allein, ein stiller Träumer, zwischen den Parteien und Organisationen, und da ich keiner dienen mag, werde ich von allen angespuckt, heut von den Patrioten, morgen von den Internationalen, bald von den Heldenjünglingen, bald von den Emigranten, jeder haut mir gern eins auf den Kopf, und zum Glück tut es mir in den meisten Fällen nicht weh.[223]

Auch die Gefährdung seiner Verwandten in Deutschland und vor allem eine gewisse Resignation nach seiner "Einmischung" in tagespolitische Fragen während des Ersten Weltkrieges, die daraus resultierende Kritik an seiner Position, die Hetzkampagnen und die Einsicht in die relative Nutzlosigkeit seiner Bemühungen führten wohl zusätzlich zum Rückzug aus der Tagespolitik,[224] der eine kämpferische öffentliche Stellungnahme gegen Hitler verhinderte. Alles in allem vertrat Hesse eine Position, die zwar radikaler war als die Thomas Manns, die ihr aber ähnelte, gerade was die frühen Jahre der nationalsozialistischen Diktatur betrifft.

Die Nazis reagierten abwartend, taxierend. Sie nannten Hesse zwar "einen deutschen Dichter, ganz gleich welcher Staatsangehörigkeit",[225] und belegten

---

222 Hesse an einen jungen Verwandten (01.02.37). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 165 ff. Interpunktion angeglichen.

223 Hesse an Stefan Zweig (15.02.1935). In: Hesse: Gesammelte Briefe 2 (siehe Fußnote 217) S. 451. Und: Hesse an Morgenthaler (Juli 1935). In: Volker Michels (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel". 2 Bde. Frankfurt / M. 1973. Bd. 1. S. 117. Bislang nur hier ediert. Im folgenden als Michels: Materialien 1 bzw. 2.

224 "Den Blick ins Chaos zu ertragen und dem Chaos den Geist entgegenzustellen, damit er im Untergang der alten Welt den Späteren erhalten bleibe, darin erkannte er seine Aufgabe, hierfür hielt er sich bereit." - Mittenzwei: Schweiz (siehe Fußnote 216) S. 213.

225 W[ill] V[esper]: Unsere Meinung. In: Die Neue Literatur. Jg. 37. H. 4 (April 1936). S. 239-242. Zitat S. 239.

ihn zunächst mit keinem Verbot, das heißt: seine Bücher blieben der Leserschaft weiterhin zugänglich; trotzdem konnten das *Glasperlenspiel* und auch eine Gesamtausgabe der Gedichte nicht in Deutschland neu erscheinen. Hesse warf man "Reichsfeindlichkeit", Verrat am deutschen "Volkstum" und seinen Einsatz für "Juden und Judengenossen" in *Bonniers Litterära Magasin* vor.[226] Diese zunächst zögernde Haltung der Nationalsozialisten war mit eine Ursache für so manche unscharfe Einschätzung von Hesses Lebenssituation. So widmet Ulrich Seelmann-Eggebert in seinem Aufsatz *Die Exilsituation in der Schweiz* Hermann Hesse nur einen einzigen Absatz:

> Fraglich bleibt [...], ob man Hermann Hesse zum Exil rechnen könne. Auch in NS-Deutschland haben Neuauflagen und Erstausgaben seiner Bücher noch die Zahl von fast 500 000 Exemplaren erreicht, darunter 250 000 allein für *In der alten Sonne*. Die letzte Auflage von *Siddharta* war 1942, von *Knulp* 1943, von *Demian* 1942, von *Narziß und Goldmund* 1941 und vom *Steppenwolf* 1940 erschienen, und durch Vermittlung von Korrespondenzbüros wurden auch unter dem NS-Regime zahlreiche seiner Skizzen und Gedichte in deutschen Zeitungen veröffentlicht.[227]

Mittenzwei bemerkt trotz der zahlreichen ideologischen Verzerrungen, die seine Argumentation aufweist, richtig:

> Hesse brauchte sich zwar 1933 nicht darum zu sorgen, wo er sich niederlassen sollte, insofern war er kein Emigrant, sonst aber teilte er all die anderen Probleme mit den Emigranten.[228]

Gerade im *Glasperlenspiel* verurteilte Hesse die Nazis und ihre Barbarei der Geistlosigkeit nachdrücklich und schuf mit seinem Roman eine wichtige Stütze für viele Exulanten.[229] Hesses fast exulante Lebenssituation wird noch markanter, liest man in seinen privaten Äußerungen nach. Am Beispiel einiger Briefe, insbesondere des Briefwechsels mit Hans Sturzenegger, sei dies verdeutlicht, weil diese Sammlung am wenigsten durch eine schriftstellerische Selbststilisierung oder eine nachträgliche Überarbeitung verstellt erscheint. In den Briefen an 'Sturz', so nennt Hesse seinen Briefpartner, spricht der Schriftsteller spontan, ohne lange über Formulierungen zu grübeln, ohne den Zwang, einer bestimmten selbstgewählten Künstlerrolle gerecht werden zu müssen, seine Empfindungen aus. Gerade die Kürze der Briefe macht ihre Eindringlichkeit aus, denn in ihnen äußert Hesse oftmals sein Leiden an dem gegenwärtigen Zustand in pointierter

---

226 Alle Zitate ebd.

227 Ulrich Seelmann-Eggebert: Die Exilsituation in der Schweiz. In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. S. 101-113. Zitat S. 110.

228 Mittenzwei: Schweiz (siehe Fußnote 216) S. 208.

229 "Wenn auch das 'Glasperlenspiel' das wesentlichste Zeugnis für seine Haltung im Kampf gegen den Faschismus bleibt, so darf seine Hilfe für die Emigranten und Flüchtlinge nicht vergessen werden. War sein Haus schon vor 1933 ein Konsultationspunkt für alle Ratsuchenden, so wurde Montagnola nach 1933 erst recht zum Zufluchtsort, zur Stätte der Diskussion, der Beratung und der praktischen Hilfe." - Ebd. S. 214.

Form. Wie sehr Hesses Zeit speziell in Montagnola von typischen Merkmalen des Exils (von Einsamkeit, Selbstverlust und Verzweiflung) bestimmt waren, zeigen bereits frühe Äußerungen. Die 'Exilsituation' Hermann Hesses steigerte sich jedoch in erheblichem Maße nach Hitlers Machtübernahme. Natürlich sind jene Isoliertheit und das pathetisch geäußerte Leiden daran vielfach begründet: persönliche Probleme sind eine Ursache hierfür, zum anderen liegt ein erheblicher Faktor in Hesses Künstlerbild; dieses aber ist nicht allein für die Bürde der Emigration verantwortlich zu machen.

Die eben erwähnten Probleme persönlicher und politischer Natur samt der Idee des isolierten, alles Schicksal der Welt auf seinen Schultern tragenden Künstlers kommen bereits deutlich in einem resignierten Brief vom 29. Dezember 1918 zum Ausdruck:

> Ich halte es für das Recht, ja die Pflicht des Dichters, dem Weltlauf zu trotzen und Forderungen zu stellen, die über das zeitlich und praktisch Mögliche hinausgehen. Was in der Welt an Geistigem erreicht und geleistet wurde, wurde es immer nur dadurch, daß Ideale und Hoffnungen aufgestellt wurden, die weit über das momentan Mögliche hinausgingen. [...] Daß ich schwieg, kam von dem Elend, in dem ich lebe. Meine Ehe ist zerstört, meine Frau gemütskrank, die Kinder fort, dazu Geldsorgen und das Elend in meiner Heimat. Ich kämpfe, um aufrecht zu bleiben, aber es geht schwer.[230]

Probleme überall, dennoch ist hier wenig von der typischen Exilsituation und von deren Einsamkeit zu lesen, das setzte, sich immer mehr steigernd, erst etwas später ein. Am 22. September 1925 sprach Hesse gegenüber Sturzenegger von "dieser hoffnungslosen Einsamkeit, in der ich nun mehr als sechs Jahre lebe", die nur halbwegs auszuhalten sei, "wenn ich den ganzen Tag studieren und lesen kann." Der Kontakt zu anderen werde ihm immer schwerer, weil er "[...] sehr alleine stehe und von den frühern Freunden überhaupt nicht mehr verstanden werde".[231] Hesse nannte den genauen Zeitpunkt für den Beginn seiner "Einsamkeit": 1919, den Umzug nach Montagnola. Wird Montagnola hier zur Chiffre nicht nur für den Elfenbeinturm, für eine zurückgezogene Künstlerexistenz, sondern auch für alle negativen Folgen der fast selbstgewählten Isolation? Der *Steppenwolf* war ein erster Ausdruck "der Hölle und ihrer Temperatur [...], in der das Buch entstanden ist."[232] Auch im *Doktor Faustus* beschreibt Thomas Mann eine *Hölle* des Exils! Mit Hitlers Machtübernahme änderte sich plötzlich so vieles, selbst für den zurückgezogen lebenden Schweizer Staatsbürger Her-

---

230 Hesse an Sturzenegger (29.12.18). In: Hermann Hesse: Gesammelte Briefe. Bd. 1 (1895-1921). Hg. v. Ursula Michels / Volker Michels. Frankfurt / M. 1973. S. 385. Im folgenden als Hesse: Gesammelte Briefe 1. Und auch in: Hermann Hesse / Hans Sturzenegger: Briefwechsel 1905-1943. Hg. v. Kurt Bächtold. Schaffhausen 1984. S. 52. Im folgenden als Hesse/Sturzenegger.

231 Alle Zitate in: Hesse an Sturzenegger (22.09.25). In: Hesse/Sturzenegger (siehe Fußnote 230) S. 55.

232 Hesse an Sturzenegger (20.06.27). Ebd. S. 59.

mann Hesse. Folgende Passage aus einem Brief aus dem Jahre 1934 zeigt seinen Kontakt zu den Exulanten, für die er eine wichtige Anlaufstelle wurde, sowie seine Verbitterung über den immer größeren Verlust des Lesepublikums; übrigens enthält dieser Brief auch einen kurzen Arbeitsbericht über das *Glasperlenspiel* und verweist auf die Veröffentlichung eines Kapitels in der *Neuen Rundschau*:

> Zu den Aufräumearbeiten, mit denen man beim Altwerden spielt, gehörte für mich auch das Besorgen dieser Auswahl. Sie ist seit Jahren vorbereitet - und erscheint nun in diesem schönen Augenblick, wo die Welt und Deutschland sich so innig und ausschließlich für Gedichte interessiert. [...] Vom Strom der Emigranten ist auch ein Strang mir durchs Haus geflossen.[233]

Am 23. Dezember 1934 klagte Hesse über Existenzsorgen und immer wieder über den Verlust der Leser. Es traf den Autor zwar weniger stark als andere Exulanten, gerade was diese beiden Punkte angeht, dennoch sorgte sich Hesse über drohende Absatzprobleme und finanzielle Einbußen:

> Im übrigen geht das Leben natürlich nicht eben leicht. Ich habe nicht nur meinen Markt und die ganze Basis meiner Existenz in Deutschland drüben, was sich jetzt wieder fast ebenso schwer fühlbar macht wie einst in der Inflationszeit, sondern ich habe auch meine ganzen Aufgaben und mein geistiges und moralisches Wirkungsfeld dort drüben, in einer schwer demoralisierten und gestörten Welt. Das drückt oft schwer und nimmt einem die Luft.[234]

Im Dezember 1935 berichtete Hesse von dem Selbstmord seines Bruders in Baden.

> Das vergangene Jahr ist bei mir eine Folge von Krankheit, Sorgen, Enttäuschungen und Verlusten gewesen. Es kam Schlag um Schlag, und dazu die ewig schwebende Sorge um das Schicksal meines Verlags und meines Werks, und die häßlichsten Anpöbeleien in Deutschland.[235]

Sturzenegger nahm dazu Stellung:

> Von Dr. Korrodi wußte ich auch bereits, daß Du wegen des Schicksals Deines Verlags und Deines Werks in ständiger Besorgnis lebst und sich die Einnahmen aus Deinen Büchern schon fühlbar verringert hätten. [...] und so werden Deine Werke, weil sie dem herrschenden Regime nicht mehr so recht behagen wollen, auch darunter zu leiden haben.[236]

---

233 Hesse an Sturzenegger (1934). Ebd. S. 64. Schreibung angeglichen.
234 Hesse an Sturzenegger (23.12.34). Ebd. S. 66 f.
235 Hesse an Sturzenegger (Dezember 1935). Ebd. S. 75.
236 Sturzenegger an Hesse (06.01.36). Ebd. S. 76 f.

Um die angestellten Überlegungen abzukürzen: Hesse erlebte Lebensüberdruß ("ich bin des Lebens mehr satt als ich sagen kann"),[237] seine Arbeit wurde zunehmend von existentiellen und alltäglichen Sorgen überschattet ("ich werde von dem, was der Tag mir auferlegt, aufgefressen").[238] Seine exulante Zurückgezogenheit und der Selbstmord seines Bruders in Baden - "so etwas ist in unserem Alter geradezu ein Substanzverlust, und kann nicht ersetzt werden."[239] Konkrete tagespolitische Fragen klammerte Hesse jedoch aus diesem Briefwechsel aus, sie wurden höchstens von Sturzenegger angesprochen (zum Beispiel in dem Brief vom 30. Dezember 1938) und von Hesse übergangen. Dieser schildert immer wieder sein persönliches 'Elend', seine Isolation, die Überbeanspruchung durch die Exulanten ("mein Haus ist ein überlastetes Büro und Hotel für Flüchtlinge, an die eigene Arbeit durfte ich seit Monaten nicht denken"),[240] Geldsorgen, "Substanzverlust". Hinzu kommt die Angst um Verwandte Hermann Hesses und seiner Frau im Krisengebiet ("Meine Frau war seit Kriegbeginn in Todesangst um ihre polnischen Verwandten").[241] Was Hesse aber besonders belastete und was sich wie ein roter Faden durch den Briefwechsel mit Sturzenegger zieht, war der Verlust der Rezipienten in Deutschland für manche Werke, insbesondere für Hesses 'Vermächtnis', das *Glasperlenspiel*:

> Daß [...] eine Sammlung meiner Gedichte [...] nicht in Deutschland erscheinen konnte und meinem ältesten und eigentlichen Leserkreis vorenthalten bleibt, tut mir weh. Ebenso ist es mit meinem großen Buch, dessen Manuscript viele Monate in Berlin lag und dort als unerwünscht abgelehnt ist. Ich muß es nun auch in Zürich drucken lassen, damit es wenigstens erhalten bleibt.[242]

Folgende Stelle aus dem *Glasperlenspiel* bezieht sich so wohl auch auf den künstlerisch so verehrten, in politischer Hinsicht jedoch zum Teil kritisierten Kollegen Thomas Mann (wofür schon der Hinweis auf den *Appell an die Vernunft* spricht):[243]

> Ein weltberühmter Autor soll damals [...] in einem einzigen Jahre über zweihundert solche Proteste, Mahnungen, Appelle an die Vernunft usw. unterzeichnet haben, mehr vielleicht, als er wirklich gelesen hatte. (GPS 392)

Dem Bruder des Nobelpreisträgers, Heinrich Mann, stand Hesse zeit seines Lebens kritisch gegenüber. Gerade Heinrich Manns Werke hatte Hesse von Anfang

---

237 Hesse an Sturzenegger (1936). Ebd. S. 79.
238 Hesse an Sturzenegger (1936). Ebd. S. 80.
239 Hesse an Sturzenegger (Dezember 1936). Ebd. S. 83.
240 Hesse an Sturzenegger (03.01.39). Ebd. S. 86.
241 Hesse an Sturzenegger (Ende 1939). Ebd. S. 88.
242 Hesse an Sturzenegger (Dezember 1942). Ebd. S. 101.
243 Vgl. Thomas Mann: Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 3. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 11). S. 870-890.

an abgelehnt wegen ihrer "Verrückung gegen das Pathologische hin" (über *Die kleine Stadt*), sie seien "etwas zu unbedenklich sensationell" (über die frühen Romane), "unbefriedigend und grell", "eine Enttäuschung!" (über *Die Armen*), außerdem spiele in ihnen die "Erotik ... eine große Rolle, vielleicht eine allzu große" (über *Die Jugend des Königs Henri Quatre*).[244] Jedenfalls macht die obige Stelle aus dem *Glasperlenspiel* jene Ressentiments deutlich, die Hesse gegen politische Agitation hatte und die er gegen manche Werke Heinrich und Thomas Manns gleichermaßen hegte. Dennoch finden sich auch in Hesses Werk durch die Sklavensprache der 'inneren Emigration', so vorsichtig dieser Terminus auch in Hesses Fall zu verwenden ist, verschlüsselte Vorwürfe (zum Beispiel das Gedicht *Buchstaben* - eine Anklage der Bücherverbrennung durch die Nazis, GPS 477 f.).

Hesses Pazifismus, seine positive Bewertung des jüdischen Volkes (er war mit einer Jüdin verheiratet, verkehrte in jüdischen Kreisen und lobte in mehreren Rezensionen auch zur Zeit der Hitlerdiktatur die Texte jüdischer Literaten), seine Ablehnung alles Patriotischen machte eine Verständigung mit Adolf Hitler oder dessen Duldung unmöglich; dennoch finden sich in Hesses kritischen Anmerkungen zu Hitler Fehleinschätzungen, Verharmlosungen sowie das Primat der unpolitischen Literatur, der Nichteinmischung des Schriftstellers in tages- oder parteipolitische Fragen. Bekannt geworden ist eine Äußerung, in der er den erbitterten Kampf der Exulanten gegen den Unterdrücker als Teil des "haßerfüllten Gezänkes"[245] der augenblicklichen Lage abtut. Thomas Manns spätes Bekenntnis zum literarischen Exil, seinen Bruch mit Hitler konnte Hesse weder verstehen noch billigen:

> Wir haben aus der Giftgasatmosphäre zwischen den Fronten keine andere Zuflucht als zu unserer Arbeit. Und die, gewissermaßen illegale Wirkung des Trostes und der Stärkung, die Sie auf die reichsdeutschen Leser hatten, wird Ihnen nun wohl verloren gehen - das ist ein Verlust für beide Teile. Auch ich bin mitbetroffen, ich verliere einen Kameraden, und ich beklage das ganz egoistisch.[246]

Konkrete Stellungnahmen fehlen, jedoch nur bei ungenauer Lektüre. "Distanz und Neutralität"[247] bestimmten Hesses Verhalten zum Dritten Reich. Als Gründe

---

244 Alle Zitate in: Anon.: Heinrich Mann und Hermann Hesse. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Nr. 12. Hg. v. Siegfried Sudhof / Peter-Paul Schneider. Lübeck 1978. S. 2-6. Zitate S. 2-4. Schreibung angeglichen.

245 Hermann Hesse: Emil Strauß 1866-1960. In: H. H.: Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. In: H. H.: Schriften zur Literatur. Bd. 2. Frankfurt / M. 1970 (= H. H.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 12/2. Hg. v. Volker Michels). S. 413 f. Zitat S. 413. Kasus angeglichen.

246 Hesse an Thomas Mann (05.02.36). In: Hermann Hesse / Thomas Mann: Briefwechsel. Hg. v. Anni Carlsson / Volker Michels. Frankfurt / M. 1988. S. 62.

247 Egon Schwarz: Hermann Hesse und der Nationalsozialismus. In: Sigrid Bauschinger / Albert Reh (Hg.): Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte.

hierfür nennt Schwarz in seinen das Thema "Hesse und der Nationalsozialismus" fundiert und kritisch betrachtenden Aufsätzen, daß jede Regierung, so sah es Hesses Geschichtsbild vor, zum Untergang verdammt sei, weswegen er über die Machtergreifung der Nazis nicht überrascht gewesen sei:

> Den Geist und die an ihm Teilhabenden tangiere dieser Wechsel jedoch nicht. Unzerstörbar schwebe über den hoffnungslosen Minderwertigkeiten der geschichtlichen Welt eine geistige Sphäre, in die zu gelangen sich die dazu Bestimmten bemühen müßten.[248]

Die Folge dieser 'Zurückhaltung' war, daß Hesse teilweise von den Nazis vereinnahmt und von den Exulanten mißverstanden wurde. Hesse klagte:

> Wie zu erwarten war, bin ich wegen meiner neutralen und sachlichen Berichte von zwei Seiten angegriffen worden: die Reichsdeutschen klagen mich an, weil ich auch Juden und Emigranten zu den Menschen rechne und hier und da deren Bücher erwähnt habe, die Emigranten wiederum beschuldigen mich, mit dem Nationalsozialismus unter einer Decke zu stecken [...]. Es ist eine alte Erfahrung, daß derjenige, der als neutraler Dritter zwischen zwei kriegführenden Fronten Frieden zu stiften sucht, selbst unfehlbar Prügel bekommt.[249]

Gar so neutral und sachlich waren die Besprechungen Hesses übrigens nicht; er attackierte durchaus versteckt die Nazis, spielte allerdings auch so manche antisemitische Äußerung als ästhetischen 'Makel' herunter - obwohl er dieses Thema in seinen Rezensionen ansprach, was einen gewissen Mut erkennen läßt:

> Zum Programmatischen in diesem Buch gehört übrigens auch sein einziger spürbarer Schönheitsfehler: ein starrer und mit nicht gerade unwürdigen, also billigen, also des Dichters dennoch unwürdigen Mitteln agitierender Antisemitismus.[250]

Dennoch ist es Schwarz, der Hesses Stellung während des Dritten Reiches scharf verurteilt - nicht ganz zu Recht, wie auch sein argumentativ fundierter Aufsatz dokumentiert. Ob man Hesses private Kritik an Hitler, seine positiven

---

14. Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur. Bern 1986. S. 55-71. Zitat S. 64. Im folgenden als Schwarz: Nationalsozialismus.

248 Ebd. S. 63.

249 Erklärung Hermann Hesses in der schwedischen Zeitschrift "Bonniers Litterära Magasin". Abgedruckt (Auszüge) in: Hermann Hesse: Neue deutsche Bücher. Literaturberichte für Bonniers Litterära Magasin 1935-1936. Hg. v. Bernhard Zeller. Marbach / N. 1965 (= Turmhahn-Bücherei. N. F. Bd. 7). S. 157. Im folgenden als Hesse: Bücher. Interpunktion angeglichen.

250 Hermann Hesse: Das Riesenspielzeug. Der neue Roman von Emil Strauß. In: Neue Zürcher Zeitung. Nr. 1933 (28.10.34). Literarische Beilage. Bl. 4. Sp. 2. - Vgl. auch Egon Schwarz: Hermann Hesses Buchbesprechungen. Reaktionen auf ihre Form, Ästhetik und Geschichtlichkeit. In: Adrian Hsia (Hg.): Hermann Hesse heute. Bonn 1980 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 299). S. 132-203. Zitat S. 170. Im folgenden als Schwarz: Buchbesprechungen.

Einsätze für Exulanten - trotz aller Fehleinschätzungen - so vernachlässigen darf, bleibt jedoch fraglich:

> Das Herzklopfen der echten Empörung ist offenbar während der Nazizeit bei Hesse schwächer geworden und hat nur noch zur Hilfe für einige Flüchtlinge und zu Unmutsäußerungen in privaten Briefen ausgereicht.[251]

Gerade die versteckten Angriffe auf die Faschisten, die Schwarz in Hesses Rezensionen während des Dritten Reiches entdeckte, sprechen eine andere Sprache, die "Sklavensprache"[252] der inneren Emigration, die bei der Bekanntheit Hesses und der Hellhörigkeit der Leser in einer Diktatur durchaus Wirkung gezeigt haben dürfte. Seinem Prinzip der positiven Berichterstattung sowie der unpolitischen Neutralität folgend, sprach sich Hesse nun zunehmend nicht *gegen* die Nazis selbst aus, sondern *für* deren Opponenten und Opfer. Über Hesses positive Besprechungen jüdischer Literatur und Kultur, die ihm Kritik und Schwierigkeiten mit den Nazis einbrachten, ist in der Forschung bereits mehrfach geschrieben worden. Dem negativen Bild der Hitlerfaschisten, das Hesse fast nur in seinem Kopf, in persönlichsten Briefen und Gesprächen zeichnete, stellte er nach außen ein verständlicherweise nicht sehr kritisches, aber mutig-positives Bild jüdischer Literatur entgegen. Ein tagespolitisch engagierter Kämpfer war Hesse nicht, seine Eintreten gegen Hitler verlagerte sich durch die persönliche Hilfe für dessen Opfer, vor allem für Exulanten auf die private und auf die künstlerisch-geistige Ebene: so würdigte Hesse in seinen Rezensionen die Literatur der Nazi-Opfer und bezog versteckte Angriffe auf die Nazis und deren Kunst- und Menschenbild in seine positive Kritik ein. Dem gegenüber steht die von Schwarz zu Recht geäußerte Enttäuschung über Hesses naive Verkennungen und seine Beschönigung der Möglichkeit, sich selbst dem Holocaust gegenüber neutral zu verhalten, der apolitischen Geistigkeit zu dienen, die Kultur und Tradition zu konservieren, allem gegenwärtigen Elend zum Trotz und von letzterem unbehelligt. Schwarz hat nicht ganz unrecht, wenn er gegen Hesses Lage im Dritten Reich polemisiert: "Es war die Stellung eines 'inneren Emigranten', aber aus der sicheren Distanz der Schweiz."[253]

Paul Böckmann erkennt gerade in Hesses großen Identitäts- und Bewußtseinskrisen den wichtigsten "Motor seines literarischen Schaffens".[254] Im wesentlichen sind nach Böckmann zwei Krisen entscheidend: eine frühe in der Jugend (März 1892) und später jene zwischen den Weltkriegen, die des Nationalsozialismus - in der Zeit, in der vielleicht Hesses Exilleiden seinen Höhepunkt er-

---

251 Schwarz: Nationalsozialismus (siehe Fußnote 247) S. 68.

252 Schwarz: Buchbesprechungen (siehe Fußnote 250) S. 165.

253 Schwarz: Nationalsozialismus (siehe Fußnote 247) S. 69.

254 Paul Böckmann: Die Bedeutung der Bewußtseinskrise für Hermann Hesses Literatur- und Zeitverständnis. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. v. Fritz Martini u. a. Jg. 22 (1978). Stuttgart 1978. S. 589-609. Zitat S. 589.

reichte. Diese Krisen führten "zu einer wachsenden Vereinsamung",[255] zum Rückzug in die "Welt der Bücher"[256] gegen das feindliche Umfeld und zu einer Beschäftigung mit den Werken Heinrich Heines, in denen Hesse wohl ein verwandtes Exilschicksal entdeckte.

Es gibt bereits Studien über Hermann Hesse und das Thema der 'Heimat' bzw. 'Heimatlosigkeit', das sein komplettes Oeuvre durchzieht.[257] Die im Kontext der frühen Romane angestellten Betrachtungen über Hallers Heimatlosigkeit und seine Ersatzheimat im geistigen Bereich treffen zum Teil auf den Autor selbst - auch in späteren Werken - zu. Seine geistige Ersatzheimat in der wurzellosen und vereinsamten Lebenssituation der 30er Jahre wurde der Bund der Morgenlandfahrer, jene "Gemeinschaft der Heiligen",[258] jene Jünger des Geistes, die der Barbarei und Isolation der Gegenwart zum Trotz geistige Werte bewahren und leben - übrigens auch in vergangenen Zeiten:

> Und aus vielen dieser leidenden und verirrten Völker bekomme ich Briefe, die mir zeigen, daß überall, von Argentinien über Europa bis Japan, Menschen vorhanden sind, die ganz ähnlich denken und fühlen wie Sie und ich. Diese Minorität, die über alle Nationen sich verteilt, müssen wir als unser Vaterland und unsere Gemeinschaft betrachten.[259]

"Stern der Ungeborenen" - "Glasperlenspiel" - "Zauberberg" / "Doktor Faustus"

Einem Aufsatz von Brennan ist es zu danken, daß man auf die zahlreichen Beziehungen und Verweise im *Glasperlenspiel* auf den *Zauberberg* aufmerksam wurde, bei der Lektüre des *Stern der Ungeborenen* fallen Parallelen zum *Glasperlenspiel* auf, und auch Zusammenhänge zwischen dem *Zauberberg* und Werfels *Stern der Ungeborenen* lassen sich herstellen.

Die Beziehung zwischen Hermann Hesse und Thomas Mann - Walter Hildebrandt spricht hier von "einer intensiven partnerschaftlichen Freundschaft",[260] was zum Teil zu relativieren sein wird - ist meistens schriftlicher, das heißt: brieflicher Natur. Sie gründet und intensiviert sich durch vier Schlüsselereignisse: da ist der erste persönliche Kontakt beider Schriftsteller, der im Jahr 1904 durch den Verleger Fischer erfolgte. Von nun an war die lose Bekanntschaft von

---

255 Ebd. S. 591.

256 Ebd. S. 590.

257 Kiryakakis etwa hat dies am Beispiel von "Demian", "Siddharta" und "Der Steppenwolf" untersucht. - Vgl. Andreas Kiryakakis: The ideal of Heimat in the works of Hermann Hesse. New York u. a. 1988 (= Studies in modern German literature. Bd. 20). S. 163 f.

258 Hesse an Herrn S. (Mitte Februar 1934). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 115.

259 Hesse an Rolf C. (20.09.56). In: Ebd. S. 469.

260 Walter Hildebrandt: Versuche gegen die Kälte. Schriften zu Literatur und Zeitgeistforschung. München 1987. S. 106. Im folgenden als Hildebrandt: Kälte.

gegenseitigem Respekt geprägt, obwohl die Literaten zu unterschiedlich waren, um sich tatsächlich gedanklich auszutauschen. Ab 1925 entwickelte sich eine zögernde engere Bekanntschaft, als Hesse Thomas Mann in München besuchte. Bei einem Gegenbesuch im März 1933, der Thomas Mann nach Montagnola führte, kam es zu einer Vertiefung der Beziehung. Diese Zusammenkunft und auch der Kontakt zu Hesse wurde für Thomas Mann und sein Exil schicksalhaft: er und Katia Mann kehrten aus der Schweiz nicht wieder nach Deutschland zurück; ein Standpunkt in Opposition zu Hitler mußte gefunden werden, und Hesse wie Mann machten diesen in dem Ideal eines deutschen Humanismus aus.

Durch diesen Exilschock vertiefte sich der Kontakt, beide Schriftsteller sahen sich ähnlichen Problemen gegenüber, Hesse verkörperte ein Modell für Thomas Manns frühes Exil; Mann hatte ja zunächst noch gehofft, seine Leserschaft in Deutschland erhalten und trotz seines Hasses auf Hitler ein Leben in der Nähe seiner Heimat führen zu können. Beide, Hesse wie Mann, sahen im Humanismus die Gegenkraft zum barbarisch-antirationalen Nationalsozialismus, beide fühlten sich dennoch "der geistigen Tradition der Deutschen"[261] verpflichtend verbunden, beide drückten ihren gegenseitigen freundschaftlichen Respekt durch Laudationes, Essays und Widmungen aus: so erschien in der *Neuen Zürcher Zeitung* am 2. Juli 1937 eine Laudatio Hermann Hesses, die Thomas Mann anläßlich dessen 60. Geburtstages verfaßt hatte, so schrieb Mann das Vorwort zur amerikanischen Ausgabe des *Demian*, so beteiligte sich aber auch Hesse mit dem Beitrag *Der Student Edmund* an dem Geburtstagssonderheft der *Neuen Rundschau* für Thomas Mann. 1945 setzte sich Mann für Hesse ein, als es um die Verleihung des Literaturnobelpreises ging.

Das Maximum dieser Annäherung stellt der Brief Thomas Manns vom 8. April 1945 aus Kalifornien an Hesse in Montagnola dar, in dem sich Mann für das *Glasperlenspiel* bedankte, das er endlich erhalten habe. Das gemeinsame Exilschicksal und das *Glasperlenspiel* waren also die intensivierenden Faktoren einer ebenso respektvollen wie kollegialen Beziehung, in der sich Hesse Mann als

---

261 Ebd. S. 99. - Hildebrandt spekuliert: "Hat, so möchte man fragen, Hitler angesichts der grundverschiedenen Charaktere diese Annäherung bewirkt? Oder doch beschleunigt? Wie wären die Formen der kollegialen Partnerschaft verlaufen, wenn Thomas Mann hätte in Deutschland bleiben können und Hermann Hesse nicht als aktiver, sorgender Kontaktmann zu so vielen Emigranten sich über seine Schriften hinaus in Montagnola wach gehalten, sondern sich immer mehr eingesponnen hätte? Wir wissen es nicht. So aber ist alles intensiver vor sich gegangen und der humanistische Zug in der Begegnung, beide in der selbstgewissen, gemeinsamen Mission gefangen, ist unverkennbar. An den hat wohl auch Theodor W. Adorno gedacht, als er seinen Anfang 1962 entstandenen Essay Zu einem Porträt Thomas Manns Hermann Hesse zu dessen 85. Geburtstag am 2. Juli 1962 'in herzlicher Verehrung' zueignete." - Ebd. S. 100. Zitat im Zitat in: Theodor W. Adorno: Zu einem Porträt Thomas Manns. In: T. W. A.: Noten zur Literatur. In: T. W. A.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt / M. 1974 (= T. W. A.: Gesammelte Werke. Bd. 11). S. 335-344. Zitat S. 335.

der "jüngere [...] Bruder"[262] verbunden fühlte! Nach Thomas Manns Rückkehr nach Europa stellte sich nämlich keine ungetrübte, vielmehr eine "vorsichtige Nachbarschaft"[263] ein, wie die inzwischen veröffentlichten Tagebücher Thomas Manns berichten. Obwohl sich die Schriftsteller hin und wieder sahen und sogar einige gemeinsame Wochen in Sils Maria verbrachten, blieb das Verhältnis ambivalent: "Freundschaftliches Geplauder" und "angeregte Gespräche"[264] bestimmten die miteinander verbrachten Abende, aber auch "Kränkung" über Hesse und dessen Rezeption wird erwähnt:

> Verbrachten den Abend mit Hesses in der Büdnerstube. [...] Angeregte Gespräche, auch über die Filmangelegenheit. Erzählte, daß ich nachmittags eine Stunde mit Lesen in einem zugesandten Exemplar des *Zbg.* verplempert und dabei gedacht: Ja, damals konnte man etwas! Hesse kannte das. (01.08.54)
> Zum Kaffee allerlei Post: komisch egoistische Reaktion Hesses auf die Zusendung des *Rundschau* Kapitels mit einer alten Drucksache. (11.05.54)
> Kränkung, wohl fälschlicherweise u. aus Überempfindlichkeit, weil Hesse u. C. Burckhardt den Pour le mérite bekommen haben. Fühlte mich feindselig übergangen. Aber es handelt sich um die Aufnahme von Ausländern, und im Übrigen sollte ich mir kühl bewußt sein, daß ich in diesen konservativen Ordenskreis, mit Schröder an der Spitze, nicht passe.[265]

Gerade zwischen dem *Zauberberg* und dem *Glasperlenspiel* bestehen zahlreiche Parallelen.[266] Beide Bildungsromane spielen in einer hermetisch abgeschlossenen Welt mit mythologisch-utopischen Zügen. Raum und Zeit werden zum Thema, der germanisch-deutsche Protagonist gerät in diese Welt der unterschiedlichen, diametralen Einflüsse und Mentoren, erlangt häufig in dialogischen Erziehungsgesprächen eine profunde charakterliche Reife und verläßt schließlich diese - um mit Castorp zu sprechen - 'Einweckglaswelt' und übernimmt (Knecht freiwillig, Castorp unfreiwillig) in der historisch-realen Außenwelt gesellschaftliche Verantwortung. Letztere währt nur kurz und endet in dem rituellen Opfertod des Protagonisten (im Feuer des Weltkrieges bzw. im Wasser eines Gebirgssees). Die abgeschlossene, privilegierte Gesellschaft des Berghofs bzw. Kastaliens wird im Roman selbst in Frage gestellt. Eine wichtige Funktion in dieser Kritik übernehmen Settembrini, Designori und Tegularius. Brennan polemisiert:

---

262 Zitiert nach: T. Mann: Tagebücher 53-55 (siehe Fußnote 204) S. 6. Mann erwähnt am 08.01.53 eine Widmung Hermann Hesses in einer sechsbändigen Gesamtausgabe mit dem Text: "Dem älteren Bruder der jüngere."

263 Tagebucheintrag Thomas Manns (29.07.54). Ebd. S. 254. Kasus angeglichen.

264 Tagebucheinträge Thomas Manns (30.09.53, 01.08.54). Ebd. S. 121 und 256. Schreibung angeglichen.

265 Ebd. S. 256, 221 und 308.

266 Vgl. auch Joseph G. Brennan: Hermetically Sealed. Prelude and Fuge. Castalia and the Berghof. In: Ralph Ley (Hg.): Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature. Honoring Claude Hill. Heidelberg 1978 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. F. 3. Bd. 37). S. 28-54.

"Like Castorp, though for a different reason, Knecht does not have to worry about earning a living."[267] Eine für den *Stern der Ungeborenen*, den *Zauberberg* und das *Glasperlenspiel* gleichermaßen wichtige Metapher ist die des Erwachens. Castorp, der Siebenschläfer, soll von seinen Mentoren geweckt und gebildet werden. Ob sie es letztlich schaffen oder nicht, der Knall des Ersten Weltkrieges, der Castorp an die Front und in den Tod ruft, weckt den Schläfer endgültig aus seinen Träumen. Knecht ist dem Prozeß des Erwachens oder Transzendierens ebenfalls unterworfen; dieser versinnbildlicht in beiden Romanen die Reifung der Protagonisten.

Für die Beziehungen der Romane *Stern der Ungeborenen*, *Doktor Faustus* und *Glasperlenspiel* gilt ebenfalls, was für die Parallelen zum *Zauberberg* konstatiert wurde, wobei gerade die Ähnlichkeiten von Hesses und Thomas Manns Künstlerbiographien schon ab den 50er Jahren erschöpfend diskutiert worden sind. Von Thomas Mann selbst sind zahlreiche Äußerungen überliefert, in denen er das *Glasperlenspiel* als dem *Doktor Faustus* verwandt bezeichnet: "Die Zusammenstellung mit Hesse ist absolut gerechtfertigt. Ich empfinde, bei allen Unterschieden, den *Faustus* und das *Glasperlenspiel* durchaus als Bruderwerke."[268] So widmete er auch Hermann Hesse ein Exemplar seines Musikromans mit folgendem Text: "Hermann Hesse. dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen von seinem Freunde Thomas Mann. Pacif. Palisades 15. Jan. 1948".[269] Am 8. März 1944 schrieb Mann aus Pacific Palisades an Agnes E. Meyer, er habe am Vortag das *Glasperlenspiel* erhalten:

> *Das Glasperlenspiel* etwas völlig Versponnenes, Einsames, Tiefsinniges, Keusches und Dollar-Fernes, unübersetzbar, enorm deutsch. Dabei hat es, schon als fingierte Biographie, aber auch durch die Rolle, die die Musik darin spielt etc., eine unheimliche, geisterhaft brüderliche Verwandtschaft mit meiner eigenen gegenwärtigen Schreiberei. Es ist immer eine eigentümlich verletzende Entdeckung, dass man nicht allein auf der Welt ist. Goethe fragt einmal unverfroren: "Lebt man denn, wenn andre leben?"[270]

Einen Tag später notierte er diese Gedanken mit fast denselben Formulierungen in sein Tagebuch, das von nun an regelmäßige Hesse-Lektüre verzeichnet.[271] Seine Vorbildfunktion für Thomas von der Trave fiel Thomas Mann auf (vgl. die Eintragung vom 10. März 1944), langsam begann die für den eigenen Schreibprozeß wichtige Ablösung, Mann fand immer mehr Unterschiede und Kritikpunkte (die Zahlen in Klammern geben jeweils die Daten der Vermerke wieder),

---

267 Ebd. S. 37.

268 Thomas Mann an Faesi (19.04.48). In: Thomas Mann / Robert Faesi: Briefwechsel. Hg. v. R. F. Zürich 1962. S. 85. Im folgenden als T. Mann/Faesi.

269 In Originalabbildung in: Siegfried Unseld: Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte. 1. Auflage der erweiterten Fassung. Frankfurt / M. 1985. S. 188.

270 Thomas Mann an Agnes Meyer (08.03.44). In: Thomas Mann / Agnes E. Meyer: Briefwechsel 1937-1955. Hg. v. Hans Rudolf Vaget. Frankfurt / M. 1992. S. 543.

271 Zum Beispiel 10./23./29./31.03.44, 01./05.04.44 etc.

um sich der starken Wirkung zu entziehen, die das *Glasperlenspiel* auf ihn gemacht hatte:

> Die Beziehungen sind verblüffend. Das Meine sehr viel zugespitzter, schärfer und komisch-trauriger. Das Seine philosophischer, schwärmerischer, religiöser, obgleich auch nicht ohne Herausgeber-Humor und Namen-Komik. (10.03.44)
> Vieles doch breit und schwach, undramatisch, vom Menschen nichts Neues. Klug und viel wissend. Frommer Snobism in der Musik, nach Purcell ist es nicht mehr edel. Viel gut Gesagtes, der Humor im biographischen Forscherstil; Parodie. Sinnlichkeit, "Liebe" völlig abgelehnt. Knechts Tod aber deutlich homo-erotisch. (05.04.44)
> Schief manches Gedankliche darin. (05.04.45)
> Wieder in Hesses auf die Dauer doch recht langweiligem Roman. (06.04.45)[272]

Diese Stellen finden sich wörtlich in der *Entstehung des Doktor Faustus* wieder[273] - nur leicht adaptiert: die schärfste Kritik wird ausgespart, die versteckte noch mehr versteckt und abgeschwächt, manch positiver Zug wird neu in die eigentliche Tagebuchnotiz integriert.

Thomas Manns Erschrecken über die inhaltliche wie strukturelle Verwandtschaft beider Werke, seine Bewunderung gerade jener Seiten am *Glasperlenspiel*, die er ähnlich zu schreiben beabsichtigte (natürlich war diese Reaktion auch eine Würdigung der Tatsache, daß Hesse seinem Schriftstellerkollegen in dem Roman gehuldigt hatte) machte allmählich der Kritik Platz, die wohl notwendig war, um weiter am *Faustus*-Projekt in der ursprünglichen Form festhalten zu können. Nun kritisierte Mann gerade jene Details, die ihm für den *Faustus* zentral erschienen. Dennoch stufte er Hesses Roman später als empfehlenswert ein (vgl. die Eintragung und Anmerkung zum 20.10.49);[274] der *Faustus* war inzwischen beendet, eine Gefahr der Lähmung oder der unproduktiven Beeinflussung bestand nicht mehr. Von April 1944 bis April 1945 vermerkte Thomas Mann keine Lektüre im *Glasperlenspiel*; diese Zeit war eine wichtige Entstehungsphase des *Faustus* - wollte sich Mann bewußt jede Einwirkung untersagen? Erst drei Jahre später schilderte Thomas Mann einen Abend bei Alma Werfel und übernahm eine Äußerung Gustave Arlts, des Übersetzers des *Stern der Ungeborenen*, in sein Tagebuch:

> Er zeigte sich erfüllt vom Faustus, der Sprache, dem Teufelsgespräch, das er zum dritten Mal liest. Die aufregende Wirkung des Buches. Seine Zusammengehörigkeit mit dem *Stern der Ungeborenen* sowohl wie mit dem *Glasperlenspiel*. Der Erfolg in Amerika hänge von der Übersetzung ab. (22.03.48)[275]

---

272 T. Mann: Tagebücher 44-46 (siehe Fußnote 102) S. 32, 41, 184 und 185.
273 Vgl. T. Mann: Entstehung (siehe Fußnote 101) S. 193 f.
274 Thomas Mann: Tagebücher 1949-1950. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1991. S. 115.
275 Thomas Mann: Tagebücher 28.05.1946-31.12.1948. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1989. S. 240.

Auch wenn Thomas Mann diese Worte nur gedankenlos notiert haben mag, so ist doch eine auffällige und wohl exilbedingte Gleichartigkeit des *Doktor Faustus* und des *Glasperlenspieles* nicht zu leugnen. Für den *Stern der Ungeborenen* und den *Doktor Faustus* gilt ähnliches, da sich Thomas Mann und Werfel im Exil des öfteren aus ihren laufenden Projekten, damals vor allem aus dem *Stern der Ungeborenen* und dem *Doktor Faustus*, vorgelesen haben; eine Untersuchung der Parallelen zwischen *Stern* und *Faustus* würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.[276] Sowohl Franz Werfel als auch Hermann Hesse lasen den *Zauberberg* also mit der Faszination des Exulanten, der in diesem Buch ähnliche Erfahrungen verarbeitet sah - beiden entdeckte sich der *Zauberberg* als 'Exilroman', obwohl er selbstverständlich nie als solcher konzipiert war.

Das "Glasperlenspiel" als Exilroman

Ein Aspekt des Schreibens im Exil ist das beständige Kreisen um die in Bedrängnis geratene Existenz, das zu zerbrechen drohende Selbst. Im Exil verkehrten sich fast alle Werte, die eigene Identität wurde immer problematischer. Zur Identitätssicherung und -abgrenzung benutzten viele Autoren jene Sphäre, die in ihrem Leben Refugium, Surrogat der Heimat und Verbindung zur deutschen Kultur wurde: die Literatur. Gerade im autobiographisch bestimmten Roman konnte der Schriftsteller jene Distanz zu seinem Schicksal gewinnen, die er benötigte, um seine Identität aufs neue festigen und bestimmen zu können. Der tatsächlichen Autobiographie fehlte diese Distanz; das eigene Leben wurde im Exil um so häufiger das Thema der literarischen Betrachtungen - im autobiographischen Roman. Hesse blieb zeit seines Lebens und Schreibens diesem Gestaltungsprinzip treu, überspitzt gesagt ist sein "gesamtes Werk im Grunde nur eine einzige große Autobiographie".[277] Seine Person, seine Innenwelt, sein Leben sowie seine geistigen Quellen und Mentoren waren oft Themen der Hesseschen Werke, seine schriftstellerischen Arbeiten bezeichnete er selbst sinngemäß als Biographie seiner Seele.[278] Dies ist in seiner Erkenntnis- und Literaturtheorie begründet - oder umgekehrt: das Ausloten und Entwickeln der eigenen Existenz im Schreiben (freilich auf einer allgemeineren, den Lesern zugänglichen Ebene, anscheinend Menschheitliches darstellend) wurde zu einem wichtigen Bestand-

---

276 Es lassen sich noch weitere Beziehungen zwischen den Werken Hermann Hesses und Thomas Manns finden: ist Knechts Tod und seine homophile Neigung zu dem Knaben Tito eine Anspielung auf Gustav Aschenbachs Tod in Venedig? Beide Knaben, Tadzio und Tito, werden am Ende zu einem Hermes psychopompos für die alternden Protagonisten. Thomas Mann zeigte sich beeindruckt von Hesses "Kurgast", den er im "Zauberberg" mit verarbeitete, dieser wiederum wirkte wohl auch auf den "Steppenwolf". Eine lange wechselseitige Beeinflussung zeitigt das Prosawerk beider Autoren, die die Forschungsliteratur bereits recht gut eruiert hat.

277 Zeller: Hesse (siehe Fußnote 202) S. 159.

278 Vgl. Hans Jürg Lüthi: Hermann Hesse. Natur und Geist. Stuttgart u. a. 1970 (= Sprache und Literatur. Bd. 61). S. 103. Im folgenden als Lüthi: Hesse.

teil von Hesses literarischem Selbstverständnis aufgrund seiner Isolation, der drohenden emotionalen Krisis und deren Kompensation. Auch das *Glasperlenspiel* ist in dieser Hinsicht ein aufschlußreicher, stark biographisch bestimmter Text. Die beschriebenen Figuren haben wichtige Personen aus dem Leben des Schriftstellers zum Vorbild: private Freunde und geistige Einflüsse werden gleichermaßen porträtiert. Der Protagonist sowie eine weitere Figur (der Einsiedler des chinesischen Gartens) tragen deutliche Züge des Autors selbst. Für die übrigen Geschöpfe bietet der Autor in Briefen und Selbstkommentaren Entschlüsselungen an: für Meister Thomas von der Trave stand Thomas Mann Pate (dieser erkannte sich natürlich in der Figur), für Carlo Ferromonte der Hesse-Freund Karl Isenberg,[279] für Fritz Tegularius Friedrich Nietzsche bzw. Leopold Ziegler, ein Bekannter des Schriftstellers, und für Pater Jakobus Jakob Burckhardt.[280] Pfeifer schreibt:

> Ohne Schwierigkeiten läßt sich an der Entwicklungslinie im Leben Knechts - Tegularius, Anton, Pater Jakobus - H.H.s eigene Entwicklungslinie nachzeichnen: Nietzsche, Schopenhauer, Burckhardt.[281]

Für Erika Metzger verbirgt sich hinter dem Magister Musicae Stefan George.[282] Natürlich ist es unzureichend, diesen Roman nur auf Schlüsselfiguren und historische Vorbilder hin zu untersuchen; das *Glasperlenspiel* ist mehr als nur die versuchte Bewältigung der Hesseschen Lebensproblematik. Dennoch spiegelt sich gerade in der Darstellung von persönlichen Erinnerungen und von für Hesse wichtigen Menschen jene seelische Krise, zu deren Behebung das autobiographische Schreiben dient, das für so viele Exulanten (wie auch für Franz Werfel und Heinrich Mann) zur wichtigen Selbstversicherung im Exil wurde.

Im Januar 1955 schrieb Hesse einen Brief an Rudolf Pannwitz über das *Glasperlenspiel*, einen Brief voller Selbststilisierungen und nachträglicher Interpretationen seines Werkes, die vielleicht mit Vorsicht wiederzugeben sind, dennoch enthält diese Mitteilung Äußerungen, die die eigene Exilsituation und die Beengung durch Hitlers Gewaltregime als wichtige Schreibimpulse für seinen Altersroman hervorheben:

> Es kam mit den Reden Hitlers und seiner Minister, mit ihren Zeitungen und Broschüren etwas wie Giftgas aufgestiegen, eine Welle von Gemeinheit, Verlogenheit, hemmungsloser Streberei, eine Luft, die nicht zu atmen war. Es bedurfte der erst um Jahre später bekannt werdenden massiven Greuel nicht, es genügte dies Giftgas, diese Entheiligung der Sprache und Entthronung der Wahrheit, um *mich wieder wie während der Kriegsjahre vor den Abgrund zu stellen.* Die Luft war wieder giftig,

---

279 Vgl. Hesse an Wöhrle (08.01.55). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 435.

280 Vgl. Hesse an Faesi (01.11.43). In: Ebd. S. 204.

281 Martin Pfeifer: Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken. München 1980. S. 234.

282 Erika A. Metzger: Wer ist der "Magister Musicae" in Hermann Hesses "Glasperlenspiel"? In: Colloquia Germanica. Bd. 11 (1978). Hg. v. Bernd Kratz. S. 298-316.

> das Leben war wieder in Frage gestellt. Dies war nun der Augenblick, in dem ich alle rettenden Kräfte in mir aufrufen und *alles, was ich an Glauben besaß, nachprüfen und festigen mußte.* Es war etwas heraufgekommen, weit schlimmer als einst der eitle Kaiser mit seinen halbgötterhaften Generälen, und würde vermutlich zu Schlimmerem führen als zu jener Art von Krieg, die wir kennengelernt hatten. Inmitten dieser Drohungen und Gefahren für die physische und geistige Existenz eines Dichters deutscher Sprache griff ich zum *Rettungsmittel* aller Künstler, zur *Produktion*, und nahm den schon alten Plan wieder auf, der sich aber sofort unter dem Druck des Augenblicks stark verwandelte. Es galt für mich zweierlei: *einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben könnte aller Vergiftung der Welt zum Trotz*, eine *Zuflucht und Burg*, und zweitens den *Widerstand* des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und womöglich meine Freunde drüben in Deutschland im Widerstand und Ausharren zu stärken. Um den Raum zu schaffen, in dem ich Zuflucht, Stärkung und Lebensmut finden könnte, genügte es nicht, irgendeine Vergangenheit zu beschwören und liebevoll auszumalen, wie es etwa meinem früheren Plan entsprochen hätte. Ich mußte, der grinsenden Gegenwart zum Trotz, das Reich des Geistes und der Seele als existent und unüberwindlich sichtbar machen, so wurde meine Dichtung zur *Utopie, das Bild wurde in die Zukunft projiziert, die üble Gegenwart in eine überstandene Vergangenheit gebannt*. Und zu meiner eigenen Überraschung entstand die kastalische Welt wie von selbst. Sie brauchte nicht erdacht und konstruiert zu werden. Sie war, ohne daß ich es gewußt hatte, längst in mir präformiert. Und damit war der gesuchte Atemraum für mich gefunden.[283]

In seinem Brief spricht Hesse Charakteristika und Aufgaben der Exilliteratur an, wie sie nur wenige andere Schriftsteller ähnlich deutlich formulierten: die dichterische Produktion bzw. Fiktion als "Zuflucht und Burg", als Möglichkeit der Rettung für die im Exil in Bedrängnis geratene Identität, Literatur als ein Versuch zur Sicherung und erneuten Konstituierung der Werte, die - bisher für unumstößlich gehalten - im Exil ihre Gültigkeit verloren, die poetische Utopie als ein bewußter Schritt in die positive Zukunft, um die fragwürdige Gegenwart wenigstens in der Wortkunst zu überwinden. Was Hesses Sonderstellung zum Exil angeht, so spricht er hier zusätzlich von einer deutlichen Verschärfung seiner Position während des Hitler-Regimes. Das theoretisch Geäußerte setzte Hesse dann im *Glasperlenspiel* fiktional um.

Thematisierung konkreter Erfahrungen der Nazizeit

Das *Glasperlenspiel* trägt deutlich utopische Züge; in diesen sind aber durchaus Momente der Machtlosigkeit auszumachen. Wenn Knecht davor warnt, daß der geistig Tätige, der bisher als notwendiger und bewunderungswürdiger gesellschaftlicher Luxus angesehen wurde, einmal angefeindet und verachtet werden

---

283 Hesse an Pannwitz (Januar 1955). In: Hesse: Ausgewählte Briefe (siehe Fußnote 186) S. 437 f. Hervorhebungen von mir.

könnte, so spricht hier der Autor deutlich Adolf Hitlers 'Intellektuellenhaß' an, der von vielen Exulanten dem Faschismus zugeordnet wurde und aus ihrer ohnmächtigen Verbitterung entsprang, einem Barbar gelinge es, die deutsche Kultur aus Europa zu vertreiben. Knecht formuliert dies besonnen und aus dem Abstand von etwa 100 Jahren:

> Nun sind wir Kastalier aber nicht nur von unsrer Moral und Vernunft abhängig, sondern ganz wesentlich auch vom Zustand des Landes und dem Willen des Volkes. Wir essen unser Brot, benutzen unsre Bibliotheken, bauen unsre Schulen und Archive aus - aber wenn das Volk keine Lust mehr hat, uns dies zu ermöglichen, oder wenn das Land durch Verarmung, Krieg usw. dazu unfähig wird, dann ist es im selben Augenblick mit unsrem Leben und Studieren zu Ende. Daß unser Land sein Kastalien und unsre Kultur eines Tages als einen Luxus werde betrachten, den es sich nicht mehr erlauben könne, ja sogar daß es uns, statt wie bisher gutmütig stolz auf uns zu sein, eines Tages als Schmarotzer und Schädlinge, ja als Irrlehrer und Feinde empfinden werde - das sind die Gefahren, die uns von außen drohen. (GPS 384 f.)

Aus diesen Zeilen spricht (wenn auch gemäßigte) Verbitterung. Knecht warnt mit Nachdruck vor einer Entwicklung - allerdings ohne sie zu verurteilen. Gründe für diese scheinbar sehr gelassene Haltung sind Hesses Geschichtsfatalismus, seine doch noch verhältnismäßig gute Stellung im Dritten Reich und ein Phänomen, das oft als 'Sklavensprache' der inneren Emigration bezeichnet wird. Hesse hoffte bei der Arbeit am *Glasperlenspiel* noch, es in Deutschland veröffentlichen zu können. Um dieses Ziel zu erreichen, mußte er Zugeständnisse machen - nicht in der Aussage, aber in der Schärfe des Ausdrucks. Er kritisierte Hitler und sein Gewaltregime, die Unterdrückung des Geistes mit versteckten Attacken, mit scheinbar neutralen Berichten, die jedoch - das zeigt schon die positive Wertung des untergehenden Kastaliens trotz der Ambivalenz der Darstellung - inhaltlich für sich und gegen den Diktator sprechen. Hesses geschichtliche Betrachtungen (sei es in der Einleitung oder in Knechts Rundschreiben) beinhalten kein einziges Mal den Namen 'Adolf Hitler'. Der deutsche Usurpator wird in allgemeinste Gesetzmäßigkeiten eingebunden, die Knecht bzw. der Erzähler in der Historie zu erblicken meint. Hitler wird zu einer kurzen Kehre des historischen Stroms: er und die für Hesse bedrückende Gegenwart verlieren dadurch an Bedeutung, sie werden bezwungen und eingefügt in den unaufhaltsamen Lauf der Historie. Die mythisch-distanzierende Beschreibung der für Hesse aktuellen Zeitgeschichte als längst überwundene historische Ereignisse und deren Einbettung in das Momentane übersteigende Gesetze lassen sich noch bei anderen Themen beobachten: das Exil der Intellektuellen unter Hitler wird ebenso abgehandelt - und in diesem Zusammenhang fällt auch das Stichwort "Exil", das einige Zeilen weiter bitter ironisch mit "genug der Einzelheiten" (GPS 389) abgetan wird:

> Wir wollen jene kriegerische Epoche noch ein wenig im Auge behalten. Ich habe manche ihrer Dokumente gelesen und mich dabei weniger für die unterworfenen

> Völker und zerstörten Städte interessiert als für das Verhalten der Geistigen in jener Zeit. Sie hatten es schwer, und die meisten haben nicht standgehalten. Es gab Märtyrer, sowohl unter den Gelehrten wie unter den Religiösen, und es ist ihr Martyrium und Vorbild selbst in jener an Greuel gewöhnten Zeit nicht ohne Wirkung geblieben. Immerhin - die meisten Vertreter des Geistes ertrugen den Druck jener Gewaltepoche nicht. Die einen ergaben sich und stellten ihre Gaben, Kenntnisse und Methoden den Machthabern zur Verfügung; bekannt ist der Ausspruch eines damaligen Hochschulprofessors in der Republik der Massageten: "Was zweimal zwei ist, hat nicht die Fakultät zu bestimmen, sondern unser Herr General." Andre wieder machten Opposition, solange sie dies auf einem halbwegs geschützten Raume tun konnten, und erließen Proteste. [...] Die meisten aber lernten das Schweigen, sie lernten auch das Hungern und Frieren, auch das Betteln und das Sichverbergen vor der Polizei, sie starben vorzeitig, und wer gestorben war, wurde von den Überlebenden darum beneidet. Unzählige haben Hand an sich gelegt. Es war wirklich kein Vergnügen und keine Ehre mehr, ein Gelehrter oder Literat zu sein: wer sich in den Dienst der Machthaber und der Schlagworte stellte, der hatte zwar Amt und Brot, aber auch die Verachtung der besten unter seinen Kollegen und doch wohl meistens ein recht schlechtes Gewissen; wer diesen Dienst verweigerte, mußte hungern, mußte vogelfrei leben und im Elend oder Exil sterben. Es wurde da eine grausame, eine unerhört harte Auslese veranstaltet. (GPS 388 f.)

Ein aus der historischen wie biographischen Situation heraus verständlicher, wenn auch für heutige Augen 'naiver' Wunschtraum schließt sich an: nach der Schreckensherrschaft Hitlers, deren Untergang zwar gewiß sei (das 'Wie?' wird von Hesse allerdings vielsagend ausgespart), werde "die immer mächtigere Sehnsucht aller nach Besinnung, nach Wiederfindung einer gemeinsamen Sprache, nach Ordnung, nach Sitte, nach gültigen Maßen, nach einem Alphabet und Einmaleins, das nicht mehr von Machtinteressen diktiert und jeden Augenblick abgeändert würde" (GPS 390), immer stärker: "Es entstand ein ungeheures Bedürfnis nach Wahrheit und Recht, nach Vernunft, nach Überwindung des Chaos" (ebd.). Diese Sehnsucht war nicht eine, die im Nachkriegsdeutschland aufkeimte, sie trug Hesse wie so viele innere und äußere Exulanten bereits in sich, als er an seinem Roman schrieb. Aus dieser Regellosigkeit des Ersten und Zweiten Weltkriegs bzw. des Nazi-Regimes sei endlich jenes Geistreich entstanden, wie es sich viele Exulanten erträumten - unter verantwortungsvoller Führung der Intellektuellen, die Hitler aus ihren Positionen vertrieben hatte. Die Toten und Verstümmelten des Dritten Reiches werden zu "ungeheuren Menschenopfern, über welchen" die kastalischen "Grundmauern errichtet sind", die Exilschicksale zu "leidvollen Erfahrungen, deren Erben" die Kastalier sind (ebd.). Hesse entwarf im *Glasperlenspiel* auch eine Theorie des Intellektuellen und darüber hinaus einige theoretische Muster, wie sich der Wissende im diktatorischen Regime zu verhalten habe (GPS 394 ff.): unpolitisch, im äußersten Notfall tagespolitisch eingreifend, jedoch nie die Wahrheit, die positive Tradition, eben alles, was Hesse summierend "Geist" nennt, verratend. Inwieweit Hesse selbst so reagierte, sei dahingestellt. Hesse gehörte nicht zu den ruhm-

reichsten Kämpfern gegen Hitler, zum Kollaborateur wurde er jedoch nie. In welchem Verhältnis der Kastalier, id est der Intelektuelle, zur Politik zu stehen habe, beschreibt Hesse in folgender Passage des *Glasperlenspiels*:

> Der Kastalier soll also nicht Politiker werden; er soll zwar im Notfall seine Person, niemals aber die Treue gegen den Geist opfern. Geist ist wohltätig und edel nur im Gehorsam gegen die Wahrheit; sobald er sie verrät, sobald er die Ehrfurcht ablegt, käuflich und beliebig biegsam wird, ist er das Teuflische in Potenz, ist sehr viel schlimmer als die animalische, triebhafte Bestialität, welche immer noch etwas von der Unschuld der Natur behält. (GPS 396)

An anderer Stelle bezeichnete sich Hesse - wohl auf Thomas Mann und dessen *Betrachtungen eines Unpolitischen* Bezug nehmend - als "wir Unpolitischen", wenngleich in Anbetracht dieser problematischen Neutralität Hesses Worte ein schönes Lippenbekenntnis bleiben: "Nein, sondern mir scheint es notwendig, mich zu erinnern, daß auch wir Unpolitischen der Weltgeschichte angehören und sie machen helfen." (GPS 393)

Thematisierung von Exil und Emigration

Josef Knechts Abschied von Kastalien, sein Aufbruch in ein neues Leben, in dem er nicht durch soziale Kontakte abgesichert ist, keinen finanziellen Rückhalt in Aussicht hat und in dem er auf ihm fremde Verhältnisse stößt, ist durchaus mit einem Schritt in die Emigration vergleichbar. Knecht handelt allerdings - wie ursprünglich Hesse - aus innerem, nicht aus äußerem Zwang heraus: Sein Wille zur persönlichen Weiterentwicklung, sein Sendungsdrang und schließlich die Unfähigkeit der dauerhaften Einbindung in eine Gemeinschaft verursachen seinen Aufbruch. Seine Lebenssituation erkennt er schon zuvor als verändert: "dies alles hätte sofort ein anderes Gesicht, wenn ich nicht mehr Besucher und Magister Ludi, sondern ein Flüchtling und Dauergast wäre." (GPS 368) Das *Glasperlenspiel* ist schon deshalb ein Exilroman, weil es in allen Einzelheiten das Problem des Eremitentums, des inneren oder äußeren Exils bzw. der Isolation behandelt. Kastalien, eine von dem äußeren Leben abgeschlossene Insel, wird immer mehr zum Symbol für eine Geisteshaltung, die "wie etwa der Asket und Eremit des älteren Christentums dem Welttheater gegenüberstand" (GPS 386); "hier war man außerhalb der Welt, war selbst eine kleine, vollkommene und nicht mehr werdende, nicht mehr wachsende Welt." (GPS 442) Ist dieses Aus-der-Welt-Sein, Kastalien und Montagnola, eine Chiffre für die unproduktive, sich nicht mehr entwickelnde Exilexistenz, die der Autor wie der Protagonist mehr oder weniger freiwillig und mit Begeisterung eingingen und die sich als so steril und leidvoll entpuppte? Das *Glasperlenspiel* ist bestimmt von Weggang und Abschied, von Zukunftshoffnung und von elegischer Klage um eine verlorene, als frei empfundene Vergangenheit (vgl. die Szene der Abreise aus Kastalien, GPS 414) - und auch die Heimkehr wird erträumt, eine Heimkehr "zum erstenmal

nicht als ein Fremdling, als ein Verfolgter, Flüchtiger" (GPS 584). Dieses Gefühl hat Dasa während seines ersten Besuches beim Yogin, und auch von hier muß er erneut fort. Der Unbelehrbare steht sich selbst im Weg, ein Heimkehren ist für ihn noch nicht möglich. Heimkehren wohin? Nicht in sein altes Leben, zu seiner Familie, in seine eigentliche Heimat - dies erweist sich als nicht realisierbare Illusion. Heimkehren können die Protagonisten in Hesses Werk nur in die fiktive Heimat des Geistes, symbolisiert in dem Garten des Yogins. Dasa erlebt von Anfang an, wie schimärisch und vergänglich sein äußeres Glück ist und daß allein das geistige Heil Bestand hat. Diese Erfahrung schildert Hesse in einem Absatz, der die Endlichkeit, den Wechsel zwischen gut und böse, zwischen schön und häßlich beschreibt - ein Motiv, das oft in der Exilliteratur zu finden ist und das die Umwertung aller Werte, die Relativierung von Axiomen verdeutlicht, die der Exulant für sicher und lang andauernd gehalten hatte:

> Überhaupt wollte dem Fürsten Dasa inmitten seiner Reichtümer, seines Glückes, seines Gartens, seiner Bücher zu manchen Zeiten alles und jedes, was zum Leben und Menschenwesen gehört, wunderlich und zweifelhaft erscheinen, rührend zugleich und lächerlich wie jene eitelweisen Brahmanen, hell zugleich und finster, begehrenswert zugleich und verachtenswert. Weidete er seinen Blick an den Lotosblumen auf den Teichen seines Gartens, an den glänzenden Farbenspielen im Gefieder seiner Pfauen, Fasane und Nashornvögel, an den vergoldeten Schnitzereien des Palastes, so konnten diese Dinge ihm manchmal wie göttlich erscheinen, wie durchglüht von ewigem Leben, und andere Male, ja gleichzeitig empfand er in ihnen etwas Unwirkliches, Unzuverlässiges, Fragwürdiges, eine Neigung zu Vergänglichkeit und Auflösung, eine Bereitschaft zum Zurücksinken ins Ungestaltete, ins Chaos. So wie er selbst, der Fürst Dasa, ein Prinz gewesen, ein Hirte geworden, zum Mörder und Vogelfreien hinabgesunken und endlich wieder zum Fürsten emporgestiegen war, unbekannt durch welche Mächte geleitet und veranlaßt, ungewiß des Morgen und Übermorgen, so enthielt das Mayaspiel des Lebens überall zugleich das Hohe und das Gemeine, die Ewigkeit und den Tod, die Größe und das Lächerliche. (GPS 596 f.)

"Unbekannt durch welche Mächte geleitet und veranlaßt" - ein Spielball, dies ist bis zu einem gewissen Grade auch Josef Knecht. Vor allem in seiner Jugend nimmt ein anderer sein Leben in die Hand: ohne eigenes Zutun kommt er in die verschiedenen Eliteschulen, wird aus dem Zusammenhang seiner Familie gelöst (der absichtsvoll aus der Erzählung ausgeklammert wird), wird erzogen, unterschiedlichen Einflüssen unterworfen, schließlich nach Mariafels als Unterhändler geschickt, immer ohne um seine Bestimmung zu wissen; freilich entwickelt sich dieser Knecht unbewußt zum Besten und erfüllt die ihm ohne sein Wissen und Zutun gestellten Aufgaben, insofern ist er ein typischer Held des Bildungsromans. Vielleicht ist diese utopische Vision von dem stets zum Optimum führenden Reifungs- und Entwicklungsprozeß, von der Macht, die das Leben zum Guten hin lenkt, ein hoffnungsvoller Wunsch des innerlich Zerrissenen, des Isolierten, der selbst durch eigenes Zutun in die Isolation ging, durch äußere Einflüsse

aber - ebenfalls einem Spielball gleich - die Tragik dieser Situation mehr und mehr verspüren mußte.

Exilexistenzen finden sich im *Glasperlenspiel*, wohin man blickt: der isolierte Tegularius, Designori, der in der Familie nicht mehr den Halt der Gemeinschaft finden kann, sondern auch dort allein steht, aus eben diesen Gründen dessen Frau, der Knabe Tito, der erst in Knecht für kurze Zeit eine Bezugsperson erkennt, der Einsiedler im chinesischen Garten, der sich bewußt von der Gesellschaft abkapselt, fast alle Figuren der drei Lebensläufe sind Einzelgänger, die außerhalb jeder Gemeinschaft leben - ebenso wie Knecht selbst. Er ist fast eine Verkörperung jenes Exulanten, dem auch Hesse selbst zuzurechnen ist, obgleich der Autor und sein fiktionales Geschöpf keinesfalls gleichzusetzen sind: schon von früher Jugend an wird er von Ort zu Ort geführt, eine wahre, dauerhafte Integration in einen Bund, das, was Hesse selbst immer "Seßhaftwerden" nannte, ist ihm versagt, bis er es selbst nicht mehr zu leisten vermag. Kaum ist er in einer Lebensgemeinschaft akzeptiert und steht vor einer echten Integration, so verläßt er diese Gruppe bzw. muß er diese Gruppe verlassen. Dies ist natürlich auch eine Folge des Bildungsideals vom Transzendieren, Erwachen, das heißt sich Fortbewegen von Bildungsraum zu Bildungsraum, aber: ist Knecht so unstet, weil er Hesses Bildungsideal vertreten soll, oder setzt Hesse nicht vielmehr seine eigene Isolation und exulante Ortlosigkeit in seinem Bildungsideal konstruktiv um und macht somit die Not zur Tugend? Gerade Josef Knechts Erwachsenendasein trägt immer stärker exulante Züge. Besonders in seiner Machtlosigkeit, dem Scheitern seiner Vermittlungsversuche zeigt sich diese 'exulante' Ohnmacht. Knechts Leben und damit der ganze Roman streben einem Höhepunkt zu, der zugleich zum Endpunkt wird: Knechts Sehnsucht nach einer Integration in die Gemeinschaft des Lebens, in die alltägliche Welt vor den Toren Kastaliens soll zuletzt erzwungen werden. Knecht will sich in das Leben draußen eingliedern und das abgeschlossene Dasein Kastaliens verlassen. Er will einer Arbeit nachgehen, ein normales Leben (freilich vorbildhaft dem Geiste verpflichtet) führen, einer Gemeinschaft angehören, seinen falschen kastalischen Zustand abschließen, ein Ende der exulanten Isolation erreichen. Sein Plan scheitert schnell. Kaum angekommen, verläßt er seine Gastgeber, begibt sich erneut (allein) in die Einöde, um dort Tito zu treffen, und ertrinkt wenige Augenblicke darauf. Das Ende hat vielen Lesern Rätsel aufgegeben. Es gab die unterschiedlichsten Deutungsversuche - von der Unlust Hesses an seinem eigenen Roman, weswegen er ihn abrupt beendete, bis zu Knechts heroischer "Selbstaufopferung"[284] und der "großen Zusammenschau"[285] aller Elemente des Romans wie im Glasperlenspiel selbst. Das Ende enthält natürlich positive Komponenten, anders könnte dieser utopische Exilroman auch nicht schließen; dessenungeachtet muß man es wohl

---

[284] Vgl. zum Beispiel: Friedrich Bran / Martin Pfeifer (Hg.): Hermann Hesses "Glasperlenspiel". 4. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1986. Bad Liebenzell 1987. S. 115.

[285] Lüthi: Hesse (siehe Fußnote 278) S. 135.

als Scheitern verstehen. Knecht hat bei Titos Erziehung manches erreicht, das wird jedenfalls - so unwahrscheinlich dies in der Praxis ist - angedeutet, dennoch ist der frühe Tod nach Knechts optimistischem Aufbruch, nach seinen Hoffnungen und Plänen beim Verlassen Kastaliens eher kläglich und ernüchternd. Sein Integrationsstreben in die Gesellschaft außerhalb des Ordens, in die sich Knecht mit seinem Wissen bereichernd einbringen wollte, scheitert; sein Exil ist nicht beendbar, er bleibt nur kurze Zeit Gast bei Designoris, wendet sich dann erneut der Einsamkeit zu, in der er im wahrsten Sinne des Wortes untergeht. Diese Einsamkeit, die Knecht durchlebt und mit der sich auch Hesse zum Teil identifiziert, bleibt im *Glasperlenspiel* ambivalent: sie ist zum einen Knechts wichtige Aufgabe, der notwendige Zustand von Bildung und Reifung, zum anderen ist sie voll Schmerz und Leid, ein nie beendbares Schicksal. Eine endgültige Eingliederung dieses Exulantentypus in eine Gemeinschaft ist nicht möglich - darunter leiden Knecht und Hesse gleichermaßen: "Einiges muß ich an meinem Leben ändern, das meiste freilich ist force majeur und nicht korrigibel."[286]

Nicht nur die gerade angeführten inhaltlichen, sondern auch formale Kriterien sprechen für das *Glasperlenspiel* als eine Art des Exilromans. Alles, was bei Werfel in dieser Hinsicht zu beobachten war, gilt auch hier: der Autor entmachtet die bedrückende Gegenwart durch eine bewußte Aufhebung der Zeit und Verlegung der Handlung in eine utopische Zukunft. Er stellt den Reifungsprozeß seines Protagonisten anhand antithetischer und paradoxer Bildungserlebnisse dar (Antithese und Paradoxon als Schlüsselerlebnisse des Exils) und lehnt seinen Roman an literarische Traditionen (*Wilhelm Meister*, *Zauberberg* etc.) an zum Zweck der Identitätssicherung. Die starke Parallelisierungs- und Bezugstechnik sowie die Zusammenschau unterschiedlichster Kulturen und Weltbilder in der Exilprosa und auch der Wunsch, in einem großen Werk nochmals Stellung zu beziehen, eine Gegenutopie zu Hitler und dem Exil zu entwerfen bzw. letzteres zu thematisieren, verweist das *Glasperlenspiel* ebenfalls in exulante Kategorien. Das Geschehen wird parabolisch erzählt, der Leser soll das vom Autor entworfene Weltbild anhand einer gleichnishaften Handlung nachvollziehen und sich mit ihm auseinandersetzen. Dogmatisch wie das Weltbild der Nationalsozialisten ist Hesses Buch jedoch nicht. Dem zerbröckelnden Selbst- und Weltbild des Exils wird bewußt ein anderes gegenübergestellt, in dem alles in Beziehung steht - das Glasperlenspiel symbolisiert das, ebenso wie die Kreisform, die im *Stern der Ungeborenen* und im *Glasperlenspiel* eine zentrale strukturierende Rolle spielt. Demnach ist ein solches Kastalien nicht nur das Symbol für eine exulante Existenz, sondern auch ein wenig der Wunschtraum des in den 30er und frühen 40er Jahren zunehmend isolierten Autors: ein Reich des Geistes, in dem sich alle Intellektuellen zur großen Gemeinschaft zusammenfinden und im Bund der "Morgenlandfahrer" eine Ersatzheimat für ihre Entfremdung und ihr Ausgestoßensein gegenüber der Weltgemeinschaft schaffen - ein Traum, der für Hesse

---

286 Hesse an Morgenthaler (März 1935). In: Hesse: Gesammelte Briefe 2 (siehe Fußnote 217) S. 456.

und Knecht ein Traum bleiben mußte, da eine wahre Integration in eine derartige Gemeinschaft für diese Exulanten unmöglich und nur ein Surrogat der Integration war, die in der Abgeschiedenheit lebensnotwendig wurde:

> Es galt für mich zweierlei: einen geistigen Raum aufzubauen, in dem ich atmen und leben könnte aller Vergiftung der Welt zum Trotz, eine Zuflucht und Burg, und zweitens den Widerstand des Geistes gegen die barbarischen Mächte zum Ausdruck zu bringen und womöglich meine Freunde drüben in Deutschland im Widerstand und Ausharren zu stärken. [...] Und zu meiner eigenen Überraschung entstand die kastalische Welt wie von selbst. Sie brauchte nicht erdacht und konstruiert zu werden. Sie war, ohne daß ich es gewußt hatte, längst in mir präformiert. Und damit war der gesuchte Atemraum für mich gefunden.

Heinrich Mann: *Empfang bei der Welt*

Er kämpft - der Er meiner Gedanken - um Grösseres als nur mich. Übermut wäre falsch angebracht. Angezeigt ist auch keine geringe Meinung von mir. Unwissend abgehen, mit leichter Hinneigung zu einem Vielleicht dennoch, ist, worauf ich mich vorbereite.

Die Rezeption Heinrich Manns

> Wenn Deutschland einmal so sein wird, wie wir - mit ihm [Heinrich Mann] - hoffen, daß es werden möge: dann wird Heinrich Mann ein deutscher Klassiker sein. "Es kommt der Tag", hat er zuversichtlich geschrieben. Wenn er da ist, der Tag, dann wird man seine Werke, die in die Flammen geworfen worden sind, in den Schulen eines neuen Deutschlands lesen.[287]

Es kam der Tag der Niederlage Hitlers, doch die von Klaus Mann erhoffte Wirkung seines Onkels auf die 'Umerziehung' der Deutschen blieb aus. Zwar werden Heinrich Manns Werke hin und wieder von Schulklassen gelesen, fast ausschließlich wohl der *Untertan*, dennoch bleibt gerade ein wichtiger Teil seines Schaffens wirkungsgeschichtlich im dunkeln: das Spätwerk, die Romane und Essays des Exils. Lange war die Forschung blind für Heinrich Manns letzte Werke; Aussagen des bedeutenden Heinrich-Mann-Kenners Ulrich Weisstein waren einige Jahre für die Rezeption des Spätwerkes nach den *Henri-Quatre*-Romanen symptomatisch: "Wußte er [Heinrich Mann], daß kein Werk von bleibendem Wert mehr aus seiner Feder fließen sollte?"[288] Dem *Empfang bei der Welt* warf er vor, "bei allzu lockerer Komposition"[289] des Romans sei noch der *Atem* "das künstlerisch bedeutendere Buch".[290] Der *Empfang* sei höchstens "für Spezialisten und *fans* von Interesse."[291] Und weiter:

> Es müßte jedenfalls, unserer Meinung nach, ein Wunder geschehen, wenn *Empfang bei der Welt* und *Der Atem* es literatursoziologisch und wirkungsästhetisch je zum Ansehen von Romanen der Früh- und Reifezeit Heinrich Manns [...] brächten.[292]

Das Wunder geschah bislang nicht. Gerade diese beiden Romane waren einem breiten, vor allem auch westdeutschen Publikum fast unzugänglich. Erst in diesen Jahren gab der Fischer-Verlag sie in der Taschenbuch-Studienausgabe heraus, und so verwundert es nicht, wenn bei einer Umfrage unter Gegenwartsliteraten über ihre Beeinflussung durch Werke Heinrich Manns fast nie der *Empfang bei der Welt* genannt wurde. Nur Fritz Rudolf Fries nahm indirekt Bezug:

---

287 Klaus Mann: Heinrich Mann im Exil. In: K. M.: Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil. Hg. v. Martin Gregor-Dellin. München 1986 (= Edition Spangenberg). S. 149-158. Zitat S. 158. Im folgenden als Klaus Mann: Exil.

288 Ulrich Weisstein: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk. Tübingen 1962. S. 194. Im folgenden als Weisstein: Einführung.

289 Ebd. S. 193.

290 Ulrich Weisstein: Heinrich Mann. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 1. Bern 1976. S. 442-472. Zitat S. 462. Im folgenden als Weisstein: Mann.

291 Ebd. S. 460.

292 Ebd. S. 459 f.

> Kultur mit Ausschreitungen findet allerorten statt. Die Erben des glücklichen Geizhalses Balthasar begnügen sich mit dem Entwerfen von Konservenetiketts. Die triste dennoch auf den Fortschritt eingeschriebene Baronesse Kobalt erreicht das Flugzeug in die bessere Welt nicht mehr. Quand-même. Besser als die Beschreibung von Dachrinnen oder dem Blau darüber ist die Beschreibung der "synarchistischen" Welt mit den altmodischen Mitteln des Romans, der Präsenz des Autors, einer kühl operierenden Sprache. Eine wiedervereinigte deutsche Literatur sollte bei HM gelernt haben, Sprache mit engagement (und Resignation über den Scheincharakter von Literatur) zu verbinden.[293]

Mit der Verherrlichung des politischen Schriftstellers Heinrich Mann in der ehemaligen DDR tat man dem Autor ebensowenig Gutes wie mit der daraus resultierenden Mißachtung in der BRD nach dem Zweiten Weltkrieg. Er selbst hatte eine ausschließlich politische Interpretation seiner Werke und im Gefolge dieser eine Ignorierung der künstlerischen Qualitäten immer befürchtet:

> Indessen, einmal von einem Publikum festgelegt als "politischer" Romancier, bleiben Schönheiten meist unbeachtet [...]. Stendhal sah richtig voraus, daß er dreißig Jahre später entdeckt werden sollte. Er hatte die Chance, bis zum Tode unentdeckt zu sein. Die fehlt mir, ich bin nur falsch entdeckt. Als Verfasser eines romanhaften Leitartikels möchte ich nicht fortleben.[294]

Heinrich Mann hatte zudem keinen Stammverlag, der sich um eine lückenlose Publikation schon gleich nach dem Krieg gekümmert hätte. Sein Spätwerk widersprach dem realistischen Zeitgeschmack oder dem neu erwachten Provinzialismus in der Literatur. Heinrich Mann war Weltbürger oder zumindest Europäer, er wurde das in der Zeit des kalten Krieges anrüchige Etikett des Sozialisten nicht los. Die ehemalige DDR hatte sich ihres Autors angenommen, dieses an und für sich lobenswerte philologische und editorische Engagement wurde jedoch mehr und mehr zur Vereinnahmung. Manns Leichnam holte man heim auf deutschen Boden, sein Spätwerk kam aus dem Exil bis heute nicht recht ins gesamte Deutschland zurück.

---

293 Anon.: Bis zu mir reichende Wirkungen. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 16 (1969). S. 403-407. Zitat S. 405.

294 Heinrich Mann an Lemke (10.12.48). In: Heinrich Mann: Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus. Hamburg o. J. S. 90 f. Im folgenden als H. Mann: Lemke. Pinkus.

Heinrich Manns Exilsituation

"Eindrücke belanglos" in Amerika[295]

Am 12. September 1940 brachen Alma und Franz Werfel, Heinrich, Nelly und Golo Mann nach Amerika auf: "Das Konzentrationslager oder Flucht aus Europa - das war die Wahl gewesen."[296] Die für den nunmehr fast Siebzigjährigen anstrengende Überquerung der Pyrenäen (zu Fuß!) hat Heinrich Mann in seinen Memoiren anschaulich beschrieben. An der spanischen Grenze angelangt, ging es weiter per Eisenbahn und Flugzeug, bis die Gruppe schließlich am 4. Oktober 1940 auf der "Nea Hellas" von Lissabon ablegte - Heinrich Manns letzter Kontakt mit Europa.[297] Die Flüchtlinge wurden in New York von Thomas Mann und anderen deutschen Emigranten empfangen. Der Nobelpreisträger wurde dabei natürlich in den Vordergrund gerückt, auch Franz Werfels Ankunft fand bei den US-Journalisten Beachtung. Daß mit ihm auch der in Deutschland bedeutende Schriftsteller Heinrich Mann amerikanischen Boden betrat, war den Berichterstattern nur wenige Zeilen wert. In der *New York Times* wurde Heinrich Manns Ankunft nur genannt, während sich der *Authors Who Fled From Nazis Arrive* betitelte Artikel ausschließlich mit Franz Werfel beschäftigte. Zwar begleitete den Text ein Photo Heinrich Manns mit Gattin, das aber sofort zugeordnet wurde: "He is a brother of Thomas Mann."[298] Im November 1940 fuhren Nelly und Heinrich nach wenigen Tagen in New York schon weiter nach Hollywood, wo man Heinrich Mann den für die Einreise wichtigen einjährigen Arbeitsvertrag vermittelt hatte. Die folgende Zeit war geprägt von häufigen Wohnungswechseln und Finanzsorgen - besonders nach Auslaufen des Kontraktes mit Warner. Hinzu kamen körperliche Alterserscheinungen Heinrich Manns, die Zukunftspläne wie eine Übersiedelung nach New York oder Mexiko unmöglich machten. Trotz dieser lähmenden Faktoren kann man dennoch nicht von einem Verstummen des Schriftstellers sprechen.[299] Von einem Erfolg auf dem amerikanischen Buch-

---

295 Heinrich Manns Exilsituation in den Vereinigten Staaten ist unter anderem in der Heinrich-Mann-Biographie Willi Jaspers dargestellt: Willi Jasper: Der Bruder. Heinrich Mann. Eine Biographie. München u. a. 1992. Im folgenden als Jasper: Bruder.

296 Wilfried F. Schoeller: Heinrich Mann. Bilder und Dokumente. Katalogbuch zur Ausstellung und zur Sendereihe des Hessischen Rundfunks. Heinrich Mann. Augenzeuge des Jahrhunderts 1871 / 1950. München 1991 (= Edition Spangenberg). S. 73. Im folgenden als Schoeller: Mann.

297 Jasper weist darauf hin, daß 1940 eine solche Atlantiküberquerung wegen der U-Boote der Nationalsozialisten nicht ungefährlich war. Nur einen Monat vor Manns Seereise kam bei der Torpedierung des Dampfers "City of Benares" Monika Manns Ehemann Jenö Lányi ums Leben. Am 13. Oktober ging die Überfahrt der "Nea Hellas" allerdings ohne Zwischenfälle bei New York zu Ende. - Vgl. Jasper: Bruder (siehe Fußnote 295) S. 308.

298 Zitiert nach: Lunzer: Werfel (siehe Fußnote 4) S. 67.

299 "Insgesamt entstanden in der amerikanischen Exilzeit vom Herbst 1940 bis zu seinem Tod im März 1950 immerhin drei Romane ("Lidice", "Empfang bei der Welt" und "Der

markt - wie im Falle Werfels - kann jedoch ebenfalls nicht die Rede sein. So gut wie keines der Exilwerke Heinrich Manns fand einen amerikanischen Verleger. Mann klagte:

> Amerika kennt mich fast so wenig wie ich es kenne. Nichts Neues ist seit 10 Jahren hier von mir erschienen, ich wünsche es auch nicht, seit die Vorbereitung von *Zeitalter* abgebrochen werden mußte.
> Jüngere als ich haben um diese Zeit schon längst keine Geburt mehr zu feiern. Sie sind nachgerade so zahlreich, dass ich beim Gedanken an den und jenen nicht mehr genau unterscheiden kann: lebt er? Hat er ausgesorgt? Für mich bin ich immer bestrebt meinem Beruf zu genügen. Tatsächlich schreibe ich, wie in meinen ersten, obskuren Anfängen, mir selbst meine Sachen auf. Das Weitere steht dahin. Wie Sie es befürchten, können alle unsere Bücher verloren gehen, zuerst die ungedruckten oder sogar unvollendeten. Beide Gattungen lerne ich in dieser Periode kennen.[300]

Gesellschaftlich blieb der Schriftsteller ebenso isoliert. Er hatte kaum Kontakt zur amerikanischen 'society', anders als sein Bruder, Lion Feuchtwanger oder Franz Werfel. Heinrich Mann verweilte oft allein, besuchte fast ausschließlich Festivitäten der Exulantenkollegen - und diese auch nur selten. Öffentliche Reden und Auftritte lehnte er zunehmend ab; deren Initiatoren wandten sich auch lieber an den Bruder Thomas Mann, den in Amerika bekannteren Nobelpreisträger. Nelly war bis zu ihrem Tod mehr oder weniger Heinrichs einzige Bezugsperson, mit der er seine zum Teil selbstgewählte Isolation teilte. Der Kontakt zu Thomas wurde im Exil ebenfalls wichtig - eine Beziehung, die sich nach Nelly Manns Freitod intensivierte, da Thomas Mann, wie bekannt ist, ein gespanntes Verhältnis zu seiner Schwägerin hatte. Jasper betont die Wichtigkeit der Briefe für Heinrich Mann in dieser Zeit: "Die Korrespondenz war für ihn eine Art Ersatzdroge für fehlende Kommunikation und Öffentlichkeit."[301] Heinrich Mann wurde nicht nur ausgegliedert, mit zunehmender Exilerfahrung kapselte sich der einst so mitten im gesellschaftlichen Leben stehende Autor selbst ab: "immer deutlicher wurde, daß er nichts mehr wünschte, als in Ruhe gelassen zu werden",[302] beobachtete sein Bruder. Diese Ruhe fand Heinrich Mann schon auf-

---

Atem"), zwei Romanfragmente und Filmexposés ("Die traurige Geschichte von Friedrich dem Großen" und "Das blinde Schicksal"), die Memoiren "Ein Zeitalter wird besichtigt", eine Novelle und ungefähr 70 Essays, Aufrufe, Artikel, Gedenkreden etc." - Jasper: Bruder (siehe Fußnote 295) S. 315.

300 Heinrich Mann an Sondheimer (09.04.43). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv. Zum Teil veröffentlicht in: Sigrid Anger (Hg.): Heinrich Mann 1871-1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß. 2. Auflage. Berlin u. a. 1977 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik). S. 332. Im folgenden als Anger: Dokumente. Zum Teil auch veröffentlicht in: Schneider: Materialien. Empfang (siehe Fußnote 360) S. 433. - Und an anderer Stelle.

301 Jasper: Bruder (siehe Fußnote 295) S. 321.

302 Thomas Mann: Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte

grund der häufigen Umsiedlungen nicht. In acht Jahren zog er fünfmal um, besonders arg wurde ihm der Wohnungswechsel nach dem Tod seiner Frau; seitdem hatte er "nicht mehr die Zuflucht, wo seine Frau vor ihm starb, sondern wohnte fremd, unzulänglich und teuer".[303] Nach dem Umzug in die neue Wohnung schrieb er an Lemke: "Die alte war besser, sie hatte Erinnerungen, jedes Stück Boden bewahrte die Schritte meiner verlorenen Frau."[304]

Amerika stellte sich ihm immer feindlicher dar. Er fühlte sich sogar bedroht, wie er in einem Brief an Thomas Mann schilderte: "Schon bin ich anonym angerufen worden: ich hätte sofort das Land zu verlassen. Telefon und Haus stehen jetzt unter Polizeiaufsicht."[305] Alexander Stephan berichtet von Bespitzelungen durch das FBI, Überwachungen von Manns Besuchen, Briefkontakten und gesellschaftlichen Aktivitäten.[306] Heinrich Mann reagierte mit dem Rückzug aus dem amerikanischen Alltag und mit einer zunehmenden Besinnung auf seine Zeit in Europa, auf die abendländische Kultur und nicht zuletzt das eigene Leben, das im *Zeitalter* rekapituliert wurde.[307]

Nach dem Tod seiner Lebensgefährtin war der durch die Kündigung des Vermieters und durch Zureden von Thomas und Katia Mann notwendige Umzug aus den zusammen mit Nelly bewohnten Räumlichkeiten in eine neue, kleinere und viel teurere Wohnung ein weiterer betrüblicher Schritt für den Exulanten.[308] Die letzten Monate seines Lebens waren von noch größerer Isolation, Krankheit und von widerstreitend empfundenen Zukunftsplänen bestimmt, obwohl sich Bruder und Schwägerin um Heinrich Mann bemühten: "Er lebte dann nahe bei uns, und wir haben, namentlich meine Frau, alles getan, um sein sonst vereinsamtes Leben bequem zu gestalten und mit einiger Wärme zu erfüllen", schrieb Thomas Mann.[309] Heinrich hatte die Einladung, nach Ost-Deutschland zurückzukehren,

---

Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10). S. 521-523. Zitat S. 521. Im folgenden als T. Mann: Brief.

303 Heinrich Mann an Lemke (30.09.48). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 82. Zitat angeglichen.

304 Heinrich Mann an Lemke (26.10.48). Ebd. S. 83.

305 Heinrich Mann an Thomas Mann (28.02.41). In: Thomas Mann / Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. Hg. v. Hans Wysling. Frankfurt / M. 1984. S. 290. Im folgenden als T. Mann / H. Mann: Briefwechsel.

306 Alexander Stephan: Heinrich Mann. Die FBI-Akte. In: Weimarer Beiträge. Jg. 37 (1991). H. 6. S. 866-879.

307 Vgl. Jasper: Bruder (siehe Fußnote 295) S. 322. - "Der alternde Autor zog sich angesichts der in seinen Augen bedrohlichen und kulturfeindlichen Umgebung Amerikas auf die Beschäftigung mit der vertrauten europäischen Geistes- und Literaturgeschichte zurück, las Voltaire und Flaubert und versuchte eine Bilanz seines bisherigen Schaffens."

308 "Der Umzug war fast wie eine zweite Trennung von Nelly", urteilt Jasper. Ebd. S. 336.

309 Thomas Mann an von Hartungen (24.09.50). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Eckhard Heftrich / Peter-Paul Schneider / Hans Wißkirchen (Hg.): Heinrich und Thomas Mann. Ihr Leben und Werk in Text und Bild. Katalog zur ständigen Ausstellung im Buddenbrookhaus der Hansestadt Lübeck. Heinrich- und Thomas-Mann-Zentrum. Lübeck 1994. Im folgenden als Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann. S. 401.

mehrmals zögernd beantwortet. Für seine Ankunft war schon alles vorbereitet worden, die Fragen nach Reisegeld, Unterkunft und späterem Tätigkeitsbereich waren geklärt, Thomas und Katia Mann drängten zur Annahme des Angebotes, da sie für Heinrichs Versorgung in Amerika immer weniger garantieren konnten. "Ich hatte nicht eigentlich zugesagt, nur immer weniger eingewendet, bis endlich die anderen öffentlich erklärten, es sei soweit", beschrieb Heinrich Mann seine immer dringlicher werdende Reise.[310] Er schützte allerdings gesundheitliche Bedenken vor, um die Abfahrt zu verschieben; so telegraphierte er nach Berlin: "Herzlichen Dank fuer ehrenvolles Angebot / Arzt verbietet zurzeit Reise und Uebersiedlung wegen schweren Asthmas gibt aber Hoffnung fuer spaeter / Kann Entscheidung bis Anfang September aufgeschoben werden? Heinrich Mann".[311] Seine Befürchtungen, nur von einem Teil Deutschlands eingeladen worden zu sein und zum kulturellen Aushängeschild 'degradiert' zu werden, konnten ihm aber nicht genommen werden. Er hatte Angst vor diesem vielleicht unwiderruflichen Schritt, vor einer Einschränkung seiner schriftstellerischen Aktivität, vor wirtschaftlicher Unsicherheit, vielleicht auch vor einer erneuten Trennung von Nelly Mann. Eine Repatriierung schien ihm unmöglich: "Es gibt wirklich das Heimweh. Man kommt nicht in die Heimat, wie sie war."[312] Eine Rückkehr faßte er nur deshalb ins Auge, "weil die Vorbereitungen bereits so weit gediehen waren."[313]

> Ein innerer Vorrat an Glück hielt, und erhält das Leben. Ich weiss, was ich sage. Der innere Vorrat hat bei mir nachgelassen; seit dem Tod meiner Frau, vor vier Jahren, wird er überbeansprucht. Genug, on jouit de ses restes. Soll ich mir noch das Vergnügen machen nach Europa zurückzukehren? Wieder Berlin, das wär' was, weil eigentlich unerwartet. Im Lauf der vielen Jahrzehnte sah ich unsere Stadt in manchem Zustand, mein eigener war auch jedesmal anders. Diesmal sagt mein Berliner Verlag, ich könnte sofort Millionär werden. Wohl Ostmark-Millionär, aber gleichviel, als Millionär gestorben ist man dann doch.[314]

---

310 Heinrich Mann an einen Lübecker Rechtsanwalt (23.09.49). In: Anon. [W. H.]: Wie Heinrich Mann nach Pankow kam. Unbekannte Briefe des Bruders von Thomas Mann bei Hauswedell. In: Die Welt. Jg. 12. Nr. 277 (28.11.57). Ausgabe D. S. 6. Im folgenden als H. Mann: Briefe. Welt.

311 Telegramm Heinrich Manns an die Verwaltung Volksbildung, Berlin Russian Sector (07.07.49). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 746.

312 Heinrich Mann an G. (12.05.47). In: Heinrich Mann: Briefe Heinrich Manns. In: Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift. Jg. 6 (1950). H. 7. S. 579-584. Zitat S. 579. [Im Inhaltsverzeichnis unter dem Titel "Briefe an einen deutschen Arbeiter" aufgeführt.] Im folgenden als H. Mann: Briefe. Aufbau.

313 Ludwig Marcuse: Das sonderbare Ehepaar Nelly und Heinrich Mann. Zehn Jahre nach dem Tode des Schriftstellers beginnt sich jetzt eine Legende zu bilden, die zurückgewiesen werden muß. In: Die Zeit. Nr. 13 (25.03.60). S. 7. Im folgenden als Marcuse: Ehepaar.

314 Heinrich Mann an Sondheimer (02.04.49). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

Bis zu seinem Tode wartete er auf den oft zitierten "netten Brief [...] von Herrn Adenauer", aber: "Der Brief kommt nicht";[315] seine Meinung über West-Deutschland war zudem nicht die beste:

> Westdeutschland bleibt vorerst abgeschrieben. Ich erinnere mich der Gesichter dort. Das Eingeständnis kommt darauf nicht vor - Sie wissen es ebenso - , dass sie falsch gehasst, falsch geglaubt haben.[316]

Das Schiffsbillett (geplante Ankunft wäre am 28. April 1950 gewesen) gleichsam schon in der Tasche, starb Heinrich Mann am 12. März 1950 im Schlaf an einer Gehirnblutung - Marta Feuchtwanger zufolge im Beisein von ihr und ihrem Ehemann, die eine Gala bei Charlie Chaplin abgesagt hatten, um bei dem Sterbenden sein zu können.

> Lydia Kowalski-Kobalt stirbt am gleichen Tage, an dem der Kommunist Vertugas (nomen est omen) sie zum Flugplatz fahren will, wo die Maschine, die sie nach Moskau bringen soll, bereit steht. Auch Heinrich Mann versagte der Atem, ehe er seinen Freunden Alfred Kantorowicz und Paul Merker in die DDR folgen konnte.[317]

Er wurde zunächst unweit von Nellys Grab beigesetzt, 1961 anläßlich seines 90. Geburtstages aber nach Ost-Berlin umgebettet. Nelly Kroegers Grab verblieb in Santa Monica; am 25. März 1961 nahmen Walter Ulbricht und Alexander Abusch offiziell Heinrich Manns Asche und damit sein geistiges Werk für die DDR in Besitz, und an seinem Grab fielen die für die Rezeption Heinrich Manns in Westdeutschland verhängnisvollen Worte: "Er ist unser".

Der Tod des Schrifstellers provozierte Spekulationen: "Es war im Grunde die gnädigste Lösung", urteilte der Bruder,[318] und von Alfred Kantorowicz (im Tagebuch Thomas Manns Überlegung wiederaufnehmend: "Ich fragte mich, ob sein Tod nicht die gnädige Lösung ist?")[319] stammen anläßlich der zensierten Wiedergabe eines Briefes Heinrich Manns in der ostdeutschen Presse die oft zitierten Worte:

> Das ist ein Sinnbild, wie man Heinrich Mann auch nach seiner Heimkunft "berichtigt" hätte. Es wäre die letzte und äußerste Enttäuschung seines Lebens geworden. Seit ich die amtlich redigierte Fassung seiner schon posthumen Mitteilung in den Zeitungen zu Gesicht bekommen hatte, war ich vergewissert, daß sein Tod

---

315 Beide Zitate in: Heinrich Mann an einen Lübecker Rechtsanwalt (04.03.50). In: H. Mann: Briefe. Welt (siehe Fußnote 310).

316 Heinrich Mann an Grosshut (08.08.49). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

317 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 464. Dort zum Teil kursiv.

318 T. Mann: Brief (siehe Fußnote 302) S. 522.

319 Alfred Kantorowicz: Heinrich Manns Tod. In: A. K.: Die Geächteten der Republik. Alte und neue Aufsätze. Berlin 1977. S. 99-119. Zitat S. 99. Im folgenden als Kantorowicz: Tod.

> im Exil ihm die tiefsten, unverwindbaren Demütigungen erspart hat. Nein, er hätte nicht mehr vermocht, sich gegen die rohe Willkür der Apparatschiki durchzusetzen. Er wäre zerbrochen.[320]

Inwieweit diese persönlichkeitsgefährdende Entwicklung bereits in den USA eingesetzt hatte, berücksichtigt Kantorowicz nur indirekt. Heinrich Mann selbst hat den Beginn seines amerikanischen Exils fesselnd beschrieben: im 15. Kapitel seiner Memoiren, das den Titel *Abschied von Europa* trägt. Der Leser erkennt schnell, daß das eigentliche Exil des Autors mit den psychisch belastenden Faktoren wie Selbstverlust, Heimweh, Isolation etc. nicht schon am 21. Februar 1933 begann, an jenem Tag, an dem Mann lapidar "abgereist" in seinen Taschenkalender schrieb und dieses Wort, das die Flucht nach Frankreich bezeichnete, unterstrich.[321] Das Leben dort war anders als in Deutschland, dennoch litt Heinrich Mann nicht annähernd so wie während seines tatsächlichen Exils, das wohl mit dem Ablegen der "Nea Hellas" vom Lissabonner Hafen am 4. Oktober 1940 anbrach. Schon die Abreise aus Frankreich schlug Wunden:

> Mein Gefühl wollte noch immer leugnen, daß dieser Boden im Ernst für mich verloren sein sollte. Sieben und ein halbes Jahr früher hatte ich es weniger abenteuerlich gefunden, unsere Berliner Wohnung zu verlassen, als ginge ich in das nächste Café. Das erste Exil enthüllt viel später, was es war. Dem Lande, das ich damals aufgab, hatte ich einiges vorzuwerfen. Diesem hier - nichts. Als dieses Land mich nicht mehr schützen konnte, bekam mein alter Gang durch Berliner Straßen, Februar 33, endlich sein wahres Gesicht. Die Verbannung aus Europa war es, sie hatte ich damals angetreten.[322]

Im *Zeitalter* finden sich viele Metaphern dafür, daß Mann sein ursprüngliches Leben mit dem Verlassen Frankreichs abschloß. Der Morgendunst am Abreisetag wird zum Vorboten des amerikanischen Unglücks, des Desinteresses an der neuen 'Heimat' ("Eindrücke belanglos", schrieb er an Kantorowicz)[323]: "Der kalte Hauch meines Aufbruches von Marseille befremdete eigentümlich. Ohne weiter zu insistieren, brachte er Nachricht aus künftigen Tagen, die nichts mehr von Belang zu melden hatten."[324] - "Bis jetzt ist Frankreich, bis hierher nichts verloren."[325] Heinrich Manns Bild der Franzosen, ihrer Zivilcourage, ihrer

---

320 Ebd. S. 104.

321 Auch Jasper betont: "Für ihn war Frankreich kein eigentliches Exil, sondern das 'zweite Geburtsland des Europäers'". - Jasper: Bruder (siehe Fußnote 295) S. 279.

322 Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen. Mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 474. Im folgenden als H. Mann: Zeitalter.

323 Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Faksimile-Abdruck (Auszug) in: Kantorowicz: Gedenkausstellung (siehe Fußnote 348).

324 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 478.

325 Ebd.

"Güte"[326] verklärte sich, sie wurden stilisiert zu einem Gegenbild für den unmenschlichen nationalsozialistischen Machtapparat und wohl auch für die emotionale Kälte, der sich der Autor später an seinem neuen Wohnort in den Vereinigten Staaten ausgesetzt glaubte. Die ersten Amerikaner, die Heinrich Mann auf seiner Flucht über die Pyrenäen traf, waren zwei junge Männer, die den Flüchtlingen im Namen des "Emergency Rescue Committees" symbolträchtig *Über den Berg* (so der Titel des Kapitels im *Zeitalter*) halfen. Über den zweiten heißt es: "Er war ein musterhafter Vertreter des Kontinentes, nach dem es mich drängte."[327] In ihm und seinem Kollegen entwirft Mann kurz und fast im Vorübergehen ein Bild der Amerikaner, die ja weitgehend im *Zeitalter* ausgespart werden. Die beiden Männer helfen den Europäern, sie führen sie und geben dem deutschen Autor ohne jede Scheu, aber auch ohne jedes Taktgefühl Halt auf seinem Weg: Heinrich Mann schätzte an seinem Neffen Golo dessen Rücksichtnahme und Aufmerksamkeit, daß dieser den alten Herrn nicht zu stützen versuchte, da er ihm sonst seine Hilflosigkeit bewußt gemacht hätte. Der junge Amerikaner des *Zeitalters* ist da anders, er sieht nur die pragmatische Notwendigkeit eines solchen Beistands, ohne die seelischen Folgen zu bedenken: "Der griff mir unter die Arme, oh! er fürchtete nicht, jemand zu beschämen, weder mich noch Frankreich." So hilfreich die beiden Führer auch sein mögen, sie tun nur ihren Job ("sein Amt und Beruf waren gerade wir, Leute wie uns pflegte er zu holen"), Interesse am Schicksal der Menschen, die sich in ihre Abhängigkeit begeben müssen, liegt nicht vor - im Gegenteil: für die Flüchtlinge besteht nur Unverständnis, ja insgeheim Ablehnung: "Ihm war trefflich zumut. Diese Europäer hatten sich durch Dummheiten, die zu begreifen nicht lohnte, in eine verdammte Lage gebracht. Er half ihnen über den Berg, damit war alles in Ordnung." (Heinrich Mann gestaltet hier sogar ein deutsches Pendant zur amerikanischen Umgangssprache: "verdammt", "in Ordnung" etc.) Spricht aus den obigen Worten nicht auch eine leichte Kritik an der amerikanischen Überheblichkeit Europäern gegenüber, an der pseudosozialen und nur oberflächlichen Hilfsbereitschaft ohne wirkliches Interesse, die sich in Äußerlichkeiten erschöpft, an der dumpfen Vitalität - an 'Tugenden', die der Exulant Heinrich Mann in den Vereinigten Staaten durch deren Einwohner anscheinend erfahren mußte? Nach den schlimmsten Strapazen erklärt der junge Amerikaner, "das übrige könnten" die Flüchtlinge "allein": "Was ihn betraf, er müsse noch andere heraufholen." Geld weist dieser allerdings zurück: "Ich versuchte den tüchtigen Jungen zu belohnen, bei mir herrschte die Leichtlebigkeit des Zwangsausverkaufes. Indessen versicherte er, in Amerika habe er Geld" - eine fast schon bizarre Szene, die der Autor hier beschreibt - in einer finanziellen Situation, die nicht rosig war. Während ihn in Amerika Geldsorgen plagten, erinnerte sich Mann beim Verfassen seiner Memoiren sicher nicht zufällig an diese kleine Begebenheit der Flucht. Überhaupt ist die Beschreibung der beiden Amerikaner nicht willkürlich gestaltet,

326 Ebd.
327 Ebd. S. 481 (wie auch alle folgenden Zitate).

faßt hier der Literat doch beinahe allegorisch seine Erfahrungen mit der Neuen Welt zusammen. Vielleicht ist so auch das plötzliche Verschwinden des ersten Führers zu verstehen, das wohl - abgesehen von der tatsächlichen Begebenheit - vom Autor interpretiert wurde als Bild für das Alleingelassenwerden, für seine Hilflosigkeit, für die Nachlässigkeit der Amerikaner gegenüber den Emigranten, das amerikanische Desinteresse trotz der gezeigten Hilfsbereitschaft. Der "Dornenweg",[328] den Heinrich Mann gehen mußte, mit den damit verbundenen körperlichen Anstrengungen und psychischen Peinlichkeiten steht nicht nur für jenen "Ziegensteig" durch die Pyrenäen, sondern ist Sinnbild für Heinrich Manns letzte Lebensjahre im Exil, die er mit Hilfe Nelly Manns, seiner Familie (hier des Neffen), einiger Emigrantenfreunde und auch mit Hilfe der ebenso freundlichen wie indifferenten Amerikaner bewältigen konnte. Gerade in solchen mit Bedeutung aufgeladenen Szenen am Rande liegt die fesselnde Qualität von Heinrich Manns Autobiographie, die sich aufgrund mancher historischer Fehleinschätzung viel Kritik gefallen lassen mußte. Das Werk ist entstanden in einer Zeit, in der Mann alles durch das Exil verloren hatte, was sein Leben wesentlich gemacht hatte: seine Frau, sein Publikum, die europäische Geistes- und Lebenskultur. Ob er dies tatsächlich bereits auf der Flucht nach Amerika vorausgeahnt hatte oder ob dieser Aspekt erst im nachhinein zu den historischen Begebenheiten der Abreise hinzu trat, die Schilderungen berühren auch heute noch. Im Kapitel *Der Abschied* berichtet Mann von dem Beginn seiner Fahrt ohne Hoffnung auf Heimkehr ("meine bevorstehende Reise setzte die seine [gemeint ist die Vasco da Gamas] herab. War er nicht zurückgekehrt?"),[329] von der unermüdlichen, tatkräftigen Hilfe seiner Frau (so überläßt er ihr fast alles Organisatorische bis hin zu dem Besorgen der Schiffskarten und dem Kampf mit Agenturen, Ämtern und Formularen),[330] von Nelly Kroegers Humor selbst in bangen Zeiten[331] und vom "Abschied von Europa":

> Deutschland war so lange entbehrlich gewesen: das nunmehr geraubte Europa war es nicht. Der Blick auf Lissabon zeigte mir den Hafen. Es wird der letzte gewesen sein, wenn Europa zurückbleibt. Er erschien mir unbegreiflich schön. Eine verlorene Geliebte ist nicht schöner. Alles, was mir gegeben war, hatte ich an Europa erlebt, Lust und Schmerz eines seiner Zeitalter, das meines war; aber mehreren anderen, die vor meinem Dasein liegen, bin ich auch verbunden. Überaus leidvoll war dieser Abschied.[332]

Die Enstehung des Romans *Empfang bei der Welt* fällt genau in diese Zeit des tristen amerikanischen Exils. Nach eigenen Angaben arbeitete Mann vom ersten Entwurf bis zum Abschluß etwa vier Jahre an seinem Projekt, freilich unterbro-

328 Ebd. S. 480.
329 Ebd. S. 485.
330 Zum Beispiel ebd.
331 Ebd. zum Beispiel S. 482.
332 Ebd. S. 485.

chen von anderen Werken, dem Dialogroman *Lidice* und den Memoiren *Ein Zeitalter wird besichtigt*.

Inwieweit letztere in den *Empfang bei der Welt* mit eingeflossen sind, wurde oft diskutiert. Tatsache ist, daß sich viele Entsprechungen finden: dieselben Anekdoten, dieselben Themen, dieselbe Weltanschauung, bis zu wörtlich übereinstimmenden Zitaten.[333] Der *Empfang bei der Welt* kann "als dichterisches Pendant zu der autobiographischen Schrift" angesehen werden;[334] Alfred Kantorowicz bezeichnet *Ein Zeitalter wird besichtigt* als Manns "geistiges Testament"[335] und zeigt damit unbewußt die ideelle Verwandtschaft des Buches mit Balthasars Aufzeichnungen, die ähnlichen Charakter haben. Tritt in der Tatsache, daß die junge Generation im Roman Balthasars letzten Willen zwar beachtet, aber ausschlägt, die Resignation des Exulanten zutage? Für *Empfang bei der Welt* und *Ein Zeitalter wird besichtigt* gilt jedenfalls gleichermaßen, was Heinrich Mann am 11. November 1943 an Alfred Kantorowicz schrieb (aus diesem Grund nahm er in das *Zeitalter* zahlreiche Passagen aus dem *Bekenntnis zum Übernationalen* auf): "Es handelt sich um das Gesamtergebnis, das ich ziehe."[336]

Der Autor selbst datierte die Entstehungsgeschichte seines vorletzten abgeschlossenen Romanes auf den Zeitraum zwischen dem 10. April 1941 und dem 8. Juni 1945. In die Entstehungszeit, nämlich auf den 16. Dezember 1944, fällt der Freitod Nelly Manns. Eine Drucklegung kam zu Manns Lebzeiten nicht mehr zustande, kein Verlag fand sich zur Veröffentlichung bereit. Die vergeblichen Versuche, den Roman unterzubringen, sind nachzulesen in Heinrich Manns Briefwechsel mit Barthold Fles. Von ihm mußte Mann zahlreiche Argumente vernehmen, die nach Meinung des Verlegers gegen den Roman sprachen; er sei "zu subtil" für das amerikanische Publikum.[337] Heinrich Mann wurde jedoch nicht müde, seinen Roman zu verteidigen:

> Wissen Sie, dass *Welt* ein besonders guter Roman wird? Mit Erfindung, Handlung, dramatischer Steigerung bis Ende. Ich überblicke es selbst erst jetzt, in der Wirkung. Wenn der Gegenstand nicht wäre, technisch ist das eine populäre Sache, für Collins oder so. Der Gegenstand ist aber der Existenzkampf, eine soziale Psycho-

---

333 Für genaue Beispiele vgl. Marcel Laroche: Geld und Geltung. Zu Heinrich Manns "Empfang bei der Welt". Bonn 1978 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Hg. v. Armin Arnold / Alois M. Haas. Bd. 73). S. 10 ff. Im folgenden als Laroche: Geld.

334 Ebd. S. 9.

335 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 118. Kasus angeglichen.

336 Heinrich Mann an Kantorowicz (11.11.43). Zitiert nach: Klaus Schröter: "Ein Zeitalter wird besichtigt". Zu Heinrich Manns Memoiren. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 16 (1969). S. 416-433. Zitat S. 419. Im folgenden als Schröter: Zeitalter.

337 Heinrich Mann an Fles (13.09.44 und 10.10.44). In: Heinrich Mann: Briefwechsel mit Barthold Fles 1942-1949. Hg. v. Madeleine Rietra. Berlin 1993. S. 115 und 120. Im folgenden als H. Mann: Briefwechsel. Fles.

logie, trotz scheinbarer Leichtigkeit ernst behandelt. Man muss verstehen lernen. Was ich mache, ist nicht eingeführt und alt.[338]
Den vollständigen *Empfang bei der Welt* fand Feuchtwanger, der das Manuscript las, gelungen.[339]

Erst der Aufbau-Verlag Berlin entschloß sich 1956 zur Erstveröffentlichung, sechs Jahre nach Heinrich Manns Tod.[340] Rückblickend auf die Zeit vor dem amerikanischen Exil schrieb Mann 1944:

Wie wir aus dem Vollen produzierten, lebten, in den Tag lebten, aber unsere Zukunft, die Dauer unseres Werkes und Namens zu sichern meinten! Unsere äußeren Umstände sahen wir mit Vertrauen an. Oder wir fragten gar nicht.[341]

Bemerkungen, wie sie Alfred Döblin über die Zeit in seinem Exilland USA macht, hätten wohl nie aus der Feder Heinrich Manns stammen können - oder zumindest hätte er höchstens die ersten drei Sätze des folgenden Zitates über seine Jahre in Amerika geschrieben:

Viel ist uns in diesem Land zuteil geworden.
Leb wohl, Amerika.
Du hast mich nicht gemocht.
Ich liebe dich doch.[342]

"Frankreich war eine glückliche Zeit"

Und so mieteten wir im Herbst 1934 auf der Promenade des Anglais Nr. 121 ein Haus mit drei möblierten Etagenwohnungen, im ersten Stock wohnten meine Frau und ich, über uns im zweiten Stock Joseph Roth mit der schönen Frau Manga Bell und darüber im dritten Stock Heinrich Mann mit Frau Nelly Kroeger. An blauen Abenden standen wir auf unseren Balkons und sahen wie die Sonne im Meer unterging und ihr Abschein die Wellen und den Himmel und die Wangen unserer Frauen rötete. Heiter verbrachten wir die folgenden Monate zusammen, trafen uns um die Ecke in einem kleinen Bistro zum Essen oder Trinken oder saßen vor dem

338 Heinrich Mann an Fles (21.03.45). In: Ebd. S. 131.
339 Heinrich Mann an Fles (08.10.45). In: Ebd. S. 155.
340 Welche Fassungen und Manuskripte dieser Auflage zugrunde lagen, vgl. Henriette Bartl: Heinrich Manns Spätwerk. Studien zur Erzähltechnik in den Romanen "Empfang bei der Welt" und "Der Atem". [Dissertation]. Hamburg 1970. S. 4 f. Im folgenden als Bartl: Erzähltechnik. [Hier auch weitere entstehungsgeschichtliche Details]. Und: Sigrid Anger: Nachbemerkung. In: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Berlin u. a. 1967 (= H. M.: Gesammelte Werke. Bd. 14). S. 371-373. Im folgenden als Anger: Nachbemerkung.
341 Heinrich Mann an Feuchtwanger (07.07.44). In: Lion Feuchtwanger: Briefwechsel mit Freunden 1933-1958. 2 Bde. Hg. v. Harald von Hofe / Sigrid Washburn. Berlin 1991. Bd. 1. S. 342.
342 Alfred Döblin: Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Frankfurt / M. 1949. S. 391. Im folgenden als Döblin: Schicksalsreise.

> Café de France oder auf der Place Masséna im Café Monnod unter den Arkaden und wandelten zuweilen unterm Sternenhimmel am Meer entlang in unser Haus zurück, in eifriger Diskussion über die Gesetze des historischen Romans.[343]

Eine Stimmung wie aus Werbekatalogen der Reiseindustrie: Meer, Sonnenuntergang und Sternenhimmel - kein Gedanke, daß Kesten hier einen ernsten Lebensabschnitt, das Exil, beschreibt; unbeschwerte Tage, erbauliche Gespräche und gleichsam eine literarische Wohngemeinschaft bestimmten den Alltag der Exulanten. So idealisiert diese Darstellung auch sein mag, gerade im Vergleich zu Kestens Bemerkungen über Heinrich Manns Zeit in Amerika wird deutlich, was in diesem Kapitel herausgestellt werden soll: Heinrich Manns Leiden am Exil, die eigentlichen, zermürbenden Exilerfahrungen begannen vor allem erst in den USA. Hier soll kein chronologischer Abriß der Monate in Frankreich ("für Heinrich Mann eher eine Bereicherung als ein Verlust")[344] gegeben werden, weshalb diese Überlegungen auch erst dem Kapitel über Amerika folgen. Eine kontrastive Darstellung soll den Exilschock des Autors in den fernen USA plausibel machen. Die These zu diskutieren, ob sich Mann bereits seit Mitte der 20er Jahre in einer Art innerer Emigration befunden habe, wie hin und wieder in der Forschung geäußert,[345] würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Kesten beschreibt Heinrich Manns letzte Lebensumstände, die nach dem Tod seiner Frau noch stärkere Vereinsamung des Schriftstellers in Amerika mit folgenden Worten:

> Heinrich Mann sah nur wenige Freunde, Ludwig Marcuse, Lion Feuchtwanger, einmal in der Woche holte man ihn ab, ins Haus seines Bruders Thomas Mann. Das Gefühl der Einsamkeit, das mich in der verlassenen Wohnung von Heinrich Mann ergriff, in der er selber wie ein zufälliger Besucher wirkte, drückte mich noch tagelang in dieser lachenden, blühenden Wüste von Kalifornien.[346]

Ludwig Marcuse berichtet ähnliches über Manns Jahre in seiner 'Wahlheimat' Frankreich und den Umzug nach Amerika, wo "das Leben in der Fremde" für ihn erst begonnen habe:

---

343 Hermann Kesten: Meine Freunde die Poeten. München 1959 (= H. K.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben). S. 44 f. Im folgenden als Kesten: Poeten.

344 Helmut Koopmann: Annäherung ans Exil. Heinrich Manns Frankreichverständnis in den 20er Jahren. In: H. K. / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. 2. internationales Symposion, Lübeck 1981. Frankfurt / M. 1983. S. 69-83. Zitat S. 70. Im folgenden als Koopmann: Annäherung.

345 Vgl. zum Beispiel Winfried Giesen: Heinrich Manns Roman "Empfang bei der Welt". Interpretation eines Spätwerks. Frankfurt / M. u. a. 1976 (= Europäische Hochschulschriften. R. 1. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 161). Im folgenden als Giesen: Empfang. - Oder: André Banuls: Vom süßen Exil zur Arche Noah. Das Beispiel Heinrich Mann. In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. S. 199-219. Zitat S. 205. Im folgenden als Banuls: Noah.

346 Kesten: Poeten (siehe Fußnote 343) S. 54.

> Er war in Frankreich viel weniger Emigrant als andere [...]. Er wurde ein Mittelpunkt des politischen Lebens der deutschen Emigration: Ende der dreißiger Jahre war er bereits der (nur noch ungekrönte) Präsident des Vierten Deutschen Reichs. [...] Frankreich war sein erstes, ein sanftes Exil. [...] In Amerika kam er mit Siebzig an und war nur der Bruder des Bruders Thomas. Die neue Sprache blieb ihm fremd. [...] Im kalifornischen Beverly Hills und in Santa Monica blickte er nur noch zurück. Für sein Leben war es zu spät, es gab keine Zukunft mehr.[347]

Auch Heinrich Mann äußerte sich in bezug auf seine glückliche, integrativ erlebte Exilzeit in Frankreich und relativierte in folgender Passage selbst die Bezeichnung 'Exil' durch Anführungszeichen:

> Die 8 Jahre meines "Exils" in Frankreich waren ein etwas ausgedehnter Aufenthalt in einem Land, wo ich ohnehin meine Gewohnheiten, auch Freunde und einen besten Freund hatte. [...] Die 8 Jahre, besonders der Front populaire 1936, machten mich zu einem Zugehörigen. Ich sprach nicht mehr allein, vor geladenen Hörern; mit den französischen Schriftstellern Barbusse, Gide, Aragon, Bloch, leitete ich Volksversammlungen.[348]

An anderer Stelle heißt es von ihm über sich:

> [...] aber Frankreich war kein Exil. Er hatte dort gelebt, hatte Freunde, oder fand sie gerade jetzt. Er hat mit französischen Intellektuellen zusammengearbeitet, in ungezählten Versammlungen, wo sie für viele Tausende sprachen. Das war Paris. In der größten Zeitung des Südens schrieb er seine regelmäßigen Artikel [...]. Hiermit kann der Überblick über Werk u. Dasein dieses Autors für beendet gelten. Nach Amerika verschlagen, verlor er durch den Tod seine geliebte Frau, unter deren Augen er seine vorige, geliebte Arbeit getan hatte. Verloren hatte er Europa, mit dem er gelebt, ohne das er sich nicht kannte. Auch in Amerika schreibt er und ist am Leben, beides nicht mehr öffentlich, wenn er zurückdenkt und vergleicht. Das sind zwei entgegengesetzte Existenzen; aber Gegensätze sind berechtigt u. geboten in einem Zeitalter wie dieses, u. in einem Leben, dessen zweite Hälfte bewegt war.[349]

Klaus Mann bekräftigt ebenfalls die These von der "zweiten Heimat"[350] Frankreich:

---

347 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

348 Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Faksimile-Abdruck (Auszug) in: Alfred Kantorowicz: Gedenkausstellung. Aus dem Lebenswerk des Dichters Heinrich Mann. Zu seinem 80. Geburtstag. Hg. v. Deutsche Akademie der Künste. Berlin 1951. S. 42. Im folgenden als Kantorowicz: Gedenkausstellung. Auch in: Heinrich Mann: Kurze Selbstbiographie. In: Peter Goldammer (Hg.): Lebensdaten. Autobiographisches von Gerhart Hauptmann bis Arnold Zweig. Rostock 1979. S. 342-346. Zitat S. 345. [Hier jedoch mit anderer Interpunktion.]

349 Heinrich Mann: Autobiographie. In: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 546-551. Zitat S. 550. Interpunktion und Schreibung angeglichen.

350 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 150.

> In der Tat hat Heinrich Mann [...] Frankreich bis zu dem Grade geliebt, daß nicht nur seine geistige und moralische Haltung, sondern auch seine Physiognomie, seine Manieren, ja sogar seine Art zu sprechen, französische Charakteristika bekamen. [...] Er hat immer viel in Frankreich gelebt, schon vor der Emigration.[351]

Schon von der Verständigung her gab es kaum Probleme: Mann sprach und schrieb fließend französisch, seine Beiträge zu französischen Zeitungen und Zeitschriften faßte er meist direkt in dieser Sprache ab, ohne den mühsamen Umweg einer Übersetzung gehen zu müssen. Insgesamt 80 Artikel von ihm erschienen allein in der *Dépêche de Toulouse*, die Heinrich Mann zum Teil rückübersetzte, in seine Essaysammlungen aufnahm oder weiterverarbeitete. Sie waren geprägt von der optimistischen Hoffnung, "die deutsche Verkehrsstockung"[352] werde sich bald auflösen, das eigentlich Deutsche werde sich durchsetzen, der intellektuelle Emigrant könne das von Hitler fehlgeleitete deutsche Volk zur sozialistischen Demokratie erziehen. Die Emigration hatte durch Einigkeit über politische Lager hinweg Hitler zu überwinden und ein neues Gesellschaftsmodell zu entwerfen und auch zu erproben.

Es mischten sich jedoch gegen Ende der Zeit in Frankreich auch resignative Dissonanzen in den hoffnungsvollen Choral, wenn auch viel seltener als in den amerikanischen Jahren. Am 9. Dezember 1939, also ein dreiviertel Jahr vor seiner Abreise nach Amerika, schrieb Heinrich Mann an seinen Bruder:

> Ausser unseren privaten Anliegen dürfen wir keine haben, ich nehme mir das Recht nicht mehr, die Dinge sind verwickelt und sehr weitreichend, sie überschreiten das bemessene Leben. [...] Jetzt bin ich ein recht stiller Zuschauer ohne Fünfjahreplan, sozusagen. Die Handelnden haben übrigens auch keinen, abgesehen von England, wo Mut und Weisheit herrschen. Das hätte ich nur drei Monate früher auch nicht gesagt [...].[353]

Hier deutet sich schon das Gefühl der Wirkungslosigkeit an, das Mann im amerikanischen Exil dann noch stärker belasten sollte. Klaus Mann berichtet über ein kurzes Gespräch mit seinem Onkel:

> Ich habe Heinrich Mann sagen hören: "Natürlich bilde ich mir nicht ein, daß meine politischen Manifeste heute eine unmittelbare Wirkung haben." Ich fragte ihn: "Warum schreibst du sie dann?" Er antwortete, zugleich resigniert und hochgemut: "Für zukünftige Generationen."[354]

---

351 Ebd. S. 149.

352 Heinrich Mann an Thomas Mann (08.10.33). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel (siehe Fußnote 305) S. 183.

353 Heinrich Mann an Thomas Mann (09.12.39). In: Thomas Mann / Heinrich Mann: Briefwechsel. Neu aufgefundene Briefe 1933-1949. Hg. v. Hans Wysling. In: Thomas Mann Jahrbuch. Hg. v. Eckhard Heftrich / H. W. Bd. 1 (1988). Frankfurt / M. 1988. S. 167-230. Zitat S. 211. Im folgenden als T. Mann / H. Mann: Briefwechsel. Jahrbuch.

354 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 157.

Zu Anfang des Aufenthaltes in Frankreich war dieses Gefühl, zu Klaus wohl noch mit leichter Koketterie geäußert, kaum vorhanden. Heinrich Mann war damals, wie ihn einmal Alfred Kantorowicz nannte, der intellektuelle Führer der Emigranten, ein Vertreter Deutschlands im Exil, er wurde in Frankreich "mehr und mehr zu einer repräsentativen deutschen Figur",[355] urteilte der Neffe, ein "ungekrönter König im Exil".[356] Diese Aufgabe übernahm später in den USA wohl eher der Bruder; Heinrich Mann stellte sich plötzlich die "übergeordnete Frage": "Erfolg, wovon bedingt, warum ausgeblieben oder eingetreten?",[357] und so stehen nach einigen Jahren des amerikanischen Exils am 22. August 1946 die resignierten Worte:

> Aber eine Lebensweise des Auftretens, Sprechens und verwandter Pflichten kann ich mir nicht mehr zumuten. Nicht nur das Alter, nicht mehr überwindbare Erlebnisse haben mich scheu gemacht angesichts der Öffentlichkeit, besonders wenn sie mein tägliches Geschäft wäre.[358]

"Nicht mehr überwindbare Erlebnisse" - meint Heinrich Mann hier nicht vor allem die Verbannung? Dreizehn Jahre zuvor, kurz nach Beginn seines französischen Exils, hatte Mann noch gefordert: die Emigranten "müssen aus einem namenlosen Dasein ein öffentliches machen."[359] Er sah sich als Vermittler zwischen den Kulturen, als Warner vor bzw. Aufklärer über Hitlers Aktivitäten, als Mitgestalter Europas. Die Franzosen sollten unterscheiden lernen zwischen Hitler und dem eigentlichen Deutschen, das sich zum Großteil in der Emigration befinde, die Nazilügenpropaganda - auch über die Emigranten - sollte enttarnt werden, Frankreich sollte die schwierige Situation der Exulanten kennenlernen und seine Deutschfeindlichkeit abbauen - diese Ziele hatte Mann zunächst mit großer Energie verfolgt. Das Zerbröckeln der von ihm forcierten Volksfrontideen, der Hitler-Stalin-Pakt sowie der Ausbruch des Krieges brachten dem politischen Schriftsteller des weiteren seine zunehmende Wirkungslosigkeit vor Augen. Wollte er damals ein "öffentliches [...] Dasein" führen, so klagte er im September 1941: "Gedreht wird nichts, gedruckt scheinbar auch

---

355 Ebd. S. 151.

356 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 453 f.

357 Heinrich Mann an Lemke (29.01.47). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 45.

358 Heinrich Mann an Kantorowicz (22.08.46). Zitiert nach: Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 116. Auch in: Alfred Kantorowicz: Deutsches Tagebuch. Erster Teil. München 1959. S. 137. Auch in: Alfred Kantorowicz (Hg.): Ein Ausweg. Der europäische Völkerbund. Briefe Heinrich Manns aus der Emigration. In: FAZ. Nr. 75 (29.03.58). Feuilleton. [Hier mit anderer Orthographie.] Im folgenden als Kantorowicz: Ausweg.

359 Heinrich Mann: Aufgaben der Emigration. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 9-17. Zitat S. 11. Im folgenden als H. Mann: Aufgaben.

nichts mehr; man schreibt unter Ausschluß der Öffentlichkeit, wie einst mit zwanzig Jahren."[360]

Aus dem "Hindenburg des Exils" (Ludwig Marcuse)[361] wurde ein entmutigter Exulant, der schon bald nicht mehr auf eine aktive Beeinflussung der Verhältnisse vertrauen konnte. Im *Zeitalter* kommt Mann auf diesen Verlust an Wirkung zu sprechen: "Als ich nicht mehr der - niemals beglaubigte - Vertreter Deutschlands, sondern ein leidlich interessanter Réfugié war".[362] Die Hoffnung auf eine positive Umgestaltung der politischen Gegebenheiten wich - besonders in den USA - allmählich einer Haltung des Bewahrens, der passiven Emigration; sein Heimatland wurde die Literatur, auch die französische. Er erträumte immer noch ein besseres Europa, doch war es ein Europa ohne ihn:

> Sein auf den Prämissen einer zyklischen Gesetzmäßigkeit basierendes Geschichtsbild gab einer totalen Resignation nicht Raum, wohl aber hatte er für seine Person resigniert: sein Zeitalter war zu Ende gegangen. Und was davon noch übertragen werden konnte auf eine andere Generation, es sonderte ihn aus.[363]

Aus der isolierten Perspektive des amerikanischen Exils verwandelte sich Manns Verhältnis zu Europa von einem rationalen, zum Teil auch emotionalen in ein gleichsam erotisches Liebesverhältnis, Europa wurde "die verlorene Geliebte". Die exilbedingte äußere Trennung von Europa - Heinrich Mann vollzog sie innerlich nie.

Gerade in den letzten beiden Jahren des französischen Exils setzten diese ersten Leiden an der Expatriierung ein, [364] die sich dann in den USA verstärken sollten. Dennoch gilt wohl, was Heinrich Mann am 24. Januar 1945 an Eva und Julius Lips ("Frankreich [...] war meine glückliche Zeit")[365] und am 7. November 1946 an Karl Lemke schrieb: "Frankreich war eine glückliche Zeit"[366] - "ein

---

360 Heinrich Mann an Olden (September 1941). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Peter-Paul Schneider: Materialien. In: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 423-444. Zitat S. 424. Im folgenden als Schneider: Materialien. Empfang.

361 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

362 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 280.

363 Elsbeth Wolffheim: Abschied von Europa. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 1 (1983). Lübeck 1984. S. 103-119. Zitat S. 105. Im folgenden als Wolffheim: Abschied.

364 André Banuls sieht die französische Zeit weitaus negativer, vgl. André Banuls: Heinrich Mann. Stuttgart 1970 (= Sprache und Literatur. Bd. 62). S. 19-22. Im folgenden als Banuls: Mann.

365 Heinrich Mann an Eva und Julius Lips (24.01.45). In: Eva Lips: Zwischen Lehrstuhl und Indianerzelt. Aus dem Leben und Werk von Julius Lips. Mit unveröffentlichten Briefen von Heinrich Mann und Martin Andersen Nexö. Berlin 1965. S. 119. Im folgenden als Lips: Lehrstuhl.

366 Heinrich Mann an Lemke (07.11.46). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 39.

merkwürdiges, fast singuläres Phänomen - das 'glückliche Exil'".[367] Haupt vermutet sogar: "Glücklicher scheint er eher im erzwungenen Exil als in der freien Weimarer Republik gewesen zu sein!"[368] Damit kommt die Ausreise aus Frankreich einer "Verstoßung aus dem Paradies"[369] gleich, denn dort hatte er auch eine Leserschaft: "In Frankreich waren einst leichtere Zeiten. Ich hatte mein Publikum in ganz Europa, und nur in Deutschland nicht; das war entbehrlich."[370] In Amerika wurde er nicht mehr gelesen, Finanznöte traten auf, was nachgerade zu einer Glorifizierung der französischen Zustände führte: "Gute alte Zeit des Vorkriegs-Exils!"[371] An Eva und Julius Lips schrieb er fast identisch: "man denkt vier Jahre zurück, an die gute alte Zeit des europäischen Exils".[372] Gerade dieses Glücksgefühl angesichts eigentlich unglücklicher Umstände ist vielleicht wiederum ein Exilphänomen, eine innere Wirkung jener Umwertung und Verkehrung aller Werte, der sich der Exulant ausgesetzt sah; ebenso lösten sich viele Exulanten innerlich von Deutschland, von dem Deutschland Adolf Hitlers, und näherten sich gleichzeitig emotional erneut Deutschland, der verlorenen Heimat, an. Im Exil dachte man nach über die Frage: 'Was ist Deutschland für mich?' Thomas Mann fand die bekannt gewordene Antwort: "Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me",[373] und Brecht äußerte seine Gedanken zu Patriotismus und Groll gegen die Heimat in einer Keuner-Geschichte mit dem Titel *Vaterlandsliebe, der Haß gegen Vaterländer*:

> Herr K. hielt es nicht für nötig, in einem bestimmten Lande zu leben. Er sagte: "Ich kann überall hungern." Eines Tages aber ging er durch eine Stadt, die vom Feind des Landes besetzt war, in dem er lebte. Da kam ihm entgegen ein Offizier dieses Feindes und zwang ihn, vom Bürgersteig herunterzugehen. Herr K. ging herunter und nahm an sich wahr, daß er gegen diesen Mann empört war, und zwar nicht nur gegen diesen Mann, sondern besonders gegen das Land, dem der Mann angehörte, also daß er wünschte, es möchte vom Erdboden vertilgt werden. "Wodurch", fragte Herr K., "bin ich für diese Minute ein Nationalist geworden? Dadurch, daß ich einem Nationalisten begegnete. Aber darum muß man die Dummheit ja ausrotten, weil sie dumm macht, die ihr begegnen."[374]

---

367 Jürgen Haupt: Heinrich Mann über Krieg und Frieden. Zum Problem der "Militanz" im Exil. In: Revue d'Allemagne. Jg. 18. H. 2 (April/Juni 1986). S. 367-379. S. 370.

368 Ebd. S. 369.

369 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 443.

370 Heinrich Mann an Merker (17.11.42). In: Wolfgang Kießling: Heinrich Mann und das Lateinamerikanische Komitee der Freien Deutschen. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Jg. 9 (1967). H. 1. S. 64-105. Zitat S. 76.

371 Heinrich Mann an Merker (08.01.43). Ebd. S. 78.

372 Heinrich Mann an Eva und Julius Lips (06.01.43). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 111.

373 In dem Zeitungsartikel "Mann Finds U. S. Sole Peace Hope".

374 Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner. In: B. B.: Prosa. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 12). S. 373-415. Zitat S. 378.

Bei Heinrich Mann müssen solche exulanten Überlegungen, auf Frankreich bezogen, freilich modifiziert werden. Frankreich war für ihn stets eine Kulturnation gewesen, der er sich seit den 20er Jahren verbunden fühlte. Eine Einreise in dieses Land wurde folglich nicht als Strafe oder traumatisch durchlittener Schicksalsschlag angesehen. Auch die alltägliche Lebenskultur schätzte Mann an diesem europäischen Staat, insofern brachte Amerika auch einen Niedergang dieses modus vivendi, den der Autor stets zu erhalten suchte und der für ihn unabdingbar war, mit sich.[375] Klaus Mann beschreibt das kulinarische Leben in Frankreich:

> Heinrich Mann hat sich, mit Beginn des Exils, in Nice niedergelassen. Die Wohnung ist klein und bescheiden, und in der Atmosphäre, die wir dort finden, begegnen sich bürgerlich-behagliche Elemente auf eine merkwürdige Art mit jenen anderen, die fast asketisch sind. Seine Frau sorgt für vorzügliches Essen, halb norddeutsch-gediegenen, halb französisch-raffinierten Stils. [...] Auf gutes Essen legt der Schriftsteller Wert [...]; es ist fast der einzige Luxus, den er sich gönnt.[376]

Alfred Kantorowicz gegenüber äußerte sich Heinrich Mann selbst über dieses Problem. Bei einem lukullischen Abendessen noch in Frankreich (auch Kantorowicz betont, dieses Land sei "seine zweite Heimat" gewesen)[377] mit ausgezeichneten Weinen, "gewachsen und gekeltert [...] vor der Zeitwende, als es das alte Europa noch gab",[378] bedauerte Mann "in seiner norddeutschen Mundart": "Tjä, da soll ich denn nun nach Amerika... Da wird's ja wohl nur Snellrestaurants geben..."[379] Amerika betrat er bereits mit Vorbehalten - nicht nur in Hinblick auf feste Auffassungen über die amerikanische Küche! "Ein großer Europäer"[380] traf auf die amerikanische Lebensweise: "Meine, hoffentlich falsche, Vorstellung ist, dass Sie in kein Caféhaus gehen. Ich gehe nicht, weil keins da ist, nur nightclubs, wo ich nicht zuständig bin."[381] Übrigens ist an solchen Kleinigkeiten

---

375 "Heinrich Mann hat Frankreich, d. h. sein Bild von Frankreich, schon in den 20er Jahren mit allen Zügen einer Gegenkultur ausgestattet; sein Frankreich ist ein Ideal-Exil als Utopie, das er gewissermaßen schon bezogen hatte, als er noch längst in Deutschland lebte. [...] In diesem Sinne ist Heinrich Mann also schon in den 20er Jahren ins Exil gegangen: in ein spirituelles Exil, das dabei durchaus zeitlose Züge trug." - Koopmann: Annäherung (siehe Fußnote 344) S. 72 f. - Das Exil in Frankreich also nicht "Expatriierung", sondern "Repatriierung"? - Ebd. S. 75.

376 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 155. Ebenfalls (mit leichten Abwandlungen) in: Erika Mann / Klaus Mann: Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil. Hg. v. Heribert Hoven. München 1991 (= Edition Spangenberg). S. 48. Im folgenden als Erika Mann / Klaus Mann: Escape.

377 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 102.

378 Ebd.

379 Beide Zitate ebd.

380 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 158. Ebenfalls in: Erika Mann / Klaus Mann: Escape (siehe Fußnote 376) S. 49.

381 Heinrich Mann an Rössler (19.06.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 389.

deutlich zu sehen, welch großer Halt Nelly Mann für ihren Gatten war - trotz der Sorgen, die sie ihm mit ihrem Alkoholkonsum und anderen Eskapaden bereitete. Sie verstand es damals, ihm ein Stück Heimat in der Fremde zu bewahren, sei es auch nur mit banalen Äußerlichkeiten wie ihren Kochkünsten.

"Wie habe ich mir Amerika anders gedacht!": Die finanziellen Verhältnisse und Nelly Kroeger

Anläßlich des 75. Geburtstages von Bertolt Brecht erschienen 1973 dreibändig die *Arbeitsjournale* im Suhrkamp-Verlag und wurden in Auszügen am 9. Februar 1973 in der *Zeit* vorabgedruckt. In den *Arbeitsjournalen* erhebt Brecht schwere Vorwürfe gegen Thomas Mann, was dessen angebliche Hartherzigkeit im Umgang mit seinem Bruder - gerade in finanzieller Hinsicht - angeht:

> er [Heinrich Mann] geht allwöchentlich stempeln, holt sich 18 $ 50 arbeitslosenunterstützung ab, da sein kontrakt mit der filmfirma wie der döblins abgelaufen ist. er ist über 70. sein bruder thomas baut sich eben eine große villa. (3.12.41)
> h[einrich] m[ann] hat nicht das geld, einen arzt zu rufen, und sein herz ist verbraucht. sein bruder, mit einem haus, das er sich baute, 4-5 autos, läßt ihn buchstäblich hungern. nelly, erst 45jährig, vulgär und von einer groben hübschheit, arbeitete in einer wäscherei, trinkt. die zwei sitzen in einer sehr kleinen, stickigen villa ohne garten in hollywood mit billigen möbeln und manns wenigen geretteten büchern. und, eines tags von der rückkehr sprechend, sagt er noch: "wird man denn sein besitztum mittransportieren können, wird es nicht zu teuer kommen? ich möchte nicht noch einmal von vorn anfangen in meinem alter. lieber hierbleiben." aber jetzt weiß er natürlich, daß er hier nicht bleiben kann, wenn er nicht verhungern will. (11.11.43)[382]

Eine solche Einschätzung hat freilich weniger mit den konkreten finanziellen Verhältnissen beider Brüder zu tun als mit der unterschiedlichen Einstellung, die Brecht ihnen im Persönlichen wie im Politischen entgegenbrachte. Brecht verehrte Heinrich Mann[383] sehr, vor allem wegen dessen Anschauungen über Hitler und die Nazis; Thomas Mann stand er zunehmend feindlich gegenüber, wovon Äußerungen wie "das reptil" und "der stehkragen sprach" zeugen.[384] Diese Mißachtung gipfelte in Brechts Gedicht mit dem Titel *Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu*

382 Brecht: Arbeitsjournal (siehe Fußnote 92) S. 231 f. und 410.

383 Heinrich Mann hatte in Brechts Schreiben bereits früh große Hoffnungen gesetzt und dem Autor literarisches Talent bescheinigt. - Vgl. auch Hans Mayer: Bosheiten von literarischem Rang. Interpretation einer Feindschaft. Thomas Mann und Bertolt Brecht. In: FAZ. Jg. 28. Nr. 14 (17.01.76). Bilder und Zeiten. S. 2.

384 Ebd. S. 397 und 387.

züchtigen.[385] Hinzu kommen Ressentiments die amerikanisch-'kapitalistische' Gesellschaft betreffend, deren scheinbare Ungerechtigkeit und Unbarmherzigkeit an Beispielen wie Heinrich Mann aufgezeigt werden sollten. Bei Heinrich erkannte Brecht echte Sorge um Deutschland, Thomas unterstellte er rein wirtschaftliche Interessen. Dieser könne sich nicht vorstellen, "daß man überhaupt ganz von sich aus, sagen wir aus überzeugung, in deutschland etwas anderes erblicken kann als ein zahlkräftiges leserpublikum."[386] Brechts Einschätzung der privaten und politischen Persönlichkeiten der Schriftsteller schließt dann auch die literarischen Qualitäten der Brüder mit ein (vgl. sein vernichtendes Urteil über Thomas Manns *Joseph*-Romane, die er als "die enzyklopädie des bildungsspießers" bezeichnete).[387]

Auf Brechts Vorwürfe reagierte nun Golo Mann, wiederum in der *Zeit* am 23. Februar 1973 mit seinen Betrachtungen *Die Brüder Mann und Bertolt Brecht. Einige Klarstellungen zu den eben veröffentlichten Arbeitsjournalen*. Diese "Klarstellungen" rücken das von Brecht schief gezeichnete Bild zwar ein wenig gerade, warten aber ihrerseits mit neuen Verzerrungen auf. Aus Brechts Haß auf den Nobelpreisträger seien "die halluzinativen Verleumdungen Thomas Manns zu erklären, von denen es in Brechts kalifornischen Tagebüchern wimmelt wie von Würmern nach dem Regen." Thomas und Heinrich Manns Verhältnis sei eng gewesen, belastet nur durch "frühe, längst überwundene, und doch nicht bis zur letzten alten Spur überwundene Spannungen" und durch das Verhalten der Nelly Mann. Bis hierhin ist Golo Manns Zurückweisung der Brechtschen Vorwürfe gegen seinen Vater, die ja durchaus unrichtig sind, verständlich. Seine Ausführungen gegen Nelly Kroeger jedoch, die er als allein verantwortlich für eine Entfremdung der Brüder ansieht, sind nicht unproblematisch. Nelly Mann sei ungebildet und "nahezu geisteskrank" gewesen, eine Trinkerin, "völlig unfähig [...], einen Haushalt zu führen". Mit ihren nicht ernstgemeinten Selbstmordversuchen, ihren Schulden und Verkehrsunfällen, ihren pessimistischen und hysterischen Szenen habe sie Heinrich und auch Thomas Mann und dessen Familie das Leben im Exil erschwert. Golo schildert zwei Anekdoten, die aufzeigen sollen, wie unmöglich sie sich in Gesellschaft benahm.

> Ist es ein Wunder, daß, nach einem so peinlich verlorenen Abend, Thomas Mann, der mit allen seinen Instinkten an Haltung, an Selbstdisziplin hing, etwas kühl an seinen Bruder schrieb, man werde sich in den nächsten Wochen wohl leider nicht sehen können?

Golo Manns Argumentation geht sehr weit:

---

385 Bertolt Brecht: Gedichte 1941-1947. In: B. B.: Gedichte. Bd. 3. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 10). S. 823-949. Zitat S. 871. Im folgenden als Brecht: Gedichte 41-47.

386 Brecht: Arbeitsjournal (siehe Fußnote 92) S. 397.

387 Ebd. S. 439.

> Alles wurde besser, unvergleichlich besser, nachdem Nelly Manns letzter Selbstmordversuch ihr geglückt war - man muß leider sagen, zum Glück. Meine Mutter bezahlte die Schulden, brachte den unsagbaren Wirrwarr in Ordnung, suchte und fand etwas später für Heinrich Mann eine denkbar passende Zweieinhalb-Zimmer-Wohnung in Santa Monica, nicht weit von Pacific Palisades, wo meine Eltern wohnten; seitdem hätten die nachbarlichen Beziehungen liebenswürdiger und dichter kaum sein können.

Zu dieser Meinung, die wohl auch Thomas Mann vertreten haben dürfte, nahm Heinrich bereits kurz nach Nellys Selbstmord Stellung:

> Personen, die nichts wissen, versuchen mir anzudeuten, es sei "besser so". Nein [...], ich wollte alles wiederhaben, ich würde nochmals hoffen, alles könnte gut werden für sie, für uns.[388]

Brechts Vorwurf, Thomas habe Heinrich "buchstäblich hungern" lassen, weist Golo Mann entschieden zurück: "Es ist kein wahres Wort daran. Es mögen Phantasien von Frau Nelly Mann gewesen sein." Thomas Mann habe seinem Bruder den Scriptwriter-Vertrag beschafft, ihn monatlich finanziell unterstützt und sich für dessen russische Tantiemen eingesetzt, jedoch: "Alle diese Hilfeleistungen konnten aber nichts Solides bewirken, solange Nelly Mann lebte." Der Neffe nennt konkrete Zahlen, eine monatliche Rente, "von der ich unter Eid aussagen kann" - Zahlen, die weder der heutige Leser noch Brecht damals nachprüfen kann bzw. konnte.[389] Die wirtschaftlichen Umstände waren wohl nicht günstig, jedoch keineswegs so verzweifelt, wie Brecht sie aus ideologischen Gründen darstellte.[390]

Nur eine Ausgabe der *Zeit* später, Anfang März 1973, warf Joachim Seyppel stellvertretend für Nelly Mann den Fehdehandschuh zurück in *Wer war Nelly? Auskünfte über Heinrich Manns zweite Frau*: "Wie geschmackvoll. [...] Kein Mensch, und die Familie Mann am wenigsten, hat sich die Mühe gemacht, einmal nachzuforschen, wer diese Nelly eigentlich war." Seyppel stellt hier - wie auch in seinem Roman *Abschied von Europa* - die These auf, daß Nelly Kroeger in Wirklichkeit Emmy Johanna Westphal hieß und die Tochter einer unverheira-

---

388 Heinrich Mann an Eva Lips (07.01.45). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 117.

389 Golo Mann geht auch auf den politischen Streit zwischen Thomas Mann und Brecht ein, was aber hier zu weit führen würde.

390 Koopmann faßt zusammen: "Thomas Mann hat den Bruder zweifellos großzügig unterstützt, unauffällig und wirkungsvoll." - Helmut Koopmann: Nachwort. In: Heinrich Mann: Der Atem. Roman. Mit einem Nachwort von H. K. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1993 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 473-489. Zitat S. 480. Im folgenden als Koopmann: Nachwort. Atem. - Auch Ludwig Marcuse vertritt in seinem (ebenfalls in der "Zeit", nur schon über zehn Jahre vor den "Richtigstellungen" Golo Manns erschienenen) Artikel "Das sonderbare Ehepaar Nelly und Heinrich Mann" diese Meinung und bietet eine differenzierte Sicht Nellys und der finanziellen Verhältnisse.

teten Dienstmagd und deren jüdischen Arbeitgebers Noa Troplowitz, also folglich Halbjüdin war.

Der Streit um die Einschätzung Nelly Manns und der finanziellen Verhältnisse zog sich hin bis zu einem Aufsatz von Hans Wagener mit dem Titel *Heinrich Mann im Exil in Amerika. Literatur, Legende und politische Vereinnahmung*. Wagener versucht aufzuzeigen, daß Mann in gesicherten Verhältnissen, ja zum Teil gar "in mäßigem Luxus"[391] gelebt habe. Nelly, die - wenn sie schon Halbjüdin gewesen sein soll - nichts von ihrer Herkunft wußte (das beweisen, so Wagener, ihre antisemitischen Äußerungen), sei durch Alkoholismus, Verschwendungssucht und Untreue verantwortlich für Heinrich Manns Geldnöte und Isolation gewesen. Wagener führt für seine Thesen den Bericht Ludwig Marcuses *Das sonderbare Ehepaar Nelly und Heinrich Mann*[392] ins Feld. Briefstellen wie die folgende geben einen zu negativen Eindruck von der pekuniären Lage Heinrich Manns, sind sie doch wohl nur auf die Vermeidung überflüssiger Kosten hin geschrieben und daher vom Autor übertrieben; Heinrich Mann mußte dennoch jede unnötige Ausgabe umgehen, weswegen er bei der Screen Writers' Guild Hollywood um Zahlungserlaß bat:

> Unfortunately, as I am not working and have no funds, I am unable to pay my delinquent dues of one dollar ($1) and my annual dues of ten dollars ($10). I should like to remain a member of your organization and will make payment at such time as I am able.[393]

Trunksucht, skandalöse Auftritte,[394] Selbstmordversuche und Schulden - das ist sicherlich die eine Seite von Nelly Mann, eine Seite, die gerade Menschen wie Thomas Mann und seine Familie aufs tiefste abstoßen mußte. Ohne diese Frau glorifizieren zu wollen: aber sie hat noch ein anderes Gesicht, und diese Seite ihres Wesens hob ihr Gatte in vielen liebevollen Porträts und Aussagen hervor. Einen Teil der Schuld für ihren Selbstmord gab Heinrich Mann dem Exil in Amerika und den Nazis:

> In Bandol am Meer, Anfang des Sommers, stand unversehens meine Frau im Zimmer, war von Berlin, auf Umwegen über Dänemark, mir nachgereist, der größte Beweis von Anhänglichkeit, den ich im Leben empfangen habe. Die acht Jahre

---

391 Hans Wagener: Heinrich Mann im Exil in Amerika. Literatur, Legende und politische Vereinnahmung. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 29-51. Zitat S. 34. Im folgenden als Wagener: Amerika.

392 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

393 Heinrich Mann an die Screen Writers' Guild Hollywood (21.01.42). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 742.

394 Nachzulesen zum Beispiel in: Salka Viertel: Das unbelehrbare Herz. Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Carl Zuckmayer. Reinbek b. Hamburg 1987.

Frankreich waren, ob mit der schlimmsten Zukunft vor Augen, eine glückliche Zeit. Seit 1940, Flucht nach Amerika, nahm alles ab was ich bewahrt hatte, Heiterkeit, Nachglanz der Jugend, vor allem die Gesundheit meiner Frau. Ihre Ankunft in Frankreich, ihr Abschied hier, bevor sie "freiwillig" starb, sind zwei Tage, an denen ich mein Dasein und meine Produktion ermesse. Nach dem zweiten vollzieht sich das Alter, in Buch und Leben. Was man Weisheit nennt, ist so gut wie unvermeidlich; vermischt sich übrigens mit den Spuren einer lange geübten Intensität. Die letzten Romane mögen merkwürdig sein.[395]

Erduldet habe ich, dank Hitler, seiner Herrschaft, seinem Krieg, Ängste, Schmerzen, die tiefste Erniedrigung meines Daseins.[396]

Unsere acht Jahre Frankreich waren ganz gewiß vorwiegend glücklich, in jeder äußeren, jeder menschlichen Beziehung. Beide um vieles jünger, noch nicht eigentlich emigriert [...]. Einem schuldloseren Leiden war ich niemals nahe.[397]

Ich habe den Nachteil, dass ich nicht hassen kann; ich bin nur dégouté von meinen Feinden. Dann die Listen derer die nicht mehr da sind, die langen Listen, von denen Sie sagen, dass sie Ihr Schweigen verständlich machen. Ja, ich verstehe Sie, und schweige viel und gern, besonders im Gedenken an Nummer 1 auf meiner Liste: das ist meine Frau. Mit ihr habe ich alles erlebt, was mir mit bald 60 noch gegeben war, sehr viel: eine letzte Jugend, ein vollständiges Glück, dann Gefahr und Flucht, hierauf in Frankreich, wohin sie mir nachreiste, wieder das Glück. Unbekannt, ob ich ohne diese Verbundenheit meinen Henri IV und seine späte Liebe, Gabriele, hingeschrieben hätte wie meine Gegenwart.[398]

Die erwogene Rückkehr nach Europa wurde für Mann fast zum Verrat:

Besonders aber müsste ich mich schämen und in aller Welt verloren fühlen, denn meine Gefährtin und geliebte Frau habe ich, 15 Monate 10 Tage sind es, hier verloren. Wir mussten Europa verlassen, 1940 Ende September, unter Umständen, deren Schwere man nie vergißt. Unter Traurigkeit und Gefahr waren wir vereint. Sie

---

395 Heinrich Mann an Weiskopf (10.06.47). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 333.

396 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 246.

397 Heinrich Mann an Eva Lips (07.01.45). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 117.

398 Heinrich Mann an Rössler (19.06.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 386. Auch in: Heinrich Mann: "Beinahe eine Inventaraufnahme". Briefe an Carl Rössler 1939-1946 mit einer Vorbemerkung von Peter-Paul Schneider. In: Rowohlt. Literaturmagazin. Bd. 21. Nicolas Born zum Gedenken. Heinrich Mann, heute. Hg. v. Martin Lüdke / Delf Schmidt. Reinbek b. Hamburg 1988. S. 39-55. Zitat S. 53.

stützte meinen Arm, als wir über die Pyrenäen nach der spanischen Grenze wanderten. Allein zurückkehren, wäre hart.[399]
Zurückkehren an Orte, wo ich sie hatte, und bringe sie nicht mehr mit?[400]

Zunächst konnte Heinrich Mann die Trauer und den Vorfall selbst nicht artikulieren: "Es ist etwas sehr Schreckliches, mehr kann ich Ihnen heute nicht sagen."[401] Später schrieb er über den für ihn niederschmetternden Verlust:

Ich bin vom Schmerz erschöpft und bin geängstigt von der tiefen Einsamkeit, in der ich zurückbleibe. [...] Sie war die lebende Gestalt meiner besten Erinnerungen, der liebevollsten, der tragischen. Jetzt bin ich mit den Erinnerungen, Schatten nur noch, allein. Aber wenn ich die Lebende nicht länger halten konnte, die Tote ist bei mir.[402]

Hier liegt *ein* Faktor für die Orkus-Gesellschaft des *Empfang bei der Welt* begründet, "dieses weitläufigen Empfanges von Kunst, Finanz, allen ihren Abarten, mit eingerechnet die Macht des Geschlechts und die dreisten Habenichtse" (EbdW 95):[403] "Wir waren fünfzehn Jahre vereint. Erinnerungen, tragische und wunderbare, lebten in ihr, sind aber jetzt schattenhaft wie der mir gebliebene Rest vom Dasein."[404] Nach Nellys Tod wurde das Einsiedlerleben für Mann unerträglich. Hermann Kesten berichtet:

Nelly Kroeger. Sie war jung und blond und üppig und trank gerne Wein und kochte ganz vorzüglich und war ausgelassen und lustig und zuweilen schwermütig wie ein heimwehkrankes Kind. 1944 beging sie in Los Angeles in Kalifornien Selbstmord, aus Angst vor einem drohenden Prozeß gegen sie, wegen eines Autounfalls. [...] Er [Heinrich Mann] lebte nach dem Tode seiner Frau in großer Einsamkeit in einem kleinen Apartment in Los Angeles, 301 So. Swall Drive. Einmal in der Woche kam eine alte Putzfrau, räumte auf und kochte für die ganze Woche, und Heinrich Mann aß aus dem Eisschrank. Er hatte kein Auto. Also war er von den kalifornischen Städten so gut wie abgeschlossen, ja abgeschlossen vom Anblick der Menschen.[405]

---

399 Heinrich Mann an Sondheimer (19.03.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Schneider: Materialien. Empfang (siehe Fußnote 360) S. 436.

400 Heinrich Mann an Eva Lips (07.01.45). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 118.

401 Zitiert nach: Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 112.

402 Heinrich Mann an Rottenberg (03.01.44). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 330.

403 Alle Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). Im folgenden abgekürzt mit EbdW.

404 Heinrich Mann an Eva Lips (07.01.45). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 118.

405 Kesten: Poeten (siehe Fußnote 343) S. 39 und 53.

Auch Alfred Kantorowicz konnte nicht umhin, die tiefe Zuneigung zu beschreiben, mit der Mann an seiner Frau hing, und auch die Wichtigkeit, die Nelly für dessen Schreiben hatte:

> Die Liebe, mit der er seine (gewaltsam) dahingegangene Gefährtin Nelly Kröger auch nach ihrem Tode verklärte, war ergreifend. Er zögerte, die Stätte zu verlassen, wo sie endlich Ruhe gefunden hatte. [...] Er war blind, sagt man, er sah nicht, wer da an seiner Seite umging, und die "besseren Leute" rümpften die Nase. Nun, immerhin, an der Seite dieser Frau hat er das überragende Meisterwerk seiner späten Zeit geschaffen, die Romane von der Jugend und der Vollendung des Königs Henri Quatre [...]. Meine Frau Friedel und ich selber mochten Nelly Kröger, und nicht nur, weil wir in ihr die ihn belebende Gefährtin Heinrich Manns zu achten hatten. Auf ihre derbe, natürliche Weise war sie amüsant, unterhaltend, ja anregend in ihrer ungefügten Vitalität, ihrer naiven Ungehemmtheit, die allerdings zuweilen in Hemmungslosigkeit umschlagen konnte.[406]

Durch eine Art doppelter Exilierung, der Emigration aus Deutschland und der Verbannung aus so manchen Emigrantenkreisen, hat sich wohl die Gemütskrankheit Nelly Manns verstärkt. Sie durchlitt ähnliches wie ihr Ehemann: den Verlust der Heimat, der gesicherten Umgebung, den Verlust der Freunde und der Menschen, die sie um ihrer selbst willen akzeptierten. Obwohl sie sich in ihrer praktischen Art scheinbar besser in den amerikanischen Alltag einfügte, kann von einer Integration keine Rede sein. Wie förmlich beispielsweise der Kontakt zu Katia und Thomas Mann war, zeigt schon das lebenslange 'Sie', das nie einem vertrauteren 'Du' wich - übrigens auch im Verhältnis zwischen Katia und Heinrich, obwohl diese Relation sicherlich weit weniger belastet war.[407] Nelly war für ihren Gatten nicht nur Ehefrau und 'Muse',[408] eine Mitarbeiterin, die ihm viele profanen Verhandlungen abnahm,[409] ein Splitter der europäischen Heimat in der Fremde ("ein Stück volkstümliches Lübeck",[410] sie kochte ihm außerdem mitten in den USA "eine bouillabaisse oder soupe à l'oignon à la provencale"),[411] sondern auch ein verwandtes Exulantenschicksal, eine Frau, die Vergleichbares erlebt hatte, die jedoch an diesen Schwierigkeiten zerbrach. Nelly war Heinrichs

---

406 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 105 ff. Interpunktion angeglichen.

407 Vgl. die diversen Äußerungen und Briefe. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, zum Beispiel Nr. 3560.

408 Sie half ihm auch rein technisch beim Schreiben, indem sie seine Arbeiten abtippte; nach ihrem Tod beschäftigte Mann eine freiberufliche Schreibkraft. - Vgl. die Rechnung der Sekretärin Eva Heymann an Heinrich Mann (02.08.45) über $ 81,10. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 1376.

409 Es finden sich zahlreiche administrative Briefe, die Nelly in Heinrich Manns Auftrag verfaßte, und auch die Wohnung lief auf ihren Namen. - Vgl. zum Beispiel die Mietrechnung vom 17.02.44 an Nelly Mann (über $ 45 pro Monat). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 3568.

410 Banuls: Mann (siehe Fußnote 364) S. 20.

411 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 112.

"Gefährtin im Exil", wie er sie in einer Widmung nannte.[412] Noch in Frankreich hatte sie an Eva Lips geschrieben: "Wenn man als Emigrant glücklich sein kann... *ich bin glücklich*".[413] Nach wenigen Wochen im amerikanischen Exil schrieb sie: "Außer der Küche und dem Wein gibt es noch einige große Kleinigkeiten, an die man sich schwer gewöhnen wird!!",[414] nach wenigen Jahren dort beging sie Selbstmord.

Des weiteren versuchte sie, den finanziellen Unterhalt für sich und Mann zu verdienen, was für das Selbstwertgefühl des früher geschätzten Autors nicht zuträglich war: "Meine gute Frau arbeitet als nurse im Hospital. Es überanstrengt sie. Mich beschämt es. Was tun."[415] Und: "Meine oekonomische Situation hier ist nicht guenstig. In Amerika nehme ich nichts ein, aus Europa darf nicht viel kommen."[416]

Kantorowicz schätzte Nelly Mann wegen ihrer positiven Eigenschaften ("Zartsinn", "Herzenshöflichkeit"),[417] die ihre Gegner nicht wahrnahmen aufgrund der grellen Unzulänglichkeiten ihres Auftretens. Die Briefe, die Kantorowicz abdruckt, sprechen für sich: es fällt zum einen das häufige, manchmal fast prahlerische "wir" auf. Nelly identifizierte sich stark mit ihrem Mann und seinen Werken, obwohl sie selbst wenig Zugang zur Literatur hatte:

> Vorläufig bedrückt und schmerzt uns der Verlust unserer Bibliothek [...] - alles, was wir gerettet haben, fast zehn Jahre Arbeit, viele unveröffentlichte Sachen. Und die fr. Bücher.[418]

Sie vergleicht in diesen Zeilen die Verhältnisse stets mit "Sanary" - wie Heinrich Mann. Überhaupt übernimmt Nelly Mann oft in anrührender Weise Formulierungen ihres Gatten, manchmal auch ihrem Idiom angeglichen ("durchgelitten" statt "durchlitten"):

> Sonst haben wir hier eine Hölle! [...] Viel haben wir durchgelitten u. ich staune oft, daß der Mensch so viel aushalten kann. [...] Nun haben wir alle Hoffnung aufgege-

---

412 Heinrich Manns Widmung in der Erstausgabe von "Es kommt der Tag". Zitiert nach: Peter-Paul Schneider: Materialien. In: Heinrich Mann: Es kommt der Tag. Essays. Mit einem Nachwort von Uwe Naumann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1992 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 230-274. Zitat S. 264.

413 Nelly Mann an Eva Lips (o. D.). Im Gefolge eines Briefes Heinrich Manns an Eva und Julius Lips (12.08.39). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 105.

414 Nelly Mann an Julius Lips (14.10.40). In: Ebd. S. 110.

415 Heinrich Mann an Eva Lips (14.12.44). In: Ebd. S. 113.

416 Heinrich Mann an Apletin von der Ausländischen Kommission des Unionverbandes der Sowjetschriftsteller Moskau (30.07.49). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 527.

417 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 108.

418 Ebd. S. 109.

ben und haben uns damit abgefunden, hier zu verstummen. [...] Wir sind wie in einem Grab.[419]

Ihre Klagen über große Geldnot, die sie recht dramatisch mit Beispielen der Armut zu unterstreichen wußte, sind jedoch zu relativieren. Auch hier muß man, wie bei Brecht, nach dem Grund dieser Schilderungen fragen. Es sind fast ausschließlich Briefe über pekuniäre Schwierigkeien veröffentlicht, mit denen Nelly bestimmte Zwecke verfolgte: die Bitte um Stundung ihrer Schulden, die Bitte um finanzielle Unterstützung (zum Beispiel auch an Kantorowiczs), selbst wenn diese Anliegen nur sehr vorsichtig oder fast gar nicht angeschnitten wurden. Bei derlei Vorhaben empfiehlt sich natürlich eine Übertreibung der tatsächlichen Mißverhältnisse, die nebenbei auch ein wenig der Natur der Briefeschreiberin entsprochen haben muß. Bestes Beispiel sind die Briefe an Salomea Rottenberg, die voll von Armutsbekenntnissen ("Jetzt ist es uns nicht möglich das Essen für Morgen zu beschaffen.") und gleichzeitig mit finanziellen Wünschen und Bitten um Zahlungsaufschub verbunden sind ("Ich schäme mich, Salomea, zu sprechen, daß ich nicht in der Lage bin, Ihnen Ihre Auslagen zu schicken. In solch einer Situation war ich natürlich noch nieeeeeeee").[420] Daß es Heinrich Mann und seiner Frau finanziell nicht gut ging, steht außer Zweifel (so drängte Mann einmal auf die rasche Abwicklung der Verlagsverhandlungen: "Meine Frau arbeitet, davon müssen wir essen. Bitte Eile!",[421] und Nelly forderte kurz darauf ungeniert: "Can you send a little money at once"),[422] daß es beiden jedoch so schlecht ging, wie Nelly Mann und Brecht beispielsweise behaupteten, bleibt fraglich. Dennoch zeugen Nellys Briefe auch von authentischen Sorgen und tatsächlichen Nöten einer Exulantin, die in folgender Exklamation kulminieren: "Wie habe ich mir Amerika anders gedacht!"[423]

Von Alkohol, Tabletten und jungen Liebhabern: Nelly Kroeger im "Empfang bei der Welt"

Heinrich Mann hat in mehreren seiner Werke seiner zweiten Ehefrau ein Denkmal gesetzt, gerade auch in der Exilzeit, die ihn noch mehr an Nelly band und die überschattet war von ihrem Suizid. In der *Liebesgeschichte* seiner Memoiren *Ein Zeitalter wird besichtigt* porträtierte er Kroeger zum Teil in der Gestalt der Alice, deren Wesen und Physiognomie und deren liebevolle Zuwendung zu ihrem Gatten sehr an Nelly Mann - so wie Heinrich Mann sie sah - erinnert:

---

419 Ebd. S. 110 f.

420 Nelly Mann an Rottenberg (25.09.41). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 328 f.

421 Heinrich Mann an Fles (19.04.44). In: H. Mann: Briefwechsel. Fles (siehe Fußnote 337) S. 91.

422 Nelly Mann an Fles (22.07.44). In: Ebd. S. 108.

423 Nelly Mann an Rottenberg (25.09.41). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300). S. 329.

"Aschblonde Haarfransen", "die veilchenblauen Augen in den dunklen Wimpern", die auffallende "Nase" - Nelly stand eindeutig Modell.[424] Diese *Liebesgeschichte* ist eine Gegenerzählung zu der Liaison von André und Stephanie. Die Liebe zwischen Cousin und Cousine im *Zeitalter* muß scheitern, da beide den Regeln des Existenzkampfes eine Stellung über denen ihrer Liebe einräumen. Auch im *Empfang bei der Welt* trägt allerdings eine Figur Züge Nelly Kroegers: Melusine. Mann setzt sich mit dem Freitod als einer Möglichkeit zur Beendigung des Exils und des Existenzkampfes auseinander, beteuert aber in seinem Roman, daß Selbsttötung keine Lösung sei.

Balthasar hat, wie Mann, ein Faible für die Halbwelt, sein Respekt für die authentischen Damen des Rotlichtmilieus und seine Kritik an den Huren der feinen Gesellschaft zeigt Sympathien, die auch der Autor hegte. Ob Nelly Kroeger nun Bardame oder Prostituierte oder was auch immer war, sie gehörte doch lange Zeit den im *Empfang* beschriebenen Kreisen an. Die Figur Balthasar und ihr Autor schätzten an Frauen der Nellyschen Art deren unkonventionelle Natürlichkeit:

> Sein Glaube an unsere Überweltlichkeit steht auf schwachen Füßen, um so hartnäckiger verteidigt er ihn. Dennoch freut es ihn, wenn plötzlich Natur einen Zipfel zeigt. (EbdW 67)

Balthasar kann den Tod seiner Frau nicht überwinden und läßt diese als Geist auftreten. Er lebt noch mit ihr, obwohl sie längst gestorben ist. Selbst ihr maßloses Trinken fehlt nicht in der Vorführung der Gespenster, die der trauernde Witwer in memoriam seiner verstorbenen Frau arrangiert.

Melusine kämpft ebenfalls mit Problemen, unter denen auch Nelly und Balthasars Gattin litten. Mit jungen Liebhabern und Alkohol versucht die Diva von einst, ihre Verzweiflung zu vertreiben. Stephanie weiß zu berichten: "Schon einmal habe ich ihr ein Glas voll aufgelöster Schlafpillen entrissen." (EbdW 279) Melusines Glück ist illusorisch, Alkohol, Tabletten und junge Männer übertünchen ihre Einsamkeit nur notdürftig:

> Ich bin glücklich, dachte sie und entsann sich, daß sie unter gleichen Umständen, aber ohne den Mann, zwei Flaschen Wein getrunken und Schlafpillen im Übermaß genommen haben würde. [...] Sogleich zog alles auf einmal an ihr vorbei, schneller als sie hinsehen konnte: Figuren, Szenen dieser Nacht, anderer Tage und Nächte; eine Stunde, in der sie umfiel und starb, eine andere, wo sie ausgesorgt hatte, geliebt und reich, was das Herz begehrt; dann wieder Flaschen und Pillen; und, ihr gerade erst vorgestellt, das Sonnengeflecht. (EbdW 319)

Melusine ist - trotz ihrer Existenzkämpfermentalität - mit viel Zärtlichkeit gezeichnet, wohl aus der Erinnerung an Nelly heraus, deren Tod mitten in die Entstehung des *Empfang bei der Welt* fällt. Ihre Verzweiflung läßt sie über eine

---

424 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 249 f.

Überdosis Schlaftabletten als mögliche Alternative nachdenken - Manns Aussage hierzu lautet jedoch: "Aber mein Selbstmord wäre der schwerste Irrtum" (EbdW 320).

Exkurs: Christopher Hamptons "Tales from Hollywood"

Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre wurde ein Thema bei den amerikanischen Autoren immer beliebter, des öfteren tauchten Figuren aus diesem Radius in ihren Werken auf, Kinder und Enkel einer bestimmten Generation wurden zu Protagonisten der amerikanischen Gegenwartsliteratur. Die Rede ist von den deutschen Exulanten während des Zweiten Weltkriegs, vor allem von Schriftstellern, die in den USA Schutz vor der Verfolgung durch die Nazis suchten.[425] In den Umkreis von Werken wie *Picture Palace* von Paul Theroux (hier wird Thomas Mann zu einer Nebenfigur: Der Verehrung um ihn herum, seinem Ruf als Vertreter der (deutschen) Kultur wird der Nobelpreisträger nur teilweise gerecht. Alt, gebückt, Höflichkeitsfloskeln im Munde führend, erreicht er die unverbindliche Freundlichkeit eines Anzugverkäufers: "He had a storekeeper's kindliness, he could have been a haberdasher.")[426] oder *Tenth* von MacDonald Harris (eine bewußte Anknüpfung und Fortführung des *Doktor Faustus*-Stoffes) gehört auch ein Drama, das gerade unter Germanisten heftige Kontroversen auslöste.

"Hamptons Beschränkung auf bühnenwirksame, reißerische, kolportagehafte, überbelichtete Szenen fängt weder die Atmosphäre des Exils, noch die Gesamtpersönlichkeiten der Exulanten ein",[427] verurteilte Hans Wagener Christopher Hamptons 1983 erschienenes Stück *Tales from Hollywood*.[428] Siegfried Mews' Einschätzung fällt, trotz einer differenzierten Würdigung des Stückes,[429] ähnlich ablehnend aus: "Hampton's play *Tales from Hollywood* succeeds where literary histories ordinarily fail, that is, in contributing to enlivening literature for those who are not usually concerned with it."[430] 1993 wurden die *Tales* (teilweise in schwarz-weiß) verfilmt. Unter der Regie von Howard Davies übernahm Jeremy

---

425 Vgl. Guy Stern: Das Exil und die amerikanische Gegenwartsliteratur. In: G. S.: Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989. Ismaning 1989. S. 393-402.

426 Vgl. das Kapitel "Abroad" in: Paul Theroux: Picture Palace. A Novel. London 1978. Zitat S. 302.

427 Wagener: Amerika (siehe Fußnote 391) S. 32.

428 Alle Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe: Christopher Hampton: Tales From Hollywood. London u. a. 1983. Im folgenden abgekürzt mit TfH. Deutsche Übersetzung: Christopher Hampton: Geschichten aus Hollywood. Deutsch von Alissa und Martin Walser. In: Theater heute. Bd. 24. H. 5 (Mai 1983). S. 31-45.

429 Siegfried Mews: The Exiles on Stage. Christopher Hampton's "Tales From Hollywood". In: Helmut F. Pfanner (Hg.): Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil. Exile across Cultures. Bonn 1986 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 14). S. 249-258. - In seinem Aufsatz liefert Mews viele Schlüssel zum Verständnis der "Tales".

430 Anon.: Horváth im Hollywood-Exil. In: Der Spiegel. Jg. 37. Nr. 13 (28.03.83). S. 192.

Irons den Part des Ödön von Horváth, Alec Guinnes spielte Heinrich Mann. Der Film umging zahlreiche grelle Effekte des Stückes, um die Problematik einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Sind die *Tales* wirklich nur eine nette und teilweise lehrreiche Kurzweil für Literatur-Laien, eben nach der Kritik im *Spiegel* eine "flapsig zusammengeklitterte Revue von Exil-Histörchen und Anekdoten"?[431]

Unterhaltung ist im Grunde kein künstlerisches Manko, obwohl der deutsche Kritikus - dagegen polemisierte schon Goethe - Ernsthaftigkeit des Dargebotenen noch heute als Axiom für die Akzeptanz und positive Bewertung eines Kunstwerkes ansehen mag. Hamptons schrille, amüsante Theater-*Tales* bergen jedoch durchaus literarische Qualitäten. Historische Stimmigkeit ist hier jedenfalls kaum als Kriterium anzusetzen. Schon allein die Figur des Emigranten Horváth, der Amerika aufgrund seines Todes in Wien de facto nie erreichen konnte, verbietet eine allzu enge, realitätsnahe Deutung des Stückes. Hier geht es nicht um Dokumentartheater, die verbürgten Personen werden zu Typen, zu Sinnbildern bestimmter Ansichten zu Kunst und Leben. Der Autor bedient sich zur Schablonisierung ganz bewußt der gängigen Klischees, was ihm von Thomas-Mann- und Bert-Brecht-Getreuen dann prompt zum Vorwurf gemacht wurde. Einzig Hans Rudolf Vaget verteidigte die *Tales* in seinem Vortrag während des Thomas-und-Heinrich-Mann-Symposions in Lübeck.[432]

Thomas Mann wird nicht als historische Persönlichkeit zur Zielscheibe von Hamptons Kritik, sondern als Vertreter des Typus des 'unpolitischen Schriftstellers'. Im Stück ist er charakterisiert als Lavierer, der nicht anecken will, dessen Furcht davor, Anstoß zu erregen, eine konkrete politische Wirkung unmöglich macht. Sein politisches Engagement ist im Grunde genommen Koketterie, die Schlagkraft seiner Reden läßt demnach zu wünschen übrig: Thomas Manns Vorträge liegen als unterhaltsamer Programmpunkt bei einer Benefizveranstaltung für Roosevelt zwischen den Auftritten einer Bauchrednerin und eines Zauberkünstlers, der einen endlosen Witz über einen Chinesen mit Namen Rosenthal erzählt ("Thomas Mann [...] appeared sandwiched between a conjuror who told an interminable story about a Chinese called Rosenthal and a lady ventriloquist", TfH 84). Diese Bemerkung ist nur *ein* Beispiel für Hamptons grelle, schwarzweiß-malerische Satire, die kein differenziertes, historisch stimmiges Bild zeichnen, sondern Kritik üben, polemisch Handlungsmuster aufzeigen will.

Heinrich Mann hingegen wird zu einem wahren Vertreter europäischer Kultur erklärt, der durch die moralische Verarmung seiner Zeit im allgemeinen und der amerikanischen Gesellschaft im besonderen in sein tragisches, da unverschuldetes "Scheitern" getrieben wird (isoliert, verarmt, verzweifelt, psychisch verwirrt wird er von Horváth und dem Zuschauer am Ende des Stückes zurückgelassen).

---

431 Ebd.

432 Vgl. Hans Rudolf Vaget: Geschichten und Geschichte. Heinrich und Thomas Mann in Christopher Hamptons "Tales from Hollywood". In: Thomas Mann Jahrbuch. Hg. v. Eckhard Heftrich / Hans Wysling. Bd. 5 (1992). Frankfurt / M. 1992. S. 97-114.

Seine Frau Nelly stellt Hampton in die Tradition der tragischen Heldinnen des amerikanischen Theaters; sie erinnert stark an Tennessee Williams' Blanche DuBois aus der *Endstation Sehnsucht*. Beide Frauen scheitern an der Kälte und Ichbezogenheit, am Überlebenskampf der Menschen um sie herum, denen sie kein Schutzschild entgegensetzen können. Die Zuflucht zu Alkohol und jungen Liebhabern kann das Ende nicht aufhalten: Blanche flüchtet sich in ihre Lebenslügen, Nelly begeht Selbstmord. Hamptons Heldin hält sich nicht an einen "pipe dream", sie sorgt hingegen des öfteren für einen Skandal, weil sie die Lebenslügen der Exulanten nicht zuläßt, sie durch ihr Gelächter aufbricht und ad absurdum führt. Hampton geht es nur in zweiter Linie um eine Verteidigung der historischen Nelly Kroeger; der Autor benutzt die Emigrantenpersönlichkeiten, um sie zu Trägern seiner Amerika-Kritik zu machen.

Die Welt der Exulanten wird nicht evoziert, um Geschichtsunterricht für Laien zu betreiben. Hamptons Hauptanliegen ist die Demaskierung der Hollywood-Glamour-Welt, des American Dream und bestimmter Mechanismen der amerikanischen Gesellschaft. Dazu bedient er sich jener überdrehten Klischees, die so oft in Hollywood-Filmen zu finden sind: Slapstick-Elemente (der Kampf um den verbrannten Braten während der Geburtstagsfestivitäten für Heinrich Mann), grelle Effekte (Tarzan trifft Heinrich Mann) und burleske Komik (Harpos Tennismatch mit Arnold Schönberg) entlarven jene skurrile Scheinwelt, in die die Träger der okzidentalischen Kultur gerieten, sie zeigen "the grotesque, the triumph of stupidity, the ugliness" (TfH 92), die Horváth zum Bleiben in der amerikanischen Filmmetropole bewegen.

Hampton erhebt keinen Anspruch auf eine realistische Umsetzung von Wirklichkeit ("But I need hardly say the reality was very different.", TfH 16) im mimetischen Sinn, er dekuvriert eine andere Realität, er zeigt sehr bissig und polemisch einen unbekannten Aspekt der Filmwelt. Hamptons Anliegen ist Amerikakritik: der gefeierte Thomas Mann auf seinem Marmorpodest inmitten einer gepflegten Gartenanlage und der um seine sterbende Frau kämpfende, verunreinigte Heinrich Mann verkörpern mehr als singuläre Schicksale, sie demonstrieren bei Hampton die zwei Gesichter Amerikas, die beiden Seiten des American Dream.

Hamptons Stück ist schrill, plakativ, oft bewußt ins Triviale verflacht, aber es zeigt schriftstellerisches Talent: die streng zyklische Form, der präzise Umschlag vom Komischen ins Tragische und umgekehrt, die publikumswirksame Polemik (amerikanische Kritiker tun sich damit vielleicht leichter als manche deutschen), die Collagierung und Abstimmung historischer Quellen (Brechts *Arbeitsjournale*, Heinrich Manns *Zeitalter*, die Erinnerungen der Marta Feuchtwanger, etc.), der bewußte Umgang mit Klischees ebenso wie mit literarischen Vorlagen, die Darstellung ganz unterschiedlicher Kulturkreise und ihrer Sprachstile, die Adaption und (leider etwas flache) Parodie von Brechts Epischem Theater, die angedeutete Ähnlichkeit der Sozialistenverfolgungen unter Hitler und McCarthy begründen die literarische Qualität des Schauspiels.

Sicherlich gehört Hamptons *Tales from Hollywood* nicht gerade zu den Sternstunden amerikanischer Theaterkultur - auf seine durchaus vorhandenen Schwächen haben schon viele Kritiker hingewiesen. Der Zuschauer tut diesem Stück jedoch unrecht, verurteilt er es vorschnell und unter falschen interpretatorischen Voraussetzungen. Hampton bedient sich markanter Figuren der deutschen Literaturgeschichte, um an ihnen seine Amerikakritik aufzuzeigen - dies geht nicht völlig ohne eine Uminterpretation der tatsächlichen Gegebenheiten und ohne Verwendung von (größtenteils beabsichtigten) Stereotypen vonstatten.

Einflüsse des amerikanischen Alltags auf den *Empfang bei der Welt*

> Was Lydia [in *Der Atem*] auf ihrem Sterbebett ausspricht: "...ich war nie ganz hier," [...] hätte Heinrich Mann ebensogut in bezug auf seine amerikanischen Exiljahre von sich sagen können, und er hat es, wenngleich dezenter, des öfteren getan.[433]

Die ersten "Eindrücke" von Amerika waren für Heinrich Mann "belanglos" (im *Empfang bei der Welt* schreibt er: "Nicht einer der empfangenen Eindrücke ging tief", EbdW 74), er führte ein zurückgezogenes Leben und nahm nie die amerikanische Staatsbürgerschaft an ("Ich stehe ja immer noch mit einem Fuß in Berlin")[434] - und dennoch: sein Spätwerk blieb nicht unbeeinflußt von der Kultur der USA. Freilich betrachtete Mann die amerikanische Gesellschaft eher von außen, er nahm weniger an ihr teil und war auch weniger an ihr interessiert als beispielsweise Franz Werfel; trotz des Rückzuges ins Phantasmagorische, der am *Empfang bei der Welt* immer wieder kritisiert wurde und der sicherlich exilbedingt war, unterschätzt man jedoch diesen Roman, wenn man ihn als realitätsfern und rein auf die Vergangenheit bezogen kritisiert. Heinrich Mann spricht konkret von dem Amerika der 40er Jahre, von dem Hollywood, das er als Exulant kennenlernte.

Von den "amerikanischen Entgeistungen": Heinrich Manns Amerikabild

Schon bevor Heinrich Mann in die USA einreiste, finden sich in seinen Äußerungen negative Vorurteile. Amerika sei die Hochburg der Geistfeindlichkeit und Wirtschaftsorientiertheit. Bereits in den 20er Jahren geißelte er die Amerikaner und äußerte sich über den Schwarzen "als Symbolfigur amerikanischer Kultur-

---

433 Elsbeth Wolffheim: Polyglotte Elemente in Heinrich Manns späten Romanen einer "absterbenden Gesellschaft" ("Der Atem", "Empfang bei der Welt"). In: Helmut F. Pfanner (Hg.): Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil. Exile across Cultures. Bonn 1986 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 14). S. 114-126. Zitat S. 117. Im folgenden als Wolffheim: Polyglotte.

434 Zitiert nach: Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 446.

Ignoranz".[435] Europa habe eine Art Erziehungsauftrag für diesen Kontinent und dürfe nicht zur amerikanischen Wirtschaftskolonie verkümmern. Wie in den 20er Jahren in manchen Kreisen üblich, fürchtete auch Heinrich Mann eine Amerikanisierung Europas. Endlich in den USA angelangt, wurde das Bild freilich kaum besser. Manns Aussagen über Amerika sind - anders als diejenigen des Bruders oder diejenigen Werfels - denkbar ungnädig; er konnte dem amerikanischen Alltag nur wenig Positives abgewinnen. Immer wieder kontrastierte der Exulant die Hochkultur Frankreichs mit der (für ihn) primitiven Unkultur der USA. In seinem Brief an Erwin Gerzymisch vom 3. Februar 1949 beklagte sich der Musikliebhaber bitter über die Unwissenheit und frech zur Schau getragene Ignoranz eines amerikanischen Radiosprechers der deutschen und französischen Kultur gegenüber. Diese kleine Peinlichkeit wird ihm metaphorisch: "ein öffentlicher Sprecher, der Goethe weder nennt noch kennt [...]. Dieselbe Klasse Mensch kann in der Besatzungsarmee Oberst und ein Erzieher zur Demokratie sein."[436]

Erste Impressionen von Amerika gewann Heinrich Mann sicherlich durch den Bruder, der vom 29. Mai bis zum 8. Juni 1934 seine erste USA-Reise unternahm und Heinrich brieflich darüber und später auch über weitere Reisen und Lecture Tours berichtete: "Amerika war ein großartiger Jux".[437] Die Amerikaner schienen Thomas Mann "gesünder und heiterer als bei uns [in Deutschland], keineswegs so hysterisiert", New York sei "die einzige wirkliche Weltstadt, menschliches Freiland, und könnte, glaube ich, selbst uns resorbieren", eben: "Amerikaner kann man werden, und vielleicht sollte man es." In diesem Brief über Amerika resümiert Thomas Mann: "Eindrücke hoffnungsvoll."[438] - eine Formulierung, die Heinrich Mann später bei seiner eigenen Ankunft mit einem Seitenblick auf den Bruder relativieren sollte: "Eindrücke belanglos." Thomas schickte noch des öfteren schwärmerische Reisegrüße und erwähnte darin "ein sehr hübsches und auch interessantes Familien-Dinner mit Roosevelts".[439] Am 22. September 1940 sandte er an Heinrich Mann die ersten Willkommensgrüße: "Lieber Heinrich, endlich ist unser aller brennender Herzenswunsch erfüllt, und ihr habt das unselige Frankreich hinter euch!"[440] Für Heinrich war es wohl weniger ein "brennender Herzenswunsch", doch Thomas Manns Briefe (auch der

---

435 Helmut Koopmann: Heinrich Mann, die Revolution und die Revolutionen. In: H. K. / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann, die Französische Revolution und Europa. Referate des 4. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 27.-29.04.1989 in Lübeck. Lübeck 1989 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 7 (1989). Lübeck 1989). S. 63-84. Zitat S. 67. Im folgenden als Koopmann: Revolution.

436 Heinrich Mann an G. In: Heinrich Mann: Briefe Heinrich Manns. In: Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift. Jg. 6 (1950). H. 7. S. 579-584. Zitat S. 582. Interpunktion angeglichen.

437 Thomas Mann an Heinrich Mann (05.07.34). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel. Jahrbuch (siehe Fußnote 353) S. 173.

438 Alle Zitate in: Thomas Mann an Heinrich Mann (05.07.34). In: Ebd. S. 174.

439 Thomas Mann an Heinrich Mann (07.07.35). In: Ebd. S. 191.

440 Thomas Mann an Heinrich Mann (22.09.40). In: Ebd. S. 215.

vom 14. November 1940) sollten wohl optimistisch stimmen und den Abschiedsschmerz wie die Zukunftsangst gleichermaßen vergessen machen:

> [...] euer Telegramm hat uns sehr gefreut und beruhigt. Die Reise ist also glücklich vonstatten gegangen, und die ersten Eindrücke in Beverly und Hollywood waren ermutigend. So hatten wir es gehofft und gewünscht, ja erwartet. Auch die Sekretärin, die man Dir beigegeben, schrieb, Deine Aussichten ständen gut, und es sei sehr möglich, daß eines Deiner eigenen Bücher bald verfilmt würde. Das wäre ja großartig, und Du hättest ausgesorgt so weit.[441]

Wie wenig sich diese Hoffnungen erfüllten, zeigt der weitere Leidensweg Heinrich Manns im sonnigen Kalifornien. In der amerikanischen Presse blieb Heinrich Mann zeit seines Exils ein gesellschaftlicher wie künstlerischer Nobody, an ihm haftete der Verdacht des Kommunismus, auch die Deutschenfeindlichkeit vieler Amerikaner war einer wahren Einbürgerung exulanter Außenseiter nicht zuträglich. Ein Etikett wurde Mann ebenfalls nicht mehr los: er war der (schriftstellernde) Bruder des Nobelpreisträgers.[442] Nellys Tod wurde kurz in der Presse diskutiert, jedoch erschien sie dort ebenfalls nicht als Ehefrau Heinrichs, sondern als Schwägerin Thomas Manns.[443] Den amerikanischen Journalisten darf man dies wohl nicht einmal verübeln, sind doch in der heutigen europäischen Presse ähnliche Verzerrungen ebenfalls gang und gäbe - wie mag aber eine solche Aussage auf den verbitterten Witwer gewirkt haben?

Einige Werke Heinrich Manns wurden ins Amerikanische übersetzt,[444] aber gerade die Schriften des amerikanischen Exils und die politischen Essays blieben unberücksichtigt. Die Übersetzungen - soweit es sie überhaupt gab - kamen oft erst Jahre nach der deutschen Erstausgabe auf den amerikanischen Buchmarkt. Mit vielen dieser Translationen war Mann nicht einverstanden, wovon der Briefwechsel mit Barthold Fles zeugt. So wurden auch nur wenige Kapitel des *Empfang bei der Welt* übersetzt, die englische Fassung beginnt mit den Worten: "'This is where we park,' said Arthur to his son."[445] Essays, Novellen, Dramen oder Kurzgeschichten warteten vergeblich auf einen amerikanischen Verleger, nur Manns Romane wurden für eine Veröffentlichung angenommen. Mann scheint darunter gelitten zu haben, weswegen er beispielsweise in einem bislang nicht selbständig publizierten Fragebogen seine "Theater, Essays, Novellen" auf-

---

441 Thomas Mann an Heinrich Mann (14.11.40). In: Ebd. S. 216.

442 Vgl. Hans Wagener: "The Brother of Thomas Mann". Heinrich Mann in der amerikanischen Literaturkritik. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 145-165. Zitat S. 145 ("Dr. Thomas Mann, self-exiled German writer and Nobel Prize winner"). Im folgenden als Wagener: Brother.

443 Vgl. Romey Sabalius: Der 100. Geburtstag Heinrich Manns in Los Angeles. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 167-175. Zitat S. 169 ("the sister-in-law of Thomas Mann").

444 Vgl. Wagener: Brother (siehe Fußnote 442) S. 146.

445 Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 102.

fällig betonte.[446] Die Amerikaner waren wenig für Heinrich Manns Hauptthema zu interessieren: Deutschland und seine gesellschaftliche Konsistenz, obwohl einiges in Manns Prosa auch auf US-Verhältnisse übertragbar ist. Nur der *Henri Quatre* erzielte - wenn auch geringen - Leseerfolg. Historische Romane waren im damaligen Amerika gerade eine literarische Mode geworden. Den seinerzeit üblichen Idealvorstellungen der amerikanischen Kritiker, geprägt von der Forderung nach Glaubwürdigkeit, stringenter Handlung, "Überzeugungskraft und [...] Unterhaltungswert",[447] schien Mann nicht zu genügen. "Ich bin in fünfzig Jahren nicht so völlig übersehen worden", schrieb er am 2. Juli 1949 an Karl Lemke,[448] und im *Zeitalter* notierte er mit Blick auf seine russische Rezeption: "Man ist, was die Umstände wollen. Heute gelte ich in einem entfernten Reiche viel, indessen gar nichts hier, wo gerade mein Fuß hintritt."[449] Folgende Passage faßt seine Wirkungsskepsis in bezug auf das Publikum in Hollywood gut zusammen:

> An die Öffentlichkeit, unsere geringe Öffentlichkeit, darf man sich nur mit präcisen Absichten wenden, unter Angabe der Geldmittel und persönlichen Kräfte, um sie zu erfüllen. Hier in dieser Filmgegend lässt sich nach meinen Erfahrungen nichts machen. Meine paar guten Bekannten gehen ihrer Existenz nach, manchmal mit Glück, niemals mit dem Erfolg, dass sie das europäische Ansehen retten: das ist dahin.[450]

Der Scriptwriter Heinrich Mann

Um in den USA bleiben zu können, mußte eine regelmäßige Arbeit nachgewiesen werden. Diese erhielt Heinrich Mann als Ideenlieferant für die Warner Brothers, wo er einen Jahresvertrag vermittelt bekam. Eine wichtige Rolle spielte hierbei der European Film Fund, eine eher karitative denn kreative Organisation, über die Thomas Mann später seine Schecks an Heinrich ausbezahlen ließ - aus Steuergründen.[451] Heinrich Manns Manuskripte und die der meisten Exulanten wurden jedenfalls nicht sehr ernsthaft als mögliche neue Drehbuchideen in Erwägung gezogen, so daß viele ihre Tätigkeit als "Zeitverlust und

---

446 Heinrich Mann an Lemke (29.01.47). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 46.

447 Wagener: Brother (siehe Fußnote 442) S. 161.

448 Heinrich Mann an Lemke (02.07.49). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 110.

449 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 263. Überhaupt wird Schnitzler im Alter, über den in diesem Zusammenhang Heinrich Mann ebenfalls spricht, zur Figur der Gefahr für den Exulanten selbst. Mann beschreibt in Schnitzlers Resignation und Depression wohl verwandte Ängste des Exils, die es zu bekämpfen gilt.

450 Heinrich Mann an Sondheimer (09.04.43). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

451 Vgl. E. Bond Johnson: Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 1. Bern 1976. S. 135-146.

Zeitverschwendung" empfanden.[452] Dennoch dürften die Stunden in den Büros der Filmstudios weniger nervenaufreibend und entwürdigend gewesen sein, als dies einige Heinrich-Mann-Forscher glauben machen wollen. So schrieb Döblin:

> [...] jetzt bin ich, zusammen mit Polgar, in ein "office" gesetzt (d.h. jeder hat sein "office") und wir müssen täglich ab 10 Uhr Dienst tun (genau wie L [...] Frank, Heinr [...] Mann etc); Schluß ist offiziell 5 Uhr, ich gehe aber schon um 4. Tun tut man nichts. Absolut nichts. Angeblich sollen wir an etwas mitarbeiten, aber bisher ist das nur ein Gerücht. Wir erledigen unsere Correspondenz, telefonieren, lesen Zeitung, schreiben unsere eigenen Sachen, - was man so in Sitzhaft tun kann. Warum das? Es ist so üblich. - Einige finden, sie seien sehr zufrieden.[453]

Die Tätigkeit als Drehbuchautor war für Mann neu, traf ihn aber nicht unvorbereitet; Mann hatte sich ja bereits als Dramatiker versucht und in früheren Romanen zum Teil filmische Mittel eingesetzt, das "scriptwriting" blieb dennoch nicht ohne Wirkung. Auf die stark filmisch geprägte Struktur des Spätwerks, gerade auch was *Lidice* und das *Friedrichs*-Fragment angeht, hat Heinrich Mann selbst ("Filmroman; das ist vorläufig eine erlaubte, ja, gebotene Gattung.")[454] und auch die Forschungsliteratur verstärkt hingewiesen.[455] Stellvertretend sei hier nur Henriette Bartl zitiert, die für die Sprache dieser Texte konstatiert:

> Festzuhalten ist, daß bestimmte stilistische Merkmale des Spätwerks auf Erfahrungen zurückzuführen sind, die Heinrich Mann in Hollywood als "scriptwriter" sammeln konnte.[456]

Auch Hermann Kesten beobachtet: "Ferner ist dem Roman noch anzumerken, daß ihm eine Komödie oder ein Filmlustspiel zugrunde lag."[457] Heinrich Mann selbst gibt eine etwas makabre Erklärung für das Szenische seines Spätwerks: "szenisch. Erzählen - dauert zu lange. Diesen Monat werde ich 72."[458]

Im Gegensatz zu vielen Autoren, zum Beispiel dem jungen Franz Werfel, stand Heinrich Mann von jeher dem Filmischen aufgeschlossen gegenüber. Bereits in der Weimarer Republik setzte er kinematographische Elemente in seinen Romanen ein, so in *Mutter Marie* und *Die große Sache*, die auch zu Vorbildern für den *Empfang bei der Welt* wurden. 1930 bemerkte Heinrich Mann in Zusam-

---

452 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 446.

453 Döblin an Kesten (11.12.40). In: Alfred Döblin: Briefe. Olten 1970 (= A. D.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Walter Muschg / Heinz Graber). S. 248. Im folgenden als Döblin: Briefe.

454 T. Mann / H. Mann: Briefwechsel (siehe Fußnote 305) S. 290.

455 Zum Beispiel Schütte: Film (siehe Fußnote 461).

456 Bartl: Erzähltechnik (siehe Fußnote 340) S. 2 f.

457 Kesten an Landshoff (01.08.49). In: Hermann Kesten (Hg.): Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949. Frankfurt / M. 1973. S. 302. Im folgenden als Kesten: Exil.

458 Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Zitiert nach: Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 118.

menhang mit der Verfilmung des *Professor Unrat* über die Schriftsteller: "Unsere Arbeit ist die eines besonders selbständigen und einfallsreichen Regisseurs. Romanschreiben, von dieser Seite gesehen, heißt Regieführen."[459]

Fast alles, was Schütte für die beiden frühen Romane festhält, trifft auch auf den *Empfang bei der Welt* zu: filmische Stilmittel wie Totale, Halbnah, Großaufnahme, Schnitt, Überblendung, Rückblenden, Parallelhandlungen, rasante Szenen- und Ortswechsel, Kolportage, expressive Verkürzung in Dialog, Sprache und Gestus, Perspektivenwechsel und Montagen heben eine realistisch dargestellte, sichere Wirklichkeit auf. Das "Kinohafte", so bezeichnete Heinrich Mann diese Elemente selbst,[460] dient zur Übersteigerung der Realität ins Surreale: "ein Realismus des Surrealen, der dennoch von Mann nicht als ästhetische Flucht, sondern als wahre Reproduktion gesellschaftlicher Bewegung gesehen wird."[461] Auch im *Empfang bei der Welt* wird das Geschehen doppelbödig, Vergangenes und Gegenwärtiges werden überblendet und somit eins.[462]

Ernst Lubitsch: *To be or not to be* (1942)

In Heinrich Manns Werk spielt das Theater eine große Rolle, aber auch bestimmte Filme werden relevant. Gerade in den späten Romanen fällt eine Tendenz auf, die in Manns ganzem Weltgefühl, seinem Exilerlebnis und in anderen Einflüssen begründet liegt: "der eigentümliche Humor, auch makabre Humor seines Alters".[463] Gerade dieser für viele unpassend erscheinende, 'schwarze' Humor machte manchen Interpreten und Lesern den Zugang zu *Lidice* oder auch zum *Empfang bei der Welt* so schwer. Den Verbrechen der Nazis und dem Leiden am gegenwärtigen Zustand versuchte Mann beizukommen mit Galgenhu-

---

459 Heinrich Mann: Der Blaue Engel wird mir vorgeführt. In: H. M.: Das öffentliche Leben. Berlin 1932 (= H. M.: Gesammelte Werke). S. 325-329. Zitat S. 327. Im folgenden als H. Mann: Engel.

460 Ebd. S. 331. - Über "Die große Sache".

461 Wolfram Schütte: Film und Roman. Einige Notizen zur Kinotechnik in Romanen der Weimarer Republik. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Heinrich Mann. 2. Auflage. München 1974 (= Edition Text und Kritik). S. 70-80. Zitat S. 77. Im folgenden als Schütte: Film.

462 Bauer macht über Heinrich Manns "Lidice" eine Bemerkung, die auch auf den "Empfang bei der Welt" anzuwenden ist: "Die Berührung mit Hollywood reicht tiefer in den Roman hinein als bloß in der Notierung der Dialoge und der Anlage als Drehbuch. [...] Das groteske, gewagte, in sich brüchige Geschehen von "Lidice" wird einem gedachten Publikum etwa wie in einem Kinosaal dargeboten: Zuschauern, die lachen und weinen wollen, schnell zu begeistern und treu, aber zerstreut, süchtig auf Umschwünge, Überraschungen, auf faßliche Weisheiten, bekannte Gefühlssituationen, aber auch auf etwas Geheimnisvolles, das über das Bekannte weit hinausführt. Man soll ein mitgehendes Filmpublikum nicht unterschätzen, und Heinrich Mann war gewillt, seinem Publikum etwas zuzumuten." - Gerhard Bauer: Die lächerlichen faschistischen Mörder und die erfolgreichen Komiker der Résistance. Heinrich Mann arbeitet für Hollywood. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 6 (1988). Lübeck 1988. S. 70-87. Zitat S. 83. Im folgenden als Bauer: Mörder.

463 Ebd. S. 74. Kasus angeglichen.

mor, mit den zur Groteske verzerrten Lächerlichkeiten - oder wie es im *Henri Quatre* heißt:

> Im Ohr hat man das heulende Mordgeschrei, vor dem Geist aber erscheinen die Schuldigen mit ihren Häßlichkeiten und Gebrechen. Das ist eine große Wohltat, denn am Haß würde man ersticken, könnte man nicht lachen. Henri erlernte in dieser Stunde, zu hassen, und es war ihm dienlich, daß er sich über das Verhaßte lustig machte.[464]

Das Lachen ist ein letzter Ausweg Heinrich Manns, um Distanz zu schaffen "zwischen den erlebten Greueln und den Ergebnissen seines Nachdenkens".[465] Heinrich Mann äußerte sich immer wieder zu diesem Phänomen, das sich nicht nur in *Lidice* beobachten läßt, sondern auch im *Empfang bei der Welt*: "Es bleibt immer viel zu lachen, wenn man dafür Talent und überhaupt Talent hat. Einmal sagten Sie mir, ich sei ein guter Lacher. Ich habe es mir immer gemerkt, weil es viel bedeutet"[466] - "mir im besten Alter würden mehr die Luststücke liegen"[467] - "Gewisse Greuel gehen für mich ins Groteske über und werden phantastisch."[468] Sein neu akzentuiertes Verhältnis zur Groteske ist wohl motiviert durch die erlebten Untaten der Faschisten und durch die Aufhebung und Verzerrung mancher Maximen im amerikanischen Exil. Gerade das Exil in Hollywood schuf verzweifelte Umstände, die Heinrich Mann zur Groteske als der adäquaten Darstellungsweise zwangen.[469]

Mann lebte in und schrieb für Hollywood, wo täglich absurder Kitsch auf die Leinwand gebannt wurde; er orientierte sich aber auch (neben anderen Einflüssen, dem Kino Erich von Stroheims, Wilhelm Dieterles, Paul Lenis, Fritz Langs, Billy Wilders und Fred Zinnemanns) an zwei Meisterwerken amerikanischen bzw. exulanten Filmschaffens, deren eigentümlicher Humor nur Lachen zuläßt, das im Halse stecken bleibt und wohl tiefer betroffen macht als die melodramatische Rührseligkeit der Hollywood-Industrie: an Charlie Chaplins *The Great Dictator*[470] und Ernst Lubitschs *To be or not to be*.

---

464 Heinrich Mann: Die Jugend des Königs Henri Quatre. Roman. Mit einem Nachwort von Hans Mayer und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1991 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 306.

465 Bauer: Mörder (siehe Fußnote 462) S. 75.

466 Heinrich Mann an Rössler (19.06.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 389.

467 Ebd. S. 390.

468 Heinrich Mann an Lemke (14.04.49). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 99.

469 "Es lag sicherlich nicht nur an Manns eigentümlichen Stilwillen, daß er, im Alter immer ernsthafter, zu sarkastischen, grotesken, phantastischen und makabren Modellen griff. Es lag mindestens ebenso sehr an seiner Zeit, die so schrecklich und zugleich so würdelos war, daß sie nichts 'Erhabenes' im klassischen Sinne aufkommen ließ." - Bauer: Mörder (siehe Fußnote 462) S. 84.

470 Zu Ähnlichkeiten vgl. ebd. S. 82.

Lubitsch nutzte diese spezifische Form des Humors, des Lachens, nicht um zu verharmlosen, sondern um Distanz zu schaffen zu den schier unbeschreibbaren Greueln. Im Film heißt es einmal ironisch: "einen Lacher soll man nie verachten." Das Entsetzliche wird aberwitzig: der Gruppenführer gähnt beim "Heil Hitler"-Gruß, und der Führer ist "nur ein kleiner Mann mit Schnurrbart". Lubitsch wählte für seine Kritik die Metapher des Theaters, die auch Heinrich Manns Auseinandersetzung mit den Nazis prägte: "Eine Schande! Da legt man Polens Schicksal in die Hand eines Schmierenkomödianten!", urteilt ein Widerstandskämpfer, schon im Vorspann erscheint das ironische "Heil Hamlet" und der Überfall auf Polen wird als fratzenhafte Theateraufführung empfunden: "Jetzt übernehmen die Nazis selbst Regie und ganz Polen wird zur Bühne..." Komödie und Tragödie fließen ineinander, besser gesagt: die Stimmung schlägt immer wieder abrupt um, vom Tragischen trennt das Komische nur Augenblicke - ein typischer Exilfilm! Der Überfall auf Polen verändert nicht nur die polnische Lebenswirklichkeit: was vorher (selbst in gleichen Details und Dialogen) komisch war, kippt nach dem Einmarsch um ins Tragische. Ein Theaterensemble spielt *Hamlet* und probt gleichzeitig Gestapo-Manieren, ein schlechter Schauspieler übernimmt im Gestapo-Hauptquartier die Rolle des Führers, und das alles findet wiederum in Theaterkulissen statt. Realität und Bühne, Nazidiktatur und Schmierenkomödie sind nicht mehr zu unterscheiden! Natürlich kritisiert Lubitsch damit zugleich die Oberflächlichkeit und Korruption der Bühnenwelt (und Hollywoods): Gefühle, Liebe und Kunst werden nur mehr verhökert, und der Naziprofessor Alexander Siletsky behauptet: "Wir sind menschlich." Aus Ernst wird Spiel, aus Spiel wird Ernst, die Rollen vertauschen sich, mit einem falschen Bärtchen wird die Realität modifiziert. Die Auftritte der echten Nazis werden zur Theatervorstellung, und der Schauspieler Bronsky gibt den Hitler. Am Ende führt die Flucht durch den Zuschauerraum zur Bühne, und man verlangt: "Vorhang auf, aber schnell!"

Am deutlichsten ist der Lubitsch-Einfluß wohl in *Lidice* (1943) zu spüren. Gerade die typischen Exilerfahrungen und deren formale Verarbeitung (Tragikomödie, Umschlagen von gut zu böse, von böse zu gut innerhalb von Sekunden) und die Theatermetaphorik verwendet Heinrich Mann aber auch im *Empfang bei der Welt*, was in späteren Kapiteln noch zu beweisen sein wird.

James Whale: *Remember last night?* (1936)

Die nach heutiger Terminologie actionreiche Gesellschaftskomödie war in den 30er und 40er Jahren ein weit verbreitetes Sujet im Hollwood-Film (Beispiele hierfür sind *The Lady Eve*, *Adam's Rib*, *Charlie's Aunt*, *Dinner at 8*, *Arsenic and old Lace* etc.). Ein zugegeben sehr frühes Beispiel soll hier einerseits die Richtung dieser Filme verdeutlichen, andererseits auf die starke Beeinflussung des *Empfang bei der Welt* durch diese Art von Bildfolgen hinweisen. Heinrich Mann schrieb eine Zeitlang für Hollywood, er war täglich mit Hollywood-Stoffen konfrontiert und mußte sich, selbst bei aller Zurückgezogenheit, diesem Ge-

schmack teilweise anpassen, um auf Erfolg (vielleicht sogar auf eine Verfilmung) hoffen zu können. James Whales *Remember last night? - Was geschah letzte Nacht?*, 1936 bei Universal Pictures entstanden, enthält viele Elemente, die Mann später für seinen Roman verwenden sollte, wobei nicht nachzuweisen ist, ob Mann diesen Film überhaupt kannte - Stoffe, Figuren und Handlungsabläufe dieses Films sind zugleich typisch für eine Reihe ähnlicher Hollywooderzeugnisse der damaligen Zeit.

Whales Komödie erzählt eine Geschichte, die sich ziemlich genau über 24 Stunden erstreckt. Es werden die Geschehnisse an einem Abend, in den darauf folgenden Nacht- und Morgenstunden bis erneut zum Abend berichtet (bei Mann sind es 48 Stunden). Einen breiten Raum nimmt ein orgiastisches Fest ein, das zum Teil in einem europäischen Nobelrestaurant stattfindet - im Film ein italienisches mit Namen "Faronea", in dem das "grande vie" ebenso Kulisse ist wie in Manns französischem "Château à la grande vie". Manchmal mit tatsächlichen, manchmal nur mit unsichtbaren Masken zu Schauspielern degradiert, feiern Salonlöwen, Neureiche, eben die Mitglieder der amerikanischen High Society, eine wilde Party, während der die Gäste - durch Alkohol enthemmt - ihre gekünstelte Zurückhaltung ablegen und sich auch im erotischen Sinne vergnügen. Je größer die Verwirrung, desto schneller und gehetzter wird das Tempo der Inszenierung; eine Lady der feinen Gesellschaft entpuppt sich als ehemaliges Revue-Girl. Die Handlung gleitet mehr und mehr ins Kolportagehafte ab: ein Mord passiert, es kommt zu Prügeleien, eine Detektivgeschichte setzt ein, ein magischer Hypnotiseur wird bemüht, Entführer und Verbrecher treten auf etc. Aus diesem Film oder aus Filmen dieser Art holte sich Mann einen Teil seiner Inspiration. Der *Empfang bei der Welt* ist einerseits die ironische Umsetzung der in Hollywood beobachteten Gegebenheiten, andererseits hoffte Mann vielleicht dadurch auf größeren Erfolg (ähnlich wie auch Brecht Zugeständnisse an den Geschmack des amerikanischen Publikums machte). Außerdem zeigte sich dem Exulanten eine Welt voller Wirrnis, Undurchschaubarkeit - unbeeinflußbar und korrupt. Wie hätte er sie besser darstellen können als durch diese überdrehte Kolportage?

"Der Film als Kunstwerk wird kommen - aber vorher vielleicht die Sintflut."[471] - Filmisches im *Empfang bei der Welt*

Daß Teile des Entwurfes für den *Empfang bei der Welt* auf Papier der Warner Brothers geschrieben wurden, ist nur eine Äußerlichkeit; daß der Verleger Alfred Knopf den Druck der Erstschrift ablehnen ließ mit der Begründung, *Empfang bei der Welt* tauge eher zum Film als zum Roman, mag eine persönliche Fehleinschätzung sein (auf diese Äußerung nahm Heinrich Mann übrigens Bezug: "Ein Stoff, den ich ihr [Knopfs Ehefrau] dann noch vorschlug schien ihr

[471] Willy Haas: Der Filmdichter. In: W. H.: Das Spiel mit dem Feuer. Prosaschriften. Berlin 1923. S. 151-158. Zitat S. 158.

mehr für den Film als für den Roman geeignet."),[472] unbestreitbar aber ist, daß der vorletzte vollendete Roman Heinrich Manns viel Filmisches in sich trägt. Schon für die ersten Entwürfe hatte die Verlegerin Bedenken angemeldet:

> The synopsis for the novel is something quite different. However suited this may be for a film, we think it really quite out of the question for publication in book form, considering the importance and dignity of your present position with our readers. I would strongly advise you not to publish it in book form.[473]

Heinrich Mann zeigte sich von dieser Reaktion getroffen, leugnete keinesfalls filmische Strukturen, widersprach aber dem Vorwurf des kinematographischen Fragmentarismus. In einem Anlagebrief zu Teilen des deutschen und englischen *Empfang*-Typoskriptes stellte Mann richtig:

> Diese Lektüre verlangt nur wenig Zeit. Ich habe nichts dagegen, dass Mrs. Knopf das engliche [sic!] MS bekommt, aber nur wenn sie ernstes Interesse zeigt, auch das weitere, deutsche. [...] Jeder wird leicht sehen, dass die notgedrungene Dürftigkeit eines Film-Entwurfes dem Roman nicht vorzuwerfen ist.[474]

Knopf blieb jedoch bei ihrem abschlägigen Urteil, auch als sie größere Teile des Romans kannte:

> In all frankness and fairness to you, however, I think that this kind of material may be excellent for motion pictures but could hurt your reputation rather than enhance it, were it published as a book. [...] I hope sincerely that you will continue to write along the lines of *Henri Quartre* [sic!] and that we can see something of yours before too long. I realize under what difficulties you must write in these days but I hope that you will feel able to do books of that calibre before too long.[475]

Auf vielfältige Weise floß Filmisches in den *Empfang bei der Welt* ein, Mann ließ sich beispielsweise von Figuren und Handlungsteilen aus typischen Hollywood-Filmen der damaligen Zeit inspirieren: Kolportageelemente wie die "Schlägerei" im Restaurant (EbdW 17) und auch andernorts, zum Beispiel in Ninas Schlafzimmer, vermutet man eher in amerikanischen Filmen denn in europäischen Romanen. Poulailler ist hingegen dem Abenteurertyp der abendländischen Literatur nachempfunden, aber zugleich auch ein Filmheld Hollywoods. Er springt nicht nur metaphorisch über Häuser, das heißt: er setzt sich über gesellschaftliche Schranken hinweg und bricht ihnen die Spitze (das falsche Türm-

---

472 Heinrich Mann an Fles (07.05.43). In: H. Mann: Briefwechsel. Fles (siehe Fußnote 337) S. 52.

473 Blanche Knopf an Heinrich Mann (26.06.41). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 1475.

474 Heinrich Mann an Landshoff (19.11.41). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 545.

475 Blanche Knopf an Heinrich Mann (23.01.42). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 1478.

chen) ab (EbdW 19), sondern vollführt tatsächliche Stunts, wie sie dem Kino der damaligen Zeit zur Ehre gereicht hätten. Er setzt über ganze Gebäude, schwingt sich auf deren Giebel (EbdW 19) und rückt artistisch schwere Möbel (EbdW 291) - von seinen Tätlichkeiten und "Kinnhaken" (EbdW 324) ganz abgesehen. Der Streit zwischen ihm und Nolus weckt ebenfalls Erinnerungen an Hollywood-Szenen, manches könnte aus Salon-Prügeleien eines US-Western (in den 40er Jahren ein beliebtes Genre) stammen. Hinzu kommt jedoch eine archaische, erotische, triebhafte Komponente, denn im Hollywood der damaligen Zeit wäre eine solch exzessive Nacktszene (EbdW 286) wohl kaum denkbar gewesen: "Complete nudity is never permitted", heißt es in dem damals verbreiteten Regelkodex für Filmemacher, und: "The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy." Ebenso mit Zurückhaltung sei das Thema "a woman selling her virtue"[476] zu behandeln, was im *Empfang* allerdings ohne die geforderte Diskretion demaskiert wird. Heinrich Mann schreibt ergo nicht im Umkreis des amerikanischen Alltagsgeschmacks, sondern wandte sich durchaus gegen die Filmpraxis, obwohl er mit Poulailler einen typischen Heroen des Kintopps schuf. Poulailler prügelt sich (EbdW 20) und bricht die Herzen der Frauen, seine amourösen Abenteuer, so der akrobatische Filmkuß mit Nina (EbdW 218), entbehren nicht der klassischen Hollywood-Romantik. Nur in einer solchen Liaison fällt der oft in Filmen strapazierte Satz "Ich liebe dich" (EbdW 288); das wahre Liebespaar André und Stephanie benutzt diese in der Gesellschaft des Romans zur Floskel erstarrte Wendung nicht. Poulailler beherrscht sogar die schwierige Kunst, sich unsichtbar zu machen (EbdW 123); Stephanie ironisiert seinen Hang zur Kolportage: "Fehlt nur ein menschenleeres Schlafgemach, schon wäre ich gefesselt, geknebelt und im Schrank versteckt, bis Sie Gelegenheit fänden, mich über See zu verkaufen." (EbdW 96) Stephanie ist es auch, die ihrer Beziehung zu Poulailler den melodramatischen Filmtitel verleiht: "die Jungfrau und [...] der Hochstapler". (EbdW 96) Thomas Mann führte in seinem Romanfragment *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* ebenfalls den alten Hochstapler-Stoff weiter; ein Vergleich der beiden Gentleman-Verbrecher Krull und Poulailler würde sicherlich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zutage bringen.

Melusine und André beweisen bei ihrem Autounfall gleichsam Stunt-Man-Talent, wobei Auftritte wie der folgende stets auch metaphorisch zu verstehen sind (so werden die Existenzkämpfer "unmittelbar vor dem Absturz" doch noch gerettet): "Der Wagen Melusines war unmittelbar vor dem Absturz gegen einen Baum gestoßen. Sie und André flogen hinaus, in geschickter Art, ohne Schaden zu nehmen." (EbdW 22) Die tiefere Bedeutung der Szene offenbart sich etwas später:

> "Sie verlangen auch noch Belohnung, weil sie mich an den Rand des Abgrundes gejagt haben." Er ahmte ihre sanfte Schwermut nach. "Sie und ich sind dort wie zu

---

476 Alle Zitate in: Tino Balio (Hg.): The American Film Industry. Revised Edition. London 1985. S. 382. Dort zum Teil kursiv.

> Hause." "In Abgründen oder nur an den Rändern?" fragte sie. Er bemerkte: "Ihre Stimme!" "Meine Stimme?" "Ist Ihnen niemals aufgefallen, daß die Verschleierung sich hebt, sobald sie verliebt sind?" (EbdW 24)

Die übrigen Existenzkämpfer sind hingegen weniger galant, besonders wenn sie mit ihren Angestellten umzugehen haben: Der Präsident 'feuert' seine Sekretärin Stephanie nach Gutdünken oder vervielfacht ihr Gehalt. Wie oft sah man das schon auf der Leinwand! Selbst die sprachliche Gestaltung der Dialoge erinnert an Hollywood-Filme der damaligen Zeit und deren schmachtende Liebeserklärungen, die Mann in folgender Passage persifliert:

> "Und meine Schönheit siehst du", schloß anstatt seiner die Dame. Worauf André jählings mehr Farbe bekam. Er vergalt es ihr mit feinen Worten: "Ich brauche für ein Plakat eine Vollschlanke vor ganzen Haufen appetitreizender Konserven. Die Frau und die Mayonnaise, alles matt, in rosigem Weiß und Fleischfarbe - wie deine", sagte er der Vierzigjährigen.

Selbst die filmische Technik des Schnitts übernahm Mann für den *Empfang bei der Welt*. Als Beispiel soll hier der Verweis auf die Autofahrt im zweiten Kapitel genügen. Perspektivisch wird von Wagen eins zu Wagen zwei und von Vorderbank zu Rückbank gewechselt, wo sich zwei voneinander getrennte Szenen abspielen, die wie im Film durch Schnittechnik verbunden sind und die auf diese Weise die Parallelität der Situationen verdeutlichen. Kinematographisch hin und her geschaltet wird auch später zwischen den vielen kleinen Szenen auf dem Empfang (vgl. EbdW 96 f.).

Exkurs: *Belcanto oder darf eine Nutte schluchzen?* (1977)

> Im Spätwerk *Empfang bei der Welt* sind alle wesentlichen Motive seiner [Heinrich Manns] früheren Romane und wichtigsten Novellen in sehr konzentrierter Form verarbeitet, in einer sehr choreographischen Dramaturgie. [...] Ausschlaggebend war auch, daß sich der Roman für eine filmische Bearbeitung eignet, weil man ein filmisches Äquivalent entwickeln kann. Der Roman ist nicht als Literatur hermetisch in sich abgeschlossen, sondern offen für eine filmische Adaption.[477]

Robert Van Ackeren erkannte die filmische Struktur des *Empfang bei der Welt*, was dem obigen Interviewausschnitt zufolge für ihn ein Grund war, diesen Roman zu verfilmen. Sein *Belcanto oder Darf eine Nutte schluchzen?* wurde beim 7. Internationalen Forum des jungen Films, das vom 26. Juni 1977 bis zum 3. Juli 1977 stattfand, uraufgeführt und startete am 26. November 1977 unter dem Luymeta Filmverleih Berlin in den Kinos. In den Hauptrollen waren Romy Haag, Nikolaus Dutsch und Udo Kier zu sehen, die Musik stammte von Wolfgang Wölfer. Eine dramaturgische Besonderheit zeichnet den 95minütigen Schwarz-

[477] Aus einem Interview von Angelika Kettelhack mit Robert Van Ackeren. Zitiert nach: Anon.: "Empfang bei der Welt" als Film. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Nr. 11. Hg. v. Siegfried Sudhof. Lübeck 1978. S. 33-37. Zitat S. 34.

weiß-Film aus: "Im Mittelteil des Films haben wir Heinrich-Mann-Texte zu einem Libretto verarbeitet, das von den Schauspielern in einem a capella Gesang vorgetragen wird."[478]

Ein weiterer Grund für diese Heinrich-Mann-Verfilmung war, so Van Ackeren, der Wunsch, Mann aus dem bis heute dauernden 'Exil' der Unbeachtetheit und literarisch-künstlerischen Wirkungslosigkeit heimzuholen. Der Film stieß, wie auch der Roman zunächst, zu einem großen Teil auf Unverständnis und wurde kein Karriereschub für Van Ackeren, dennoch erhielt *Belcanto* durchaus auch einige positive Rezensionen. Ein Kritiker verschrieb sich darüber hinaus der Ehrenrettung für Manns Exilwerk und lobte auch die Romanvorlage:

> Seine Welt des erborgten Scheins, des Kitschs, der Kolportage, deren Bindeglied ein allgegenwärtiger Zynismus ist, wird von Heinrich Mann in einer aufs Äußerste verknappten, stilisierten Sprache fixiert [...].[479]

Einflüsse des kalifornischen Alltags

Schon zur Zeit Heinrich Manns war Los Angeles

> eine weitläufige Stadt. Wer Bekannte besuchen oder etwas unternehmen wollte, mußte weite Strecken fahren. So brauchte man zum Beispiel von Hollywood nach Santa Monica, wo die Schauspielerin und Schriftstellerin Salka Viertel ein offenes Haus führte, oder nach Pacific Palisades, wo Thomas Mann und Lion Feuchtwanger häufig Gäste empfingen, fast eine Stunde. Außerdem mußte man erst herausfinden, wo ein gutes Restaurant oder ein preisgünstiges Einkaufszentrum lag.[480]

Von der langen Autofahrt zum Restaurant à la mode bzw. von dort zurück nach Hause handelt der erste Teil des *Empfang bei der Welt*. Das Auto bekommt in diesem Roman eine neue Dimension: wichtige Passagen spielen während der Fahrt; der PkW ist ein unerläßliches Transportmedium zu dem europäisch ausgestatteten Lokal, die Parkplatzfrage wird zum Problem des Tages ("Kaum zwölf Uhr und schon kein Platz mehr zum Parken.", EbdW 9) und der Autounfall zur "Übung des Wochenendes" (EbdW 35) - deutlich handelt es sich hierbei um amerikanische Einflüsse. Auch Döblin schilderte die damals für Europäer überraschende Dominanz des Personenkraftwagens:

> Endlos die Hauptstraßen, durch die vom Morgen bis in die Nacht die Autos rollten. Es gab über eine Million Autos, wer bewegte sich überhaupt zu Fuß, man ging zu Fuß nur in die nächste Nachbarschaft, zu einem market oder einer Haltestelle.[481]

---

478 Ebd.

479 Ebd. S. 36.

480 Cornelius Schnauber: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten. Zürich 1992. S. 9. Im folgenden als Schnauber: Spaziergänge.

481 Döblin: Schicksalsreise (siehe Fußnote 342) S. 355.

Die Fahrt im *Empfang bei der Welt* geht durch Hügel, vorbei an malerischen Villen "in zum Teil gefährlich erscheinender Höhe"[482] - es ist die Landschaft rund um Hollywood, die Mann hier beschreibt. Der Autor scheint auch ein konkretes Vorbild für sein French Restaurant gehabt zu haben. Im damaligen Hollywood waren europäische Restaurants (oder was die Amerikaner dafür hielten), mit natürlich eher amerikanischer Küche (auch in Heinrich Manns "Château à la grande vie" essen die Gäste "Steak", EbdW 10), sehr en vogue: es gab das Montmarte Café, das Egyptian Theater, den Musso and Frank Grill, etc. Besonderes Augenmerk gebührt dem Château Marmont Hotel, "ein altes, fast wie eine Burg errichtetes Hotel aus dem Jahr 1924, in dem früher viele Emigranten wohnten" und das innen zwar muffig und verfallen, aber der okzidentalischen Tradition nachempfunden war.[483] Stilmischmasch und die Imitatio europäischer Kulturschönheit waren an der Tagesordnung - besonders die Architektur des geschichtsträchtigen Kontinents wurde nachgeahmt. Das Montmartre Café wurde "im italienischen Renaissancestil errichtet",[484] das Egyptian Theater zierte ein antik wirkender Sandanstrich mit "alten 'ägyptischen' Fresken, Säulen und Figuren",[485] in dem orientalisch dekorierten Chinese Theater fanden die glanzvollen Filmpremieren statt, überhaupt war Hollywood zum Teil von einer Vielzahl von Architekturstilen bestimmt, die die europäische Bautradition imitieren sollten. In einem einzigen Gebäude, dem Pacific Hollywood Building, vereinten sich "italienische Renaissance, spanischer Barock, Neogotik und Art deco".[486] So ist die Türmchen-Attrappe des Château im Roman wohl nur zum Teil ein Symbol, zum Teil aber durchaus realistisch, denn viele dieser Institutionen waren auf europäisch getrimmt, mit Pappmaché und Raumausstattung - eine kosmetische Künstlichkeit, die Heinrich Mann auch an den Damen und Herren der Gesellschaft selbst konstatierte. Die Schönheit von Arthurs Gästen ist ebenso unnatürlich wie gleichförmig, was auf den Schönheitskult Hollywoods in toto zutraf. Vielleicht wußte Mann von einer ganz legalen Folterwerkstatt, die damals einige Damen frequentierten: den Beauty Salon von Max Factor. Er erfand das typgerechte Make up für den Film und entwickelte eine Schönheitsmaschine: "Max Factor preßte die Köpfe der weiblichen Stars in diese Maschine, die ihm half, durch Schminke und Haarfrisur das Hollywooder Einheitsgesicht herzustellen."[487]

Heinrich Mann mußte das Streben nach jugendlichem Aussehen und Ebenmaß also kaum übertreiben, die bizarre Wirklichkeit der Gesellschaft Hollywoods sprach für sich. Melusine ist noch die harmloseste der Damen, die sich jünger macht und die der Wahrheit, sprich dem Platzschild, das zufällig ihr Alter zeigt, nur qualvoll ins Auge blicken kann. Ihre Schönheit ist makellos dank modernster

---

482 Schnauber: Spaziergänge (siehe Fußnote 480) S. 24.
483 Ebd. S. 53.
484 Ebd. S. 33.
485 Ebd. S. 33 f.
486 Ebd. S. 37. Kasus angeglichen.
487 Ebd. S. 32.

Chemie; kunstvolles Schminken ermöglicht ihr gutes Aussehen. Sie ist - wie das Klischee der amerikanischen Filmdiva - stets bedacht, ihr Make up nicht zu gefährden: "Melusine lehnte die Wange in die Hand, aber vorsichtig, um nichts zu beschädigen." (EbdW 14) Tränen sind natürlich besonders gefährlich (EbdW 116, EbdW 124 etc.), und auch der "Aufbau ihrer Haare" (EbdW 116) ist Melusine heilig. Die Jugend wird das höchste Ziel, jugendliches Aussehen, junge, unerschöpfte Energie heißt es vorzustellen. Die "Energie" ist es auch, die Arthur bei Melusine zu finden glaubt; um ihretwillen bemüht sich der Agent um die Sängerin ohne Stimme.[488] Die Jagd nach Jugend - ein für die Filmgesellschaft Kaliforniens typisches Phänomen, denn das Alter beendete so manche Schauspielerkarriere - findet ihr Bild in Melusines Gier nach jungen Liebhabern, zum Beispiel nach André. Ganz wie die mit Höchstleistungen durch Make-up und Hautpflege mumifizierten Hollywood-Diven wird Melusines "Wohlerhaltenheit [...] zuletzt zur Übereinkunft und Legende" (ebd.), auf ihre minorennen Gespielen wirkt wohl eher der Ruhm ihrer vergangenen Schönheit denn ihr nur durch Chemie konserviertes tatsächliches Aussehen.

Die realitätsferne Abschottung der Partygäste und Romanfiguren muß ebenfalls nicht nur eine Exilerfahrung des Autors sein, sondern beschreibt wohl Manns tägliche Beobachtungen: "diese gewisse zelluloidverpackte Weltabgewandtheit, in die man hier hineingezwungen ist",[489] bemerkte bereits Torberg, auch Thomas Mann spottete mehrmals über das Film-"Gesindel" von Hollywood, und Brecht fühlte sich "wie aus dem zeitalter herausgenommen, das ist ein tahiti in großstadtform".[490] Die Abqualifizierung Hollywoods als korrupt, vom Auto dominiert und jeder Menschlichkeit und jedem politischen Engagement entfremdet, findet bei Brecht am deutlichsten in den *Arbeitsjournalen* statt, dort formuliert er seine Kritik, die auch Heinrich Mann teilte und in seinem *Empfang bei der Welt* verarbeitete:

> winge, der wöchentlich wenigstens einmal von downtown, wo er in einer wäschefabrik arbeitet, zu besuch kommt, liest einige *hollywooder elegien*, die ich für eisler geschrieben habe, und sagt : "sie sind wie vom mars aus geschrieben." wir kommen darauf, daß diese "distanz" nichts dem schreiber eigentümliches ist, sondern von dieser stadt geliefert wird: ihre bewohner haben sie fast alle. diese häuser werden nicht eigentum durch bewohnen, nur durch schecks, der eigentümer bewohnt sie nicht so sehr, als er über sie disponiert. die häuser sind anbauten von garagen.[491]

---

488 Vgl. Heinrich Mann: Drei Generationen. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 107.

489 Torberg an Werfel (15.12.41). In: Friedrich Torberg: Liebste Freundin und Alma. Briefwechsel mit Alma Mahler-Werfel nebst einigen Briefen an Franz Werfel. Hg. v. David Axmann / Marietta Torberg. München u. a. 1987 (= F. T.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 17). S. 42.

490 Tagebucheintrag Bertolt Brechts (09.08.41). In: Brecht: Arbeitsjournal (siehe Fußnote 92) S. 212.

491 Tagebucheintrag Bertolt Brechts (20.09.42). Ebd. S. 342.

> mitunter, besonders im auto nach beverly hills fahrend, nehme ich so etwas wie züge einer landschaft wahr, die "eigentlich" anziehend wirken: sanfte hügellinien, zitronengebüsch, eine kalifornische eiche und auch die eine oder andre tankstation ist eigentlich lustig; aber all das steht wie hinter einer glasscheibe, und ich suche unwillkürlich an jeder hügelkette oder an jedem zitronenbaum ein kleines preisschildchen. diese preisschildchen sucht man auch an menschen. - es liegt mir an sich nicht, mit einer umgebung, unter diesen umständen besonders, nicht zufrieden zu sein. ich lege großes gewicht auf meinen stand, den distinguierten des flüchtlings, und dem flüchtling gegenüber schickt es sich eben gar nicht, so servil und gefallsüchtig zu sein, wie es diese umgebung ist. wahrscheinlich aber sind es die arbeitsverhältnisse, die mich ungeduldig machen. die sitte hier verlangt, daß man alles, von einem achselzucken bis zu einer idee, zu "verkaufen" sucht, dh, man hat sich ständig um einen abnehmer zu bemühen, und so ist man unaufhörlich käufer oder verkäufer, man verkauft sozusagen dem pissoir seinen urin. für die höchste tugend gilt der opportunismus, die höflichkeit wird zugleich zur feigheit.[492]

Brecht hat in seinen *Hollywoodelegien* einiges beschrieben, das auch Heinrich Mann an der Filmmetropole kritisierte: ihre Prüderie, die Jagd nach Geld und Gewinn, die für einige Filmschaffende charakteristische Prostitution der Kunst (die zugleich auch eine Prostitution der Exulanten selbst, nicht nur der amerikanischen Filmautoren, war), die Präsenz der Rüstungsindustrie.[493]

Die Verbindung von Kunst und Kriegsgewinnlern im *Empfang bei der Welt* mag ein Vorläufer des Synarchismus im *Atem* sein. Die beiden wichtigsten Wirtschaftszweige der Gesellschaft im Roman sind eben jene Waffen und eine "Konservenfabrik" (EbdW 13), für die auch André und Stephanie vorläufig arbeiten. Je genauer diese Konserven beschrieben werden, desto eher drängt sich der Verdacht auf, Konserve werde hier als - übliche - ironische Bezeichnung für den Film gebraucht. Diese Fabrik wird als labyrinthisches Unternehmen dargestellt, dessen Angestellte jahrelang aneinander vorbeiarbeiten können, ohne sich jemals zu begegnen; Mann gibt darin eine deutliche Beschreibung der riesigen Filmkonzerne. André ironisiert:

---

492 Tagebucheintrag Bertolt Brechts (21.01.42). Ebd. S. 253.

493 Einige Strophen sollen das Bild Hollywoods verdeutlichen, das Brecht und Heinrich Mann gleichermaßen zeichnen: "Die Engel von Los Angeles / Sind müde vom Lächeln. Am Abend / Kaufen sie hinter den Obstmärkten / Verzweifelt kleine Fläschchen / Mit Geschlechtsgeruch. / Unter den grünen Pfefferbäumen / Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei / Mit den Schreibern. Bach / Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt / Den dürren Hintern. / JEDEN MORGEN, MEIN BROT ZU VERDIENEN / Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden. / Hoffnungsvoll / Reihe ich mich ein unter die Verkäufer. / DIE STADT HOLLYWOOD HAT MICH BELEHRT / Paradies und Hölle / Können eine Stadt sein: für die Mittellosen / Ist das Paradies die Hölle. / ÜBER DEN VIER STÄDTEN KREISEN DIE JAGDFLIEGER. / Der Verteidigung. In großer Höhe / Damit der Gestank der Gier und des Elends / Nicht bis zu ihnen heraufdringt." - Bertolt Brecht: Hollywoodelegien. In: B. B.: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Hg. v. Jan Knopf. Frankfurt / M. 1988 (= B. B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 12). S. 115 f. Ich zitiere hier aus dieser Ausgabe, da sie Texte enthält, die in der 20-bändigen Werkausgabe fehlen.

> Die Konservenfabrik hat übrigens Zeit, bis ich erscheine. Ihre Büchsen und der Inhalt halten garantiert jahrelang. Das einzige Frische sind meine Plakate. (EbdW 24)
> Ich arbeite ohne Überzeugung in einer Konservenfabrik. Was man dort alles konserviert, und wozu! (EbdW 58)

Spätestens bei der nächsten Äußerung wird deutlich, daß Mann - spöttisch aus dem Munde Arthurs - über Hollywood-Filme im Gegensatz zu der seiner Meinung nach wahren Kultur spricht:

> Herr Präsident! Vermeiden Sie Ihrerseits die Vermischungen, wenn ich gehorsamst gebeten haben darf. Die Konserven sind ein hervorragendes Produkt der Civilisation. Indessen muß festgehalten werden, daß die Gesittung wesentlich eine Kunst ist. Die frühesten, mehr als triebhaften Regungen des Menschengeschlechtes kennen wir aus den Künsten. Die Konserven treten später auf, ich will sie deshalb nicht nachgeordnet nennen. (EbdW 148 f.)

In einem Entwurf des Romanendes werden die Konserventrusts nochmals ironisch ins Gedächtnis gerufen. Folgendes Zitat deutet die Ambivalenz des Schlusses an, dessen letztes Wort einen Verweis auf die utopische Liebe der neuen Generation darstellt, denn schließlich hat zwar die Liebe das letzte Wort, sie steht jedoch unter dem Fatum von "Hunger" und "Armut":

> Sie selbst bleiben, die sie sind, in ihrer Konservenfabrik./ Stephanie: "Im Wechsel der Zeiten steht sie noch am festesten." André: "Fest wie der Hunger. Fest wie die Armut." Stephanie: "Fest wie die Liebe."[494]

Ein Brief Heinrichs an Thomas Mann verweist darauf, daß der Ältere diese Verknüpfung auch in dem Hollywood seiner Zeit sah: Filmindustrie und Waffenfabriken lagen geographisch und ideell nach Heinrich Mann enger beisammen, als auf den ersten Blick ersichtlich. Der schöne Schein sei trügerisch:

> Dafür ist Los Angeles mit seinen Waffenfabriken überfüllt mit Nazi-Spionen. Einer war aus der Filmindustrie entlassen worden: die Kriegsindustrie hat ihn angestellt. Die Welt will sein was sie ist [...].[495]

Auch hier bringt Heinrich Mann bereits den Begriff "Welt" in Zusammenhang mit dem Kalifornien seines Exils. Im *Empfang bei der Welt* sind die "Konservenindustrien [...] die lebenswichtigsten nach den Kriegsindustrien, wenn nicht sogar in gleicher Ordnung mit ihnen" (EbdW 230), es bestehen dichte Verbindungen.

Die amerikanischen Sitten werden schon auf den ersten Seiten des Romans kritisiert, gerade was Speisen und Getränke angeht. Stephanie kommentiert die

---

494 Heinrich Mann: Outline der letzten drei oder vier Kapitel. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 106.

495 Heinrich Mann an Thomas Mann (28.02.41). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel (siehe Fußnote 305) S. 290.

Eßgewohnheiten ihrer Umgebung mit "Steak, Küken, langweilig" (EbdW 10), und Arthur bestellt im Gegensatz zu den verachteten "Eiswasserkunden" eine "Flasche Pommery" (ebd.). Dennoch werden die Gäste aus einer anderen kulturellen Sphäre, vergleichbar mit den an europäisches Essen gewöhnten Exulanten, ungern gesehen, dem Restaurant bringen die "Eiswasserkunden" mehr ein:

> "Die Damen verzeihen, daß hier auch sogenannte gute Gäste verkehren." Beide betrachteten ihn scharf. [...] Er bezeichnete aus den Augenwinkeln einen Tisch zwei Reihen rückwärts, wo allerdings gelärmt wurde. "Die Steaks verlangten diese Herren doppelt groß und halb roh. Die Cocktails müssen später nachgerechnet werden, der Whisky läuft noch" [....]. (EbdW 16 f.)

Der bitter gesinnte Emigrant zeichnete in dieser Episode ein hämisches, wenn auch klischeehaftes Bild des reichen, aber kulturlosen Amerikaners, der dem europäischen gesitteten, aber armen 'Exulanten' - wenn man Stephanie, André etc. hier so nennen darf - aus wirtschaftlichen Gründen vorgezogen wird. Lebenskultur zählt nicht mehr, ist Manns resignierende und sicherlich übertrieben empfundene Erfahrung in den USA. - Selbst landschaftlich stand Manns Exilheimat Modell für den Roman:

> Während derselben Strecke - zwischen Teilen Waldes, unvollständigen Siedelungen, den Blumenhainen gewagter Prunksitze und knappen Andeutungen von Wüste - hatten André und Stephanie nichts gleich Dringliches mitzuteilen. (EbdW 29)

Auch die Gäste des Empfangs sind oft Klischee-Amerikaner: "ein Baseballspieler von Beruf, jetzt, durch die unheilbare Neigung zu verfetten mit Erwerbslosigkeit bedroht." (EbdW 109) Arthur und die ihn umgebenden jungen Künstlerinnen erinnern an einen Filmmagnaten und seine Starlets. Letztere jagen einem Vorsprechen oder Vorsingen nach, um aus der anonymen Masse der sich zum Künstler berufen Wähnenden hinaufzusteigen in die dünne Sphäre der Stars. Wie in einem Hollywood-Stereotyp schlafen sich manche durch die Betten der Produzenten nach oben. Arthur läßt sich überall vorsingen, selbst im Bad unter der Dusche (vgl. EbdW 33), und schickt die jungen Talente mit der Standardantwort fort, mit dem in Filmen oft parodierten "Don't call us, we'll call you." Er wird ständig von aufstiegswilligen Debütantinnen umringt: "Seinen roten Frack berührten von allen Seiten die Weibchen, denen er helfen sollte, angeblich um zu singen." (EbdW 89) Seine Talentsuche ist von rein wirtschaftlichen Faktoren geprägt: das Geschäft steht über dem Menschen, die Kunst wird zur Ware. Er selbst sieht sich als "ein Kunsthändler" und ist in Wirklichkeit nur ein "alter Mädchenverkäufer" (EbdW 91). Folgendes läßt sich wohl auch über diverse Produzenten aus Hollywood sagen:

> Er war versucht, unter dem Bett nachzusehen: ein unentdeckter Schlager konnte dort vergessen sein. Arthur wird ihn dem Publikum aufdrängen bis zur Ermattung; auch den vorigen hätte die Welt nicht nötig gehabt. (EbdW 34)

Auf Hollywood wird sogar direkt Bezug genommen: der Industrielle "geriet an eine Filmnutte, der es beschieden war, unter seinem Schutz ein Star zu werden" (EbdW 85) - eine Filmnutte mit ganz im amerikanischen Lifestyle "preisgekrönten Beinen" (EbdW 151). Zu den ausgezeichneten Beinen des US-Starlets passen die gegen Unfälle versicherten Hände des Chopin-Doubles (EbdW 166). Arthurs Empfang wird zu einer Publicity-Veranstaltung im Sinne der Hollywood-Galas: "Pressephotographen" (EbdW 101) umlagern die Gäste, die sich mit Hingabe knipsen lassen oder sich sogar auf Fotos mit bedeutenden Persönlichkeiten drängen. Diese Klatschreporter dichten den Stars, zum Beispiel Tamburini, von Heinrich Mann freilich ironisierte Affären an, wie sie in der 'yellow press' wohl auch gedruckt worden sein dürften: "Eine Prinzessin war um seinetwillen verstoßen worden, eine Milliardärin hatte von der Kasse weg die Flucht ergriffen." (EbdW 124)

Wie ein Filmregisseur versteht es der Agent, seine Gäste ins rechte Licht zu rücken (übrigens fehlt auch die Hintergrundmusik nicht, zarte "Harfenbegleitung", EbdW 125, schafft ein dem Alltag entrücktes Ambiente): Weichzeichner, indirekte Beleuchtung, "das schmeichelhafteste Geriesel [...] mit kreisenden Sternchen und in schweifende Strahlen mild eingewoben" (EbdW 85) unterstützt die kosmetischen Bemühungen der Geladenen. Gerade die kreisenden Scheinwerferspots, die heute 'sky beamer' genannt werden, waren für Galas dieser Zeit in Hollywood typisch, und die Vermeidung direkter Beleuchtung von oben, Marlene Dietrich nannte dies einmal "Nordlicht" (übrigens wird im Roman auch auf deren "preisgekrönte Beine", EbdW 151, angespielt),[496] gehörte zu den Filmtricks, um die Stars leinwandwirksam zu bestrahlen: "Der Veranstalter des Abends verschönte alle diese Gestalten der öffentlichen Macht durch seine Lichteffekte" (EbdW 85). Arthur, der sich um seiner Geschäfte willen als Illusionist versucht, täuscht nur vor - dadurch verweist er selbst auf Hollywood und entlarvt ungewollt das mühsame Zauberspiel der ganzen Gesellschaft: "Hierbei drückte Arthur hinter seinem Rücken auf einen Knopf. Alsbald traf von oben ein wohlgezielter Lichtstrahl das überlebensgroße Ordensgestirn." (EbdW 230) Solche Teilbeleuchtungen werden im Theater und vor allem im Film verwendet, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf exponierte Stellen zu lenken; man denke nur an das illuminierte Milchglas, das Cary Grant in dem Hitchcock-Film *Suspicion* auf einem Tablett in den ersten Stock hinaufträgt. Dieser Film wurde übrigens 1941 fertiggestellt, mitten in der Entstehung des *Empfang bei der Welt*, und erregte nicht zuletzt wegen seiner Oscar-Auszeichnung (für Joan Fontaine als beste weibliche Hauptdarstellerin) Aufsehen; Alfred Hitchcock benutzte hier eine der Mannschen sehr ähnliche, ironisch verstandene Lichtregie. Die Kleidung der Gesellschaft auf Arthurs Empfang steht in Glitter und Glamour keiner Filmparty nach, schon die Gastgeber - er im roten Frack, Melusine, die Nixe, sinnigerweise mit paillettierter Robe - führen modisch-extravagant den Abend

496 Vgl. dazu Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Faksimile-Abdruck (Auszug) in: Kantorowicz, Gedenkausstellung (siehe Fußnote 348) S. 41.

an. Poulaillers Barttracht, "der dünne Strich des Bärtchens über dem roten Mund" (EbdW 95), ist eindeutig der Clark Gables oder der Errol Flynns nachempfunden. Und der Dirigent des Orchesters erinnert mit seinem wirbelnden Taktstock, den er "bis unter die Decke warf und ihn richtig wieder auffing" (EbdW 139), eher an ein Mitglied amerikanischer Paraden als an einen würdigen Orchesterleiter. Die zeremonielle Danksagung während des Konzertes - Tamburini schüttelt seine Hände, Alice legt einen "Haufen von Blumen" (EbdW 174) vor dem Intendanten nieder - gleicht ebenso einer Hollywood-Gala; man denke nur an die rührseligen 'Panegyriken' anläßlich der Oscar-Verleihungen und ähnlichen Veranstaltungen. Das Leben der illustren Gäste schützen "Leibwächter" (EbdW 212).

Während der Dauer des Empfangs erfährt der Leser zunehmend, wie es hinter den glamourösen Kulissen aussieht: von kaschierter Wohnungslosigkeit, verdrängten "Zwangsvorstellungen" (EbdW 270) bis hin zum "blauen Toupet" (ebd.) reicht das Spektrum chimärenartiger Attribute. Melusines Traum von einem würdigen Begräbnis für sich und auch Tamburini ("hinter Glas, geschminkt, im Frack nach der diesjährigen Mode, und zu seinen Häupten, unter Blumen versteckt, entsendet ein Apparat seine unsterbliche Stimme", EbdW 170) beschreibt zahlreiche ähnliche Begräbnisse von internationalen Berühmtheiten, besonders von Filmgrößen in Hollywood. Es sei nur an die identisch ablaufende Beerdigung von Rudolph Valentino im Jahre 1926 erinnert.

"Victor Hugo, der aus der Verbannung seine republikanischen Fanfaren schickt":[497] Heinrich Manns Selbstverständnis als Exulant

Im Exil wurde zwar viel über die Möglichkeiten des Exulanten nachgedacht, dennoch bleibt es gerade für diese Epoche schwierig, sich das Selbstverständnis der Exilschriftsteller zu erschließen, da sich die Exulanten teilweise nur spärlich in Form von Essays oder Briefen äußerten und diese wiederum oft mit Hintergedanken geschrieben wurden: Übertreibungen der Möglichkeiten eines Expatriierten ins Positive sollten zum Widerstand aktivieren bzw. waren Durchhalteaufrufe. Zur didaktischen Absicht trat eine psychologisch verständliche Kompensation der eigenen Wirkungslosigkeit hinzu. Aber auch Übersteigerungen der Exilsituation ins Negative kamen vor, sie waren begleitet von der Bitte um Hilfe, oft mit der Frage nach finanzieller Unterstützung verknüpft. Dies fällt auch bei Heinrich Mann ins Gewicht, was eine exakte Darstellung seiner Sicht des Exils anhand weniger Schlüsseltexte nicht zuläßt. Bei ihm ist deutlich eine Entwicklung festzustellen, die vielleicht typisch für große Teile der nach Amerika Emi-

497 Heinrich Mann: Voltaire - Goethe. In: H. M.: Macht und Mensch. Essays. Mit einem Nachwort von Renate Werner und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1989 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 19-25. Zitat S. 21. Im folgenden als H. Mann: Voltaire - Goethe.

grierten ist: die anfängliche Hochschätzung des Exulanten als intellektuellen Führer des deutschen Volkes, der aus dem räumlichen Abstand heraus eine objektivere Sicht auf die deutschen Angelegenheiten habe und somit als Kritiker und Erzieher zur Verfügung stehe (vor allem auch nach der Rückkehr), schlug um in Skepsis und Resignation. Einige Essays (auch aus der Zeit vor der Emigration, um Veränderungen aufzuzeigen), Briefstellen und Passagen aus seinen Memoiren sollen die theoretisierenden Gedanken Heinrich Manns zur Rolle und Möglichkeit seines Exils aufzeigen. Eine wichtige Symbol- und Identifikationsfigur war für den frankophilen Exulanten in diesem Zusammenhang Victor Hugo, dessen eigene Exilsituation in Manns Werk des öfteren analysiert und in ihren Wirkungsmöglichkeiten verherrlicht wird.

In der Verbannung suchten die meisten Autoren Beistand bei anderen exilierten Schriftstellern und Figuren ihrer Zeit oder der Literaturgeschichte überhaupt. Dante, Odysseus und Ovid wurden wichtige Vorbilder, auf die die Probleme des Exils projiziert wurden und durch die diese Schwierigkeiten in der Fiktion zum Teil gelöst werden sollten. Heinrich Mann reagierte ähnlich, suchte sich seine Bezugspersonen allerdings aus der französischen Geschichte.

Die Figur des Victor Hugo war in Heinrich Manns Werk immer mit Hugos Exilzeit verknüpft, was schon das obige Zitat aus dem 1910 entstandenen Essay *Voltaire-Goethe* beweist. Dennoch traten erst später Hugos Exiljahre verstärkt in den Vordergrund der Betrachtung. Wie Heinrich Mann diesen Lebensabschnitt des französischen Schriftstellers deutete, wirft ein bezeichnendes Licht auf sein eigenes Exilverständnis.

"Victor Hugo" (1925)

Als Heinrich Mann 1925 ein Nachwort zur deutschen Übersetzung von Victor Hugos *Dreiundneunzig* schrieb, wußte er noch nicht, welch einschneidende und existentielle Exilerfahrungen er selbst wenige Jahre später machen sollte. So gesehen verwundert die sehr idealistische Darstellung von Hugos Exil nicht, das Heinrich Mann im ersten Kapitel dieses Essays beschreibt.

Ein Drittel des Essays handelt von der Ausstoßung Hugos, die beiden anderen Drittel behandeln die Werke *Les Misérables* und *Quatre-vingt-treize*. Heinrich Mann stellt die auslösende Motivation, die persönliche Situation des Exulanten sowie Folgen dieser Exilzeit dar. Warum ging Hugo, nach Heinrich Mann, in die Verbannung? Nicht aus konkreter Verfolgung, aus Angst um Leben und Freiheit oder aus wirtschaftlichen Gesichtspunkten heraus - Hugo verließ seine Heimat aus ethischer Entrüstung über die politischen Entwicklungen: "Der Staatsstreich Louis Napoleons empörte ihn derart, daß er in jener Luft von Unrecht und Gewalt nicht leben wollte. Er zog die Fremde vor."[498]

---

498 Heinrich Mann: Victor Hugo. In: H. M.: Essays. Bd. 1. Berlin 1954 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 11. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 61-77. Zitat S. 63. Im folgenden als H. Mann: Hugo.

Diesen Entschluß glorifiziert Mann als eine jener höchst sittlichen Entscheidungen des Verzichts auf persönliche Bequemlichkeit, um der Selbstbestimmung und der Vernunft zu dienen, wie sie noch später im *Empfang bei der Welt* die Handlungen der positiv dargestellten Protagonisten André und Stephanie bestimmen werden. Heinrich Mann schreibt über den emigrierten Victor Hugo:

> Bedenken wir: ein Fünfzigjähriger, schon erfolggewöhnt, im Staat schon unter den Ersten [...] verbannt sich selbst, leistet Verzicht auf zahlreiche Gesellschaft, die Menge der Verehrer, auf den Rausch persönlicher Erfolge, den belebenden Atem der Öffentlichkeit. Warum? Wegen einer Idee, der Republik.[499]

Im folgenden charakterisiert Mann Aufgaben und Wirkung des Exils für Hugo und die französische Gesellschaft. Hugos Insel entspricht dem vielzitierten Elfenbeinturm des Künstlers, den Marmorklippen, von denen herab der Schriftsteller mit objektivem Blick auf die Welt schaut: "Der Abstand, die Größe des dazwischenliegenden Meeres nützte ihm."[500] Die Liebe 'seines' Volkes, zu dessen Läuterung er lebt, dessen Erziehung all seine Bemühungen dienen, dankt es dem Emigranten. Reichtum, rege Rezeption, Ruhm zeigen dem Exulanten, wie sehr die Franzosen trotz des Kaiserreiches ihm verpflichtet sind:

> Was er dort schrieb, kam nach Frankreich wie das Sendschreiben höherer Mächte. Es hatte den vielfachen Erfolg, es machte ihn reich. [...] Die Pilgerfahrt zu ihm machten bekannte Persönlichkeiten und einfache Leute. [...] Das bürgerliche Frankreich, das die Segnungen des Kaiserreiches hinnahm und genoß, huldigte dem Verbannten wie seinem besseren Selbst.[501]

Der exilierte Dichter wird für seine Heimat unerläßlich, er ist ihr "Gewissen", ihre "sittliche Welt", zugleich "Gewissenserforschung" und "Gewissenskampf":[502] - "Der Dichter in seinem schroffen Abstand ergänzte erst das Bewußtsein der Epoche. Er blieb ihr gegenwärtig, ihre Mahnung."[503] Der Exilierte erfährt einerseits die schmerzlichen Eigenschaften des Exils wie Vereinsamung ("ein Einsamer sehnt sich")[504] und Verzweiflung:

> Aber erst in Guernesey lernte er, am Leben selbst zu kranken - trotz dem grundsätzlichen Optimismus seiner festen Natur und bei allem, bis zum Ende bewahrten Glauben an Gott. Ihn hatten, es sei wie immer, die Sieger des Lebens ausgestoßen. [...] In seinem Haus wohnte immer auch ein vom Unglück, nicht von seiner Überzeugung, aus der Heimat vertriebener Berufsgenosse.[505]

---

499 Ebd. Kasus angeglichen.
500 Ebd.
501 Ebd. S. 63 f.
502 Ebd. S. 68 f.
503 Ebd. S. 64.
504 Ebd. S. 65.
505 Ebd.

Aber so leidvoll es auch sein mag, das Exil dient andererseits doch dem wichtigen und positiven Zweck der Läuterung, der Festigung des Schriftstellers, der erst durch die Exilerfahrungen zur Reife gelangt:

> Innerer Gewinn durch Leiden. Erweiterung des Lebens, die Gedanken vereinfacht und vergrößert. Die Geschichte wird ihm menschlicher, die Menschen wirklicher. Gespannt und das Äußerste fordernd, vollbringt er hier sein reiches Gedichtbuch Les Contemplations und die stärksten Gesänge der Légende des Siècles. Es ist die Höhe des Lebens. Der Dichter, in dem das scheinbar so weltliche Frankreich sich erkennt, hat seine zwei entscheidenden Jahrzehnte einsam verbracht.[506]
> Nur große Kraft konnte sich so tief einlassen mit der Welt, sich so lange mit ihr umherschlagen, und doch nicht Schaden nehmen. Victor Hugo wuchs sogar erst mit den Misérables zu der Größe hinan, die er geblieben ist.[507]

Hugo wird im Exil nicht gebrochen, seine Produktivität festigt sich, er erleidet weder Identitätskrise noch Selbstverlust:

> In die Verbannung war ein Mann gezogen mit langen, straffen, noch dunklen Haaren, kein Bart, das bleiche Gesicht vom Kämpfen scharf, vom Wollen hart. Zurück kehrte ein rüstiger, bärtiger Alter, der zu kämpfen für eine Weile keinen Grund mehr hatte, denn die Welt brachte ihm freiwillig ihre Gaben mit höchstem Eifer dar. Sonst wäre er wie je der Mann gewesen, sie zu erzwingen. Er war ausgestattet für lange Dauer und war noch nicht siebzig. Jetzt kam die Arbeit der Ernte.[508]

Der Exulant wird für seinen desolaten, aber für sich und sein Volk nötigen Verzicht belohnt. Das Exil als positive und läuternde Aufgabe bleibt trotz der Rehabilitierung und der Weiterentwicklung des Staates nach der Rückkehr als Möglichkeit bestehen:

> Wenn wir uns ein wenig verschwören würden, damit die Napoleons wiederkommen. Nicht wahr, dann würden wir wieder dorthin - nun ja, auf die Inseln würden wir wieder gehen[509]

Damals sah Heinrich Mann das Exil trotz eventueller Schmerzen als Entwicklung an, ohne die Hugo seine Größe nicht erreicht und nie jene Eigenschaften entfaltet hätte, die nach Mann einen bedeutenden Menschen ausmachen: "Kraft", "Volkstümlichkeit", "der unerschütterliche Glaube an die eigene Berufung", "Wirkung", "fruchtbarer Optimismus".[510] In Heinrich Manns Essay, der fern jeder tatsächlichen Exilerfahrung des Lübecker Schriftstellers entstand, wird eins schnell klar: Hugo ist die Idealfigur des Exulanten, der aus der Fremde das

---

506 Ebd.

507 Ebd. S. 72. Die "Misérables" wertet Heinrich Mann hier als typisches Exilwerk und als Hugos bedeutendstes Buch.

508 Ebd. S. 66.

509 Ebd.

510 Ebd. S. 72 und 76. Kasus angeglichen.

Schicksal seines Landes positiv und kritisch mitbestimmt, der sich durch das Exil in seinem Charakter festigt, der entschädigt wird für seinen edlen und schmerzvollen Verzicht, der sich stets seiner Wirkung sicher sein kann: "Zwischen der Menge und mir gibt es Beziehungen, wir lieben und verstehen uns."[511]

"Das große Beispiel" (1935)

Genau ein Jahrzehnt später schrieb Heinrich Mann erneut einen Essay über den Emigranten Victor Hugo. Nachdem er lange die persönliche Gefährdung beiseite geschoben und in Deutschland trotz Hitlers wachsender Macht ausgeharrt hatte, verließ er am 21. Februar 1933 Berlin und begab sich ins Exil nach Frankreich. Hugo wurde in dieser Zeit zu einer zentralen Identifikationsfigur für den Exulanten, er ist das "große Beispiel", dem der emigrierte Hitler-Gegner folgen muß:

> Widerstand ist geboten. Man muß sich wappnen, nicht mit Geduld, sondern mit gefestigten Überzeugungen. Man muß Beispielen folgen und sich einig werden, was zu tun ist. Vor allem scheiden wir die wahren Literaturen von den verlogenen, was durchaus möglich ist.[512]

In *Das große Beispiel* wiederholt sich Heinrich Mann; es finden sich dieselben Anekdoten: die Erzählung von Heinrichs Mutter, nach der der brasilianische Kaiser sich vor der Größe Victor Hugos verbal verneigt und ihn zum wahren Kaiser erklärt habe, der Brief eines Anhängers an "Victor Hugo, Ozean", Hugos Wille zum erneuten Exil selbst nach der Rückkehr etc. Dennoch ist der Ton anders geworden; neue Akzente kommen hinzu. Eine didaktische Absicht ist dem Essay von 1935 deutlich anzumerken: Haltet durch! - so lautet die Botschaft. Hugo wird zum Hoffnungsträger, er hat alles erreicht, was der moderne Emigrant erreichen will: Rückkehr, Verehrung in der Heimat, politischen Einfluß.

Deutlicher in den Vordergrund tritt plötzlich das emotionale Erleben des Emigranten und Schriftstellers. Mann, der sich durch das Aufkommen des Nationalsozialismus verstärkt mit den Themen von Liebe und Haß auseinandersetzte, vermeint nun, diese Emotionen auch in Hugos Schicksal wiederzuerkennen:

> Niemand hat mehr Liebe, mehr Haß empfunden, kein anderer empfand sie so reich, so bewegt [...]. *Les Châtiments* oder *Das Strafgericht* entstand gleichfalls in Guernsey, einem Inselchen im Kanal. Es ist die Gesamtheit des Hasses, wie *Les*

511 Ebd. S. 65.

512 Heinrich Mann: Die Verteidigung der Kultur. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 132-137. Zitat S. 133.

Misérables alles enthalten, was nach menschlichem Ermessen an Liebe je kann aufgehäuft werden.[513]

Freilich wird Hugo selbst freigesprochen von dem zerstörerischen, diskriminierenden Haß der Nazis ("Gewiß haßte er keinen einzelnen Menschen, den er tief unter sich sah, trotz scheinbar großer Stärke"),[514] so wie auch Heinrich Mann zwischen jenem Haß trennte, der zu Hitlers Untaten führte, und seinem eigenen Abscheu- und Haßgefühl, das er Hitler entgegenbrachte. Auf Hugo projizierte Mann viele eigene Empfindungen angesichts des Exils und des Nationalsozialismus.

Wiederum betont Mann, Hugo habe "den Gipfel seiner Schöpferkraft wie auch das Höchstmaß sittlicher Größe"[515] erst durch "dies wildbewegte, hartnäckige, feierliche Exil"[516] erreicht. Beide, Hugo wie Mann, sind sich ihrer Verantwortung und Aufgabe im Exil bewußt: "der Gesellschaft zu dienen und die Menschheit höher zu führen."[517] Das Exil sieht Mann durchweg positiv, der Exulant werde durch den schmerzvollen Verzicht erhöht und übernehme zentrale Aufgaben für seine Heimat und die menschliche Existenz überhaupt. Das Exil gerate zur einzigen Möglichkeit, trotz der Tyrannei die innere Freiheit und Menschlichkeit zu bewahren: "Victor Hugo hat [...] den neuen Diktator [...] abgelehnt bis zum Schluß. Er hat das Exil gewählt: die wilde Einöde erlaubte ihm doch, frei sein Herz auszuströmen."[518]

Im Exil beginnt sich nun eine Tendenz in Heinrich Manns Leben und Werk herauszubilden, die für die Exilliteratur überhaupt charakteristisch ist und auf die er selbst in diesem Text hinweist: Der Exulant sucht sich Halt bei einem exilierten Schriftsteller der Vergangenheit. Für Heinrich Mann war dies Victor Hugo, für Hugo war dies Dante:

> [...] ein Werk, das richtet, büßt und in dem eine Hand, über Jahrhunderte hinweg, eine andere sucht: Victor Hugo und Dante. [...] Victor Hugo hat sich in Geistesgemeinschaft gefühlt mit der menschlichen Auslese von eh und je. Das sichert dem, der daran glaubt, eine ungeheure Kraft.[519]

Der ganze Essay ist symptomatisch für das Exilverständnis Heinrich Manns während der Zeit in Frankreich. Der Exulant litt noch nicht so bitter am Exil, wie dies später in Amerika der Fall sein sollte, er glaubte an den Sinn und die Aufgabe der Emigration und war noch relativ frei von Resignation. Die Essays sind

---

513 Heinrich Mann: Das große Beispiel. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 126-131. Zitate S. 126 und 128. Interpunktion angeglichen.

514 Ebd. S. 130.

515 Ebd. S. 128.

516 Ebd. Kasus angeglichen.

517 Ebd.

518 Ebd. S. 130.

519 Ebd. S. 128 f.

geprägt von Optimismus und den Appellen auszuharren - vielleicht mehr aus didaktischen Gründen und Selbstüberredung als aus wirklicher Überzeugung. Besonders auffällig sind die Hoffnungen, die sich Mann auf die Rezeption der Exilschriften und auf eine baldige Rückkehr in ein neues Deutschland machte:

> Victor Hugo rächte sein Gewissen und das seiner Zeitgenossen. Das wußten seine Zeitgenossen sehr wohl. Die materiellen Vorteile, die das Kaiserreich ihnen bot, nahmen sie mit; deswegen hielten sie doch fest an sittlichen Begriffen, die praktisch nicht in Frage kamen: ihr inneres Gewicht überwog alles andere. Schon recht, wir haben Wohlstand und Ruhm; aber auf einem Felsen, im weiten Meer verloren, wissen wir einen Namen, der ist ruhmreicher, in ihm lebt fort unser Bestes: Freiheit, Gerechtigkeit, Verbundenheit der Menschen, alles, was uns tief im Herzen sitzt, und nie verzweifeln wir daran. Sein Wort ist unsere Zukunft.[520]

Hugo ist nicht mehr 'nur' ein Exulantenideal wie in dem Essay von 1925; er trägt zunehmend autobiographische Züge Heinrich Manns, oder besser gesagt: er wird mit Zügen des Exulanten Heinrich Mann ausgestattet, die Mann selbst am Anfang der privat noch relativ glücklichen und politisch noch relativ einflußreichen Zeit in Frankreich in seinem Dasein zu entdecken meinte. Und so erstaunt es nicht, wenn in einem Lebensbericht Hugos plötzlich Ereignisse in den Vordergrund treten, die auch auf Heinrich Mann selbst zutreffen bzw. die sich Mann für die Zukunft mit seinem Heimatland erhoffte:

> Victor Hugo hatte erprobt, nicht nur, wieviel ein Menschenherz faßt; auch seinem äußeren Dasein hatte es an nichts gefehlt, nicht an Fülle noch an Höhen und Tiefen. Nachdem er unter dem König Louis-Philippe schon "Pair de France" oder Mitglied des Oberhauses gewesen war, hatte der Dichter im Exil gelebt während der ganzen Regierungszeit Napoleons III.; und kaum war die Dritte Republik da, kehrte er als Triumphator zurück. Er war der geistige Vater der Republik gewesen, jetzt wurde er ihr Gott und genoß ein Ansehen, das die unbestrittensten Führer der Gegenwart im Traum nicht kennen. Endlich wurde es ihm selbst zuviel, und der große alte Mann hatte doch kein geringes Bedürfnis nach Anbetung. "Wenn wir die Bonapartes zurückriefen", sagte er zu einer Vertrauten. "Wir gingen wieder nach Guernsey und hätten Ruhe." [...] Dieser Mann nun, den das Glück überschüttet hatte in unvorstellbarer Art, am gegebenen Punkt seiner Laufbahn wirft er alles hin, Ehren, Gunst, Stellungen, um achtzehn Jahre seines Lebens, das nie wieder anfängt, auf einem einsamen Felsen zu verbringen.[521]

Hugos ruhmreiche Rückkehr, die ehrliche Bewunderung, die die Leser in der Heimat dem Exulanten als Wächter der wahren Menschlichkeit und Vernunft entgegenbringen - Heinrich Manns Bild von Victor Hugo erfüllt den Wunschtraum und die optimistische, ja überlebensnotwendige Zuversicht des Emigranten. (Man beachte aber den ersten Wermutstropfen in dieser Euphorie: "seines

520 Ebd. S. 130 f.
521 Ebd. S. 129 f.

Lebens, das nie wieder anfängt".) Wie beschwörend und überredend (die anderen Exulanten? die vermeintlichen Leser? sich selbst?) wirken da die Worte am Ende des Hugo-Essays von 1935 - vielleicht schwingt auch erster Sarkasmus mit:

> Wie, ein Mann, der sich treu bleibt, wird nicht verachtet, und von einem Verbannten wendet niemand sich ab! Die Bücher, die er hervorbringt, werden begierig gelesen, das Regime würde niemals wagen, sie zu verbieten, obwohl sie es in den Geistern zugrunde richten.[522]

"Die Bücherverbrennung" (1936)

In zahlreichen Essays des Exils wird Victor Hugo erwähnt, auch wenn er - wie hier - nicht im Mittelpunkt der Betrachtungen steht. Diese Präsenz zeigt nochmals deutlich, wie wichtig der Franzose als Identifikationsfigur für den exilierten Heinrich Mann war. Ein zweiter großer Schriftsteller wurde in dieser Zeit übrigens fast ebenso bedeutend: Goethe.

Auch *Die Bücherverbrennung* gehört in die Reihe der essayistischen Auseinandersetzungen mit Victor Hugo. Hugo wird darin erneut als Inbegriff des Schriftstellers, der unter Barbarei und Diktatur leidet, genannt - in einem Atemzug mit Goethe (von der Klassiker-Vereinnahmung der Nazis, die Heinrich Mann später in seinem 1938 erschienenen Essay *Über Goethe* thematisiert, ist hier noch nichts zu lesen):

> Der Faschismus verbrennt Bücher: so ist er. Aus den französischen Schulbüchern würden die Gedichte von Victor Hugo entfernt werden, wie in den deutschen Goethe gestrichen ist.[523]

Hugo wird auch zitiert, um zu übernationalem, menschlich-sittlichem Denken zu mahnen; wiederum zeigt Heinrich Mann in diesem Essay aus der französischen Exilzeit die optimistisch bewertete Rolle der Exilliteratur auf, die er auch für seine eigene Zukunft erhoffte. Anders als bei den nur oberflächlich besehen vergleichbar zuversichtlichen Einschätzungen aus der amerikanischen Zeit klingt Heinrich Mann hier noch ehrlich überzeugt. Seine beschwörende Formel von der Unvergänglichkeit der Kultur dient noch nicht so sehr der Selbstüberredung, wie dies später in den USA der Fall sein wird. Mann scheint fest an den Sieg der Kultur und der Literatur zu glauben, die, menschheitsgeschichtlich gesehen, nur für Momente ihrer Vormachtstellung enthoben anmutet:

> [...] als ob Geisteswerke nicht feuerfest wären. Wer immer sich gegen das Denken erdreistet, bricht zusammen [...], das unzerstörbare Wesen einer geistigen Kultur,

---

522 Ebd. S. 131.

523 Heinrich Mann: Die Bücherverbrennung. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 153-158. Zitat S. 157. Im folgenden als H. Mann: Bücherverbrennung.

> die viel zu alt ist, als daß ein Ausbruch von Barbarei ihr viel anhaben könnte. Die Barbaren haben nichts weiter vermocht, als sie für einen Augenblick in die Verbannung zu schicken [...].[524]

Alle literarischen Größen seien ins Exil gegangen, integre und talentierte Literaten seien in Deutschland nicht zurückgeblieben; ohne die Diskussion um die "innere Emigration" hier erneut beleben zu wollen: solche Vorstellungen waren natürlich eher ein wichtiger Rückhalt für den Exulanten Heinrich Mann als eine realistische Einschätzung des literarischen Status quo in Hitler-Deutschland:

> Genaugenommen gibt es in diesem Deutschland keine Literatur, und es kann auch keine aufkommen unter einem Regime, das sich an dem geistigen Erbe der Nation vergriffen hat.[525]

Die deutsche Literatur lebe in der Emigration weiter - ohne jede Schwierigkeit wie Sprachverlust, Identitätskrise, Schwund der Leserschaft und der direkten Wirkung. Diesem Essay muß eine didaktische Absicht unterstellt werden, sein Ton ist geprägt von Stolz, Verachtung und Beharrlichkeit, dennoch ist es bezeichnend für Manns Zeit in Frankreich, daß in folgender Passage über die exilierten Schriftsteller so wenig von ihren Schwierigkeiten gesprochen wird:

> Gewiß, der Fall ist ungewöhnlich: eine ganze Literatur sieht sich gezwungen, auszuwandern mit Mensch und Buch. Um so nachdrücklicher muß gesagt werden, daß eine Literatur in Katastrophen nicht untergeht: Bücher und Menschen leben weiter. Deutsche Literatur entsteht immer noch. Sie entsteht in Frankreich, in der Schweiz, auf anderen Punkten des Erdballs, und bleibt deutsch wie je. Auch ist anzunehmen, daß Schriftsteller, die berufen waren, Katastrophen zu erleben, aus ihnen eine Menge gelernt haben. Besonders sind unsere Beziehungen zu unseren Kameraden in den anderen Ländern enger geworden.[526]

"Im Exil"

In diesem Essay werden wichtige Tendenzen in der Entwicklung von Heinrich Manns Selbstverständnis als Exulant deutlich; Heinrich Mann stellt sich offensichtlicher als in anderen Äußerungen in die Traditionslinie der exulierten Schriftsteller und Intellektuellen der literarhistorischen Vergangenheit. Eine Überlieferung wird sichtbar, eine Gemeinschaft von Emigrierten entsteht, ein Wir-Gefühl wird aufgebaut, dem nicht nur die Exulanten unter der Hitlerdiktatur zuzurechnen sind, sondern dem auch Heinrich Heine, Marx und, wie nicht anders zu erwarten war, Victor Hugo angegliedert werden. Mit diesen und anderen sieht sich Heinrich Mann im stärkenden Bunde, eine Identitätssicherung des Exulanten wird versucht, in der sich aber auch dessen Geschichtsbild manife-

524 Ebd. S. 154 ff. Interpunktion angeglichen.
525 Ebd. S. 155.
526 Ebd. S. 156.

stiert. Heinrich Mann spricht von der Gruppe "unserer Vorgänger, der Verbannten des neunzehnten Jahrhunderts."[527] Später heißt es über den Emigranten:

> Nehmen wir nur die französische und die deutsche Literatur, schon haben wir Vorgänger genug, bescheidene und solche, die der Ruhm zeichnet. [...] In der Pariser Ausstellung stehen die Bücher der neuen Emigranten neben denen der älteren. Die beiden Emigrationen werden durch keine sehr beträchtliche Zwischenzeit getrennt.[528]

Wiederum stellt Mann die Rolle und Wirkungsfähigkeit des Exulanten optimistisch dar: Das Exil werde nur von kurzer Dauer sein ("Vielleicht zeigen diese Schriften nur von einem Exil, das schnell vergessen sein wird, und sind nur Spuren einer Zeitspanne, die kein Andenken hinterläßt"),[529] der Exulant wirke als konstruktiver Kritiker von außen lehrend auf sein Volk ein, und das Exil diene einem notwendigen Entwicklungsprozeß des Schriftstellers, um seine freiheitlich-humanitäre Grundhaltung und die Ideenpolitik weiter auszubauen. Mann greift verstärkt den bereits früher geäußerten Gedanken auf, daß Victor Hugo nur durch die Exilerfahrungen seinen menschheitsliebenden Sozialismus entwickeln konnte. Erst selbst ein Exulant, könne Heinrich Mann dies wirklich verstehen.[530] Daher auch der ständige Plural: nicht 'ich', sondern 'wir', "wir im Exil".[531] Kein Pluralis majestatis freilich, sondern ein Ausdruck der gedachten Emigrantengruppe, die Mitglieder sogar aus der Antike und dem 19. Jahrhundert umfaßt und die Heinrich Mann - wie viele andere Emigranten dieser Zeit - zur Konsolidierung des im Exil gefährdeten Ichs zusammenruft. So überschätzt er als psychologisch verständliche Reaktion auf die Exilsituation zunehmend die Wirkungsmöglichkeiten der Exilliteratur auf die imaginierten Leser in Nazi-Deutschland:

> Wir wissen, daß unsere Schriften, soweit es gelingt, sie ins Land zu bringen, von den Arbeitern verschlungen werden, und ein wichtiger Teil der Jugend reißt sie sich aus den Händen.[532]

Heinrich Mann sieht sein Exil nicht als bloßes Einzelschicksal des 20. Jahrhunderts an. Er mystifiziert das Exil zum ständigen Begleiter des freiheitsliebenden und die Vernunft verfechtenden Intellektuellen aller Epochen (vor allem des 19. Jahrhunderts): "Alles in allem drängt die Meinung sich auf, daß die Literatur, bliebe sie im Geist und in der Wahrheit, fortwährend bedroht ist vom Exil."[533]

---

527 Heinrich Mann: Im Exil. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 159-163. Zitat S. 159.

528 Ebd. S. 160 und 162.

529 Ebd. S. 159.

530 Vgl. ebd. S. 160 f.

531 Ebd. S. 163.

532 Ebd. S. 162.

533 Ebd. S. 160.

Alles bisher Angeführte wiederholt sich in vielen Essays Heinrich Manns. In *Im Exil* intensiviert sich allerdings der neue Ton: der Optimismus wird brüchig, das Exil, das bisher fast nur positiv konnotiert wurde, wird zunehmend zum Ort innerer Qual und Einsamkeit. Mann thematisiert plötzlich, wenn auch die positiven Folgen und Aufgaben des Exils immer noch überwiegen, die Schattenseiten der Emigrantenexistenz, den Verlust der Leser, das Vergessenwerden, die Wirkungslosigkeit und Isolation. Folgende lose gereihten Auszüge, die zum Teil solche Ängste sogar widerlegen sollen, verdeutlichen, in welch erheblichem Ausmaß dieser Text ein Zeugnis des Exils ist:

> Verbannt oder nicht, alle müssen wir darauf gefaßt sein, daß der morgige Tag uns nicht mehr kennt. [...] Anatole France [...] sieht voraus, daß die Ordnung der Dinge zu sehr verschieden, die Menschen von uns zu weit entfernt sein werden, unsere Literatur erreicht sie nicht nicht [sic!] mehr. [...] Dennoch fragt man, ob [...] Victor Hugo [...] nicht Stunden des Zweifels und der Angst gehabt hat. Gewiß verrät er davon nichts, und niemals errieten wir das geheime Elend einer Kraft, die unangreifbar scheint, hätten nicht auch wir unsere Erfahrungen mit dem Exil [...], weil den Verbannten die Sehnsucht quält, ein Volk zu haben, Gemeinschaft zu halten mit seinem Volk zuerst und demnächst mit der Menschheit.[534]

Victor Hugo durchlebte nun doch "Stunden des Zweifels und der Angst"; Heinrich Mann mischt dunklere Farben ins vorher strahlende Exilgemälde. Dieser Essay bleibt nicht in der Verherrlichung der Exilsituation stecken, sondern wechselt zu leisen Bildern der Vereinsamung und Entwurzelung. Heinrich Manns Leiden am Exil gewann erst in Amerika an Drastik, dennoch äußerte er auch in Frankreich bereits erste resignative Klagen. Der Lebensmut dieses Essays mutet eine Spur erzwungener an, Heinrich Mann selbst schien damals allmählich zu begreifen, mit welch gravierenden Erlebnissen sein Exil verbunden sein würde.

Autobiographisches, Exilerfahrungen und Werkzusammenfassung

"In seinen beiden Spätwerken beobachtet man Heinrich Mann beim Bau des eigenen Denkmals", urteilte Lorenz Winter.[535] Mann zitiert sich selbst. Er übernimmt Strukturen, Figuren und Schauplätze aus früheren Werken und spielt augenzwinkernd auf so manches vorangegangene Prosawerk an, so "daß geradezu ein System von Konkordanzen zwischen altem und neuem Testament des

534 Ebd. S. 159 ff. Interpunktion angeglichen.

535 Lorenz Winter: Heinrich Mann und sein Publikum. Eine literatursoziologische Studie zum Verhältnis von Autor und Öffentlichkeit. Köln u. a. 1965 (= Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation. Hg. v. Alphons Silbermann. Bd. 10). S. 86. Im folgenden als Winter: Publikum.

Dichters entstand."[536] Der im Exil isolierte, gealterte Schriftsteller wollte in den letzten Romanen sein Lebenswerk, seine politischen wie schriftstellerischen Positionen zusammenfassen und einer Nachfolgegeneration das als Vermächtnis ans Herz legen, was mögliche Leser der damaligen Zeit verschmähten: "eine Flaschenpost an eine mögliche Nachwelt, [...] ein Lebenszeichen an eine Gemeinde von Kennern, die Verständnis für die bisherige Produktion Manns und Interesse an der noch ausstehenden mitbrachte".[537] Im Roman selbst ist der neunzigjährige Balthasar der Letzte seiner eigenen Altersstufe, selbst die Generation der Söhne (Arthur ist 50, Melusine 47), die den Alten wie ein Faktotum bestaunt und ihm auch in geringem Maße Respekt zollt, reagiert desinteressiert. Erst eine zukünftige Geschlechterfolge (verkörpert in André (20) und Stephanie (17), den Schöpfern einer neuen Zeit)[538] wird Balthasars und Heinrich Manns Testament lesen, verstehen und richtig (selbst gegen den Willen des Erblassers) deuten. Der alte Herr erwartet nur noch "von der Nachwelt, so wenig sie sonst besagen will, einen neugierigen Augenaufschlag [...], gesetzt, dass Erfahrungen übertragbar sind."[539] Das Exil und die damit verbundene Wirkungslosigkeit des Schriftstellers hatte wohl seinen großen Anteil an diesem Denken. Wie wenig Manns Zuversicht sich erfüllte, zeigen Unverständnis und Mißachtung, deren die Werke des Lübeckers in der Nachkriegszeit und vielleicht zum Teil bis heute anheimfielen:

> Wie immer das mögliche Publikum geartet sein mochte, das er bei seiner erhofften Rückkehr nach Deutschland nach dem Kriege antreffen würde, ein literarischer Neubeginn vor diesem Publikum wäre ihm keinesfalls vergönnt gewesen. Obwohl sein Name dem Publikum vielleicht sogar noch geläufig gewesen wäre, bestand zwischen diesem Namen und dem mittlerweile vorliegenden Werk für die Leser kein lebendiger Zusammenhang mehr.[540]

Ein Fortführen und Festhalten der Traditionen, ein Schließen der Lücke, die Hitler in die deutsche Kultur gerissen hatte - dies wollte der ins fremde Amerika verschlagene Deutsche mit seinem Spätwerk erreichen.

"Liliane und Paul"

Das bereits 1925 zu Papier gebrachte Märchen *Liliane und Paul*, eine ironisch-parodistische Umformung des Hänsel-und-Gretel-Motivs, wird häufig als Quelle

---

536 Ebd.

537 Ebd.

538 Alle Altersangaben nach: Heinrich Mann: Drei Generationen. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 107.

539 Heinrich Mann an Berthold Viertel (11.01.42). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

540 Winter: Publikum (siehe Fußnote 535) S. 87.

für die Figurenkonstellation im *Empfang bei der Welt* erwähnt, wenngleich genauere Untersuchungen bislang nicht gemacht wurden, was hier - stellvertretend für Parallelen zu anderen Werken - nachgeholt werden soll.[541]

Die im Spätwerk erneut zentralen Begriffe von Liebe und Vernunft werden in *Liliane und Paul* fast allegorisiert. Zunächst zeigt Heinrich Mann, wie sehr die wahre Liebe seine Hauptpersonen verändert; den jüngeren männlichen Part noch mehr als den älteren, erfahreneren weiblichen. Die Liliane der ersten Abschnitte ist ein eher leichtfertiger, ichbezogener Genußmensch: "Um das Innere sich zu kümmern, hatte sie noch keinen Anlaß gehabt. Ihre Erlebnisse blieben mit Vergnügen an der Oberfläche." (LuP 7)[542] Sie gleicht der Stephanie in den ersten Kapiteln des *Empfangs*; Melusines Tochter ist ebenfalls eine Frau, die die ernsthafte Liebe noch nicht erlebt hat, die - wenngleich mit mehr Tiefgang als Liliane - sich das Leben zunutze macht und reifer wirkt als André bzw. Paul. Die ganze Handlung spielt in Nizza und dessen Umland, einer der vielen möglichen Schauplätze für den *Empfang bei der Welt*. Die junge Liliane nimmt noch teil am Existenzkampf. Ihr Auftreten verursacht Neid und Konkurrenzdenken unter ihren "Kameradinnen", denn: "Jeder Tag ist ein Ringkampf." (LuP 10) Erst später, durch die Liebe zu Paul, scheidet Liliane aus diesem "Ringkampf" aus; wie André und Stephanie wenden sich die beiden Liebenden am Ende des Romans vom Moloch Geld ab, sie haben den Existenzkampf überwunden - nach dem Tod des Alten sind sie frei von pekuniärem Streben. Die Liliane der ersten Kapitel gibt sich ganz der egoistischen Triebbefriedigung hin: sie hält sich einen Schwarzen wie einen Sklaven, auf den sie bei Bedarf zurückgreift. Wie die Alice im *Empfang* achtet sie darauf, nie ohne Schmuck und teure Roben in die Öffentlichkeit zu treten ("in vereinfachtem Aufzug durfte Liliane nicht gesehen werden", LuP 35). Ihre ganze Einstellung ändert sich schlagartig, als sie den weitaus jüngeren Paul kennenlernt. Heinrich Mann schildert ihre Zuneigung sehr idealisiert; die Liebenden gleichen sich einander an, überwinden alle Barrieren und Unterschiede: Liliane scheint sich zu verjüngen, Paul hingegen zu reifen, ihre Geschlechter werden eins, Paul trägt Lilianes Kleider und wirkt "wie ein bleichsüchtiges Mädchen" (LuP 12), Liliane wird jungenhaft dominant beschrieben, beider Physiognomien gleichen sich immer stärker (von den mandelförmigen, grauen Augen bis hin zum "Bubikopf", LuP 18), schließlich überbrückt Paul sogar den trennenden Standesunterschied durch die Absage an seine Mutter, was die Liebe erst innig und nah werden läßt. Im *Empfang bei der Welt* läuft ein ähnlicher Annäherungsprozeß der Liebenden ab; freilich dauert dieser - vom Erzählerischen her - länger. Das Motiv der gemeinsamen Kleidung deutet sich im *Empfang* im Schminken an: "Einmal dabei, puderte sie auch ihn." (EbdW 337) In beiden Erzählungen ist das Näherkommen durchbrochen von Phasen der

---

541 Übrigens sind selbst für dieses frühe Werk Anklänge an E. T. A. Hoffmann (vor allem an dessen "Prinzessin Brambilla") zu verzeichnen.

542 Alle Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe: Heinrich Mann: Liliane und Paul. Novelle. Berlin u. a. 1926. Im folgenden abgekürzt mit LuP.

"Grausamkeit" (LuP 24, vgl. auch EbdW 376), die die Liebenden jedoch schnell hinter sich lassen. Die Herzlosigkeit wird beide Male ausgelöst von der finanziellen Frage: Liliane wirft Paul seine fehlende wirtschaftliche Durchsetzungskraft vor, sie wird ihn aushalten müssen, er wird nicht fähig zum Gelderwerb sein. Doch der Bund der beiden erweist sich als stärker (Liliane nennt Paul nicht nur ihren Geliebten, sondern auch ihr "Schwesterchen", LuP 25, was wohl für innere, tiefe Seelenverwandtschaft steht). Liliane bewährt sich wie Stephanie stets als dominanter, klügerer Teil des Paares: sie erkennt die möglichen Gefahren für die Liebe als erste, fühlt instinktiv, daß etwas mit dem geschenkten Halsband nicht stimmt (LuP 22) und mahnt wie Stephanie in entscheidenden Momenten zur Vernunft.

In der frühen Novelle gibt es zwei Passagen, die den Festakt des *Empfangs* vorwegnehmen. Der erste Abschnitt, der Maskenzug bzw. Maskenball, ist nicht nur ein Resümee der ganzen Novelle, sondern wirkt auch wie eine Kurzfassung des Empfanges "bei der Welt": Liliane und Paul, angezogen wie Schwestern, treffen auf Maskierte. Diese sind entmenschlichte Komödianten wie die Gäste auf Arthurs Empfang; Liliane und Paul hingegen sind keine Verkleidungskünstler, die durch eine chimärenhafte Scheinwelt die Realität des Überlebenskampfes verdecken wollen. Ihre Kleidung entspricht innigem Gefühl und wahrer, anderer Wirklichkeit. Auf dem Maskenball erkennen beide die Pseudorealität der übrigen, in der Geld die wichtigste Rolle spielt. Liliane und Paul wenden sich ab, sie wissen: "Wie sind wir reich, kleine Schwester! Wir sehen uns an: so blicken andere nicht für tausend Goldstücke. Du aber nimm die Million, den Kuß! [...] Wir können nicht bleiben" (LuP 29). Die Liebe ist der wahre Reichtum, die Jagd nach dem Gold nur Illusion. Hier findet sich also schon eine der zentralen Aussagen des Alterswerks, hier bespricht Mann bereits die für den *Empfang bei der Welt* zentralen Themen: den Existenzkampf, das Streben nach Reichtum, die Entmenschung und Maskerade der Existenzkämpfer. In der Kasino-Episode kritisiert Heinrich Mann auch, daß die eigentliche Schmierenkomödie - wie im *Empfang bei der Welt* - das Publikum darbiete: "alsbald folgten ihrer [Formas] Orgie die glatten Sachen, die ein gepflegtes Publikum sich selbst vorführte." (LuP 49) Sogar die Maßlosigkeiten des André mit Melusine und Andrés Läuterung durch Stephanie sind angedeutet: Liliane entdeckt Paul in den Armen einer anderen, kämpft um ihn, erkennt: "er schläft" (LuP 29) und weckt ihn aus diesem Traum (das heißt entwindet ihn den Ausschweifungen). Auch Stephanie entreißt André, der noch stärker der Existenzkämpferwelt verhaftet ist, der genußsüchtigen Gesellschaft und bewirkt in ihm eine intellektuelle Entwicklung, die freilich in seinem Charakter bereits angelegt war.

Eine Figur ist vielleicht noch deutlicher im *Empfang bei der Welt* wiederzufinden als Liliane oder Paul: der namenlose Alte. Seine unheimliche Morbidität, seine Stellung außerhalb der lebenshungrigen, nach Existenz (sprich Reichtum) ringenden Karnevalsgesellschaft, seine märchenhaften Züge, das Symbol des Hauses - das alles ist im *Empfang* dem alten Balthasar zugeschrieben. Sogar ähnliche Physiognomien haben beide: sie gleichen sich bis hin zu den "Augen

wie Rauch, ja, wie Rauch aus der Glut" (LuP 33), ein charakteristisches Motiv in Manns Werk, in dem sich die partielle Seelenverwandtschaft von Autor und Figur in deren gleicher Augenfarbe andeutet. Gegen Ende bekommt der Alte übrigens wie Tamburini einen auffallenden "Buckel" (LuP 79). Balthasar ist ambivalent angelegt; der Alte in *Liliane und Paul* ist viel negativer konzipiert. Er bekommt zwar Gelegenheit, sein Tun zu rechtfertigen, wird aber zum Großteil aus der Perspektive Lilianes geschildert, die das Böse und Verführerische in ihm höher einschätzt als etwaige positive Seiten. Er steht wie Balthasar für den Reichtum und die zerstörende Macht des Geldes. Durch das Geld fesselt er Liliane und Paul an sich, durch das Geld schafft er eine wachsende Entzweiung der Liebenden: schon beim ersten Auftreten des Alten wird sich Paul der scheinbaren Lächerlichkeit seiner Verkleidung bewußt, ein Kostüm, das ursprünglich seine Verbundenheit mit Liliane ausdrücken sollte. Ein bloßer Blick des Alten durch ein Fenster auf das Paar genügt, um ihre Glückseligkeit nachhaltig zu sabotieren. Die Metapher von der Vertreibung aus dem Garten Eden beschreibt diese plötzliche Störung, Elysien wird erst am Ende, nach der vermeintlichen Tötung des Alten, erreicht: "Liliane und Paul öffnen für einander ihre Arme, nicht anders als das Paar im Paradies, das den Tod nicht kennt." (LuP 110) Auch im *Empfang bei der Welt* verlieren die Geliebten ihr Zauberland, ihre Einheit ("waren sie schon diesmal Fremde geworden inmitten ihrer Vereinigung!", EbdW 377) in einer idyllischen Landschaft, nur um sie erst nach Balthasars Tod wiederzugewinnen, wobei hier Andrés Großvater weniger schädlich auf das Glück des Paares wirkt als der Alte in *Liliane und Paul*. Im *Empfang bei der Welt* sind die mystischen Mächte, die die Einheit des Menschen mit sich und der Umwelt destruieren, nicht mehr in einem mephistophelischen Zerstörer personalisierbar.

Nach dem ersten geisterhaften 'Auftreten' des Alten treffen ihn Liliane und Paul wieder als Spieler, er scheint ihr "Glück" (LuP 38) zu verwalten, er sorgt indirekt für ihren materiellen Wohlstand, er zeigt ihnen damit jedoch auch die Macht und falsche Schönheit des Geldes und bringt sie in ein Abhängigkeitsverhältnis; auch André und Stephanie sind gefährdet: "Der Auftrag des Toten drängt sich in ihre Wünsche, wem gehorchen sie seitdem?" (EbdW 377) Kaum ist das erste Geld ausgegeben, wird der Mangel um so bewußter. Vage Hoffnungen erweisen sich zunächst als trügerisch: "Ich wußte, unser Glück wäre stärker als die Geldnot." (LuP 41) Tatsächlich aber führt der Alte schon bald Liliane und Paul in die Welt des Existenzkampfes, des Lebenshungers und der Macht des Geldes ein. Schon beim dritten Kontakt, erneut im Kasino, heißt es: "Der unterbrochene Kampf begann wieder." (LuP 42) Gemeint ist: der Existenzkampf, für das Paar aber auch der immer vehementer werdende Kampf um ihre Liebe, ihre Vernunft, ihre Freiheit. Durch das Geld verfügt der Alte, der wie Balthasar einen Titel (nicht Geheimrat, dafür "Hoheit", LuP 43) trägt, mehr und mehr über Liliane und Paul: "Als hätte er für das Geld ein Anrecht gehabt auf sie beide." (LuP 43) Schnell erkennt Liliane, daß der Alte aus einer Schicht kommt, der Paul bis vor kurzem noch angehörte und die ihn wieder zurückholen möchte; der Alte wirkt

im übertragenen Sinne als Abgesandter von Pauls Familie, die ihren verlorenen Sohn in die Welt des Kapitals reintegrieren will. Nur im Beisein des Alten tun sich die überwunden geglaubten Standesschranken wieder auf: Liliane hebt sich durch ihre einfachere Sprache und Umgangsform deutlich von Paul und dem Alten ab. Sind Paul und Liliane unter sich, so fallen keine Unterschiede in Ausdruck und Manieren auf.

Der Alte bekommt häufiger diabolische Züge, die auch Balthasar trägt: "Ich bin euch nahe - und nicht nur, wenn ich euch belausche. Ich weiß mehr von euch, als ihr selbst, ich kenne eure Zukunft. So sind wir Alten. Wir wissen Geheimnisse. Was ich im Leben auch immer gewesen sein mag -" (LuP 46). Er entstammt einer Welt des Todes und der Irrationalität. Liliane ist es, die wie Stephanie nun um die Rationalität und die Rettung ihres Geliebten ringt. Folgende Szene verdeutlicht sehr gut Lilianes Kampf um das Licht der Vernunft und ihren kurzfristigen Sieg, der die Macht des Vernunftwidrigen bricht. Die Metapher der zunehmenden Dunkelheit steht als Bild für die wachsende Verstrickung in der unberechenbaren Welt des Alten: das Paar verschläft im Schloß immer öfter den Tag und durchwacht auf Drängen ihres Gastgebers die ganze Nacht.

> Unter den vorspringenden Augenknochen [des Alten] verschwand das Gesicht. Der Mund in der Tiefe seiner Falten schien heimlich zu grinsen. Ja, er verschob die Falten. Es spannte sie beide bis nahe dem Aufschreien. "Licht!" rief Liliane. Denn voll Gefahr war heute die schnelle Abenddämmerung, dies wie erstickt vor Nacht hereinscheinende Meer. Die Lampen glühten ruhig, vor Paul und Liliane saß, über sein Glas geneigt, ein unverfänglicher Herr. Der hatte nie verdächtig gegrinst. Er redete gern Unsinn. Er machte sich gern wichtig, war aber nur alt und häßlich. Die schnelle Dämmerung war beendet, draußen lag Nacht. [...] War dies das Gespenst, dessen tödliches Liderheben sie noch soeben gefürchtet hatte? (LuP 46 f.)

Es gelingt Liliane nur kurz, die irrationale Herrschaft des Alten aufzuheben, schon bald ist der Verführer wieder das, was er von Anfang an war: der Regisseur, der Marionettenspieler, der bei allen Taten der Verliebten an den Fäden zieht - wie Balthasar. Er ahnt ihre Pläne voraus, er vereitelt ihre Fluchtversuche schon im Ansatz durch seine finanziellen Aufbietungen in Form von Bargeld, seinem Luxuswagen, bestellten Delikatessen etc. Bald wird sich sogar Paul seiner Fremdbestimmung bewußt: "Ich war es. Aber auch das Gespenst war es!", antwortet er auf die Frage, was ihn derart in Rausch versetzt hatte, daß er Stunden um Stunden ekstatisch mit Liliane tanzte (LuP 51). Der Alte ist allgegenwärtig, auch wenn er physisch nicht präsent ist; das hatte er ihnen prophezeit (siehe oben) und das tritt auch ein. An einigen Stellen bekommt er sogar die Gelegenheit, seine Jagd nach Liebe und Leben zu rechtfertigen - mit Argumenten, die auch dem Munde Balthasars entstammen könnten: "Was gewesen ist, läßt unsereinen nie ganz frei. Das Gegenwärtige aber, das sich uns anbietet, ist nicht in Wahrheit gegenwärtig; wir können nicht, ach, können es nicht mehr besitzen." (LuP 52) Er erscheint als der vom Vitalen Ausgeschlossene, er kann nur in voyeuristischer Manier am Glück der Jugend teilhaben. Glaubt man seinen

Erzählungen, so ist dieser Wesenszug schon in der Jugend des Alten angelegt gewesen. Er schildert eine Episode seines Lebens, in der er als Knabe in ähnlicher Weise an der Beseligung zweier Verliebter teilzuhaben versuchte (LuP 80 f.). Lebenshunger und Lebensmüdigkeit (vgl. die Metapher des Nicht-mehr-essen-Wollens, die auch im *Empfang* Balthasar charakterisiert) wechseln sich ab. Das Scheinglück seiner Welt ist so willkürlich und vergänglich wie der Gewinn im Spiel, wie das Glück am Roulette-Tisch, den der Alte frequentiert und über den er Zugang zu der Welt von Liliane und Paul erhält.

Schließlich entführt er Liliane und Paul in sein verwunschenes Schloß - in beiden Werken ähneln sich die märchenhaften Szenen, in denen das junge Paar in das Haus des Alten eindringt. Von dem Alten heißt es: "Es sieht sogar aus, als könnte er zaubern." (LuP 57) Der Garten erscheint dem Paar erst wie ein Paradies (hier wieder das Adam-und-Eva-Motiv), allerdings ist er nur scheinbar ein Paradies, wie sich bald herausstellt, denn solange der Alte lebt, der gottgleich über das Leben der Bewohner seines Gartens Eden entscheidet, herrschen Unfreiheit, Unvernunft und Lieblosigkeit, aber auch die Möglichkeit zur Freiheit, wie sie Liliane und Paul durch die Tötung des Alten am Ende verwirklichen, ist bereits angelegt: das Schloß besteht aus luftigen, hellen Kabinetten und modrigen, düsteren Prunkzimmern, in die sich der Alte zurückzieht und aus denen er nur über seine Glaswand heimlich am Leben der Jugend teilnimmt - das Domizil des Alten ist ein Schloß aus "Rosen [...] und Staub" (LuP 57), ein Gebäude wie Balthasars Haus.

Daß der Alte tatsächlich sich wie Balthasar zum Regisseur seiner Figuren macht, daß das Leben um ihn herum zum Theater wird, entdecken Liliane, Paul und der Leser spätestens in dem Zimmer, das die beiden beziehen müssen: die oft diskutierte vierte Wand ist aus Glas gearbeitet und von einem großen Theatervorhang zeitweise verdeckt, "es war eine Bühne. Jetzt erkannten sie es" (LuP 60). Die Möbelstücke des Raumes verkommen zu Requisiten, die Einwohner sind nichts weiter als Statisten: "Mitzuspielen in seiner Dekoration, war der Sinn des allzu niedrigen Bettes, dem die Fußlehne fehlte." (LuP 60) Bühnenvolk sind auch die Bedienten des Alten, zwei begnadete Künstler, leibeigen, unterdrückt, gefangengehalten wie das Liebespaar, jedoch (im Falle von Verdrem) mit der ironischen Erkenntnisfähigkeit der Machtmechanismen und der Schwächen des Alten ausgestattet. Heinrich Mann entwirft wie im *Empfang bei der Welt* verschiedene Typen von Schauspielern, das Theatrum mundi wird zu seinem Thema: Von der unschuldigen, emotional authentischen Verkleidung des Paul über die Kunst, die für opportunistische Zwecke mißbraucht und versklavt wird (hierfür stehen Forma und Tamburini), reicht das Spektrum bis hin zu den falschen Komödianten, die sich in ihren Lebenslügen ergehen, um die wahre Reali-

tät zu verschleiern und dadurch ihre Führerschaft zu zementieren (der Alte, Balthasar, sämtliche Existenzkämpfer).[543]

Offensichtlich haben beide Texte nicht nur die Protagonisten, die Figurenkonstellation und die Materie gemeinsam, in ihnen geht es auch um die zentralen Themen des Generationskonfliktes, der Antagonismen 'Jugend' und 'Alter', 'Leben' und 'Tod'. Diese Janusgesichtigkeit der Wirklichkeit ist in der Novelle omnipräsent, besonders gut symbolisiert freilich der Park des Alten bipolare Strukturen: er ist ein Märchenland in voller Blüte, ein Arkadien der Jugend, jedoch: "Der blühende Garten brach ab, ja, zeigte jäh seine Kehrseite, einen tiefen Absturz weißlichen Felsengerölls, gebleicht von der Sonne wie Totengebein. [...] Sie standen vor der Schlucht des Todes" (LuP 65 f.) und ruhten auf einem Grabstein mit der Aufschrift "Auch hierfür segne ich dich" (LuP 67). Der Alte beschreibt sich einmal "mit eintöniger Klage": "Ich aber bin schon längst hinaus über alles Menschenglück. [...] Nur der Tod der Menschen gehört mir. Ich esse ihn und lebe. Sie sterben in mir immer wieder. Immer wieder" (beide Zitate LuP 82).

Die Entfremdung der Liebenden nimmt durch den hemmenden Einfluß des Alten zu, ihre Abhängigkeit von ihm wird immer größer. Er, der nicht am Leben teilhaben kann, will nur eins: eifersüchtig Lilianes und Pauls auf Liebe und Vernunft gegründetes Glück vernichten. Balthasar weicht in diesem Punkt von seinem literarischen Vorbild ab, denn schließlich ist er es im *Empfang bei der Welt*, der das Paar erst zusammenbringt und ihr Verhältnis festigt, wodurch auch eine gewisse Wandlung in ihm selbst vor sich geht. Aber nicht nur inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen *Liliane und Paul* und dem *Empfang bei der Welt* fallen auf, bis ins Erzähltechnische hinein gibt es Parallelen. Da wären beispielsweise die kurze Handlungsdauer (vom dritten Kontakt mit dem Alten im Kasino bis zu dessen Tod vergehen nur wenige Tage) und auch die mythologischen Anspielungen und die märchenhaften Motive zu nennen. Selbst der Tod des Alten ist kein realistisch wiedergegebener Exodus: der Greis schrumpft zum Männchen, zum tanzenden Wicht, dessen Einfluß wie bei Rumpelstilzchen schwindet, sobald die Menschen seine vermeintliche Macht erkannt, durchschaut und überwunden, eben wie im Märchen benannt haben.

Neben dem Maskenball gibt es noch eine weitere Sequenz, die den *Empfang bei der Welt* zusammenfassend vorwegnimmt: "Seine Hoheit" gibt selbst einen "Empfang", geladen sind "nur schönste Leute", "böse Stimmen", deren oberflächliches, ichbezogenes Theaterspiel den Existenzkämpfern im *Empfang bei der Welt* in nichts nachsteht (alle Zitate LuP 83). Angesichts dieser mechanischen Larven vergeht sogar Verdrem die Ironie (LuP 84). Die chimärenhaften Geister bleiben "in den verschlossenen Moderzimmern", wohin sie nach Meinung der lebensbejahenden Liliane, die sich jedoch angesichts dieser Gesell-

543 Alle spielen Theater, freilich mit unterschiedlichen Beweggründen und Wirkungsabsichten: Das Theater des Lebens ist ein in Heinrich Manns Gesamtwerk häufig anzutreffendes Motiv; es findet sich bereits in der frühen Novelle "Liliane und Paul".

schaft "gebannt, gelähmt" fühlt, auch gehören (LuP 85). Die Gäste sind ähnlich grotesk wie auf dem *Empfang bei der Welt*. Einige tragen symbolische Bedeutung: "eine Art Königin" ist geladen,

> die Krone klebte schief an dem dunkelroten, breiten Wulst der Zöpfe. Die Wangen hingen ihr bis auf die nackten Schultern, von denen Hermelin fiel. Sie blickte nie anders als schräg und von oben, ihr schmaler, feurig gefärbter Mund blieb gepreßt. Alles sichtbare Fleisch der hohen Frau aber machte völlig den Eindruck von Zunder, zerreißbar, leicht brennbar, schnell vergänglich. (LuP 86 f.)

Diese Regentin steht für eine Autorität, die nur durch das Lügenspiel der Untertanen und Nutznießer aufrechterhalten wird; eine Macht, die wie der Alte längst einer vergangenen Zeit angehört, tot, ohne Bestand und Modernität. Über die Königin und ihren Gatten heißt es weiter:

> Trotzdem erhält er das Leben der Alten mit äußerster, nie versagender Umsicht. Es hat den Grund, daß weder das Diadem, noch die lange Perlenschnur oder der Hermelinmantel ihr gehören. Sie darf sie nur tragen, solange sie lebt. Sie muß leben. (LuP 87)

Eine andere Impression zeigt Liliane und Paul ihre Zukunft in der Welt des Alten: Paul als Greis, "die Hand vor den Augen, bei umflorter Harfe", die gealterte Liliane, "inbrünstig und halb nackt vor irgendeinem Jüngling" kniend (LuP 89): wie sehr erinnert dieses Trugbild an Arthur und Melusine! Die jungen Leute fühlen: "So kommt es" (LuP 89), wenn sie sich nicht dem zerstörerischen Einfluß des Alten und der verfallenden, schamlosen, irrealen Geisterwelt entziehen. Auf dem Fest treffen Besucher ein, wie sie der Leser später auf Arthurs Empfang kennenlernen wird: "Die Dame, der ihr Schmuck nicht gehörte, ihr besorgter Mann, das Mädchen in Aschgrau samt den beiden Allerweltspersonen, den wandelbaren Freunden, und dem Alten" (LuP 89) - sie alle haben keine Individualität, keine Eigennamen, sie sind inhumane "Marionetten" (EbdW 177), Existenzkämpfer ohne Zukunft. Der menschliche Körper wird zur "Maschine" (EbdW 271). Eigennamen tragen in Heinrich Manns Novelle nur die Personen, die am Ende das Überkommene vernichten, die die alten Zöpfe der Königin abschneiden und neu anfangen: Liliane, Paul, Forma und Verdrem. Der Ball der Gespenster findet sein Ende durch Liliane und Paul, durch ihre Vitalität und ihre Flucht vor dem Vernunftwidrigen: "Sie überrannten die Gesellschaft, die unter ihnen ohne weiteres hinsank und erlosch." (LuP 90)

Erst nachdem sie die Folgen, die Opfer und Machthaber der Geisterwelt gesehen haben, beginnen Liliane und Paul ebenso wie André und Stephanie, konsequent umzudenken. Sie suchen nach den Motiven des Alten und erkennen: er möchte, "daß wir uns nicht lieben", "daß wir wahnsinnig werden" (LuP 92). Der Alte will das für die menschliche Freiheit unabdingbare Konzept von Liebe und Vernunft zerstören, er will das Paar in seine affektive, ichbezogene, die überalterten Machtverhältnisse festigende Gesellschaft ziehen. Gefühl und Geist sind

die Feinde des Alten, weil nur diese Waffen ihn zerstören können. Das Paar, ganz besonders Liliane, wird hier wie in der ganzen Novelle zum Sprachrohr des Autors. Die feindliche Macht des Irrationalen, der Alte, erweist sich als Bluffer (LuP 94), als Popanz ohne wahren Einfluß, der seine eigentliche Angst vor Liliane und ihrer zärtlichen Besonnenheit überspielt mit Zaubertricks - eine Aussage, die auch für den *Empfang bei der Welt* gilt. Ein wirksames Mittel im Kampf um die Menschlichkeit im Zeitalter des Irrationalen ist die "Ironie" (LuP 95), die eine für die Objektivierung der subjektiven Eindrücke nötige Distanz schafft.

Nach dieser Erkenntnis und auf dem Höhepunkt der Einflußnahme des Alten auf ihre Verbundenheit, die für Sekunden in Abneigung umschlägt ("Sie hatten einander gehaßt, es war der Triumph ihres Feindes.", LuP 98), beschließen Liliane und Paul endlich zu handeln: ihr Selbstmord "aus lauter Müdigkeit" (LuP 101) mißlingt durch das dämonische Eingreifen eines großen Vogels. Die zweite Alternative, Flucht, verwerfen Liliane und Paul nach einem literarisch vorbelasteten Pakt mit dem Greis ("er will unsere Seelen", LuP 104), der ihnen per Vertragsklausel den Freitod als Ausweg verbietet. Sollten sie nämlich vor dem Alten sterben, so gehören ihre Körper und ihre Innenwelten ihm. Bleibt nur noch die dritte Wahlmöglichkeit, die schließlich zur Überwindung des alten Mannes und seiner düsteren Herrschaft führt: Mord.

Nach der scheinbaren Bluttat waschen Liliane und Paul im Meerwasser ihre Schuld symbolisch ab ("nie hatten sie so köstlich gebadet", LuP 108), und der Leser erfährt: "Es war nicht der Alte, und sie hatten ihn nicht ertränkt." (LuP 109) Mann hält hier die Protagonisten frei von Schuld und versinnbildlicht die endgültige Überwindung der Versklavung: "In ihnen war er tot. In ihnen lebte wieder einzig Liebe." (LuP 110) Der Alte ist besiegt, er wird vernichtet im Feuer, verliert auf märchenhafte Weise seine Zauberkräfte und schrumpft zu einem kleinen, harmlosen Wicht. Liliane und Paul treten sein Erbe an. André und Stephanie haben einen Gegner zu überwinden, der weniger personal und faßbar ist, ihnen hilft kein Mord; aber ihre Absage an die Jagd nach Geld und Macht, ihr Gebot von Liebe und Vernunft siegt am Ende gleichfalls.

Eine zentrale Figur, die in ähnlicher Form auch im *Empfang* vorkommt, ist Verdrem, Diener und Künstler in einer Person. Er wirkt wie Balthasar in vielen Szenen immer mehr wie eine Spiegelung des Autors inmitten seiner literarischen Figuren. Verdrem erweitert das Gebot von Liebe und Vernunft um die Ironie zum Triplum, Ironie ist sein Mittel zur Beschreibung der Welt, er ist "zärtlich und ironisch" (LuP 106, vgl. EbdW 279: Stephanie agiert "mit zärtlicher Ironie") und ermöglicht dadurch die utopische Befreiungstat der jungen Liebenden. Er ist außenstehender Beobachter und Opfer zugleich. Seine Ironie setzt wichtige Entscheidungs- und Erkenntnisprozesse in Gang, schafft den nötigen Abstand und bringt komplexe Sachverhalte auf den Punkt: "Verdrem trat ein an der Spitze der Leute. Er machte eine hochtrabende, von Ironie nicht freie Gebärde über die Glaswand hin, und alles war gesagt." (LuP 111 f.) Im *Empfang bei der Welt* übernimmt Balthasar, der differenzierter und farbiger gestaltet wird als der

monochrome Alte in *Liliane und Paul*, neben Tamburini diese Aufgabe - und gerade das macht die Betrachtung der frühen Novelle im Hinblick auf Manns späten Roman so notwendig:[544] Im Exil vergegenwärtigten sich aus bereits genannten Gründen viele Schriftsteller die Erzeugnisse der Vorexilzeit (vgl. auch Werfels *Stern der Ungeborenen*), mit der Dreiecksbeziehung im *Empfang bei der Welt* griff der Autor allerdings darüber hinaus ein bereits abgeschlossenes Frühwerk wieder auf und schrieb die Geschichte gleichsam ein zweites Mal - aus einer Perspektive heraus, die etliche Lebensjahrzehnte, einige politische Umwälzungen und vor allem das Exil erfahren und verarbeiten mußte. Gerade die Änderungen, die in den 'dramatis personae' (vor allem in dem Charakter Balthasars) und in der Handlung vorgenommen wurden, geben Aufschlüsse über die durch das Exil veränderte Haltung des Schriftstellers Heinrich Mann.

Weitere Selbstzitate und "Die kleine Stadt"

Tamburini spielte, so heißt es im *Empfang bei der Welt*, den Piero in der "Armen Tonietta", jener Oper, die in der *Kleinen Stadt* zur Aufführung kommt, sein Name erscheint in den *Göttinnen*, sein Auftritt ist der Opernszene aus der *Jagd nach Liebe* entlehnt, und sein Buckel entstammt der *Branzilla* (vgl. Tamburinis Aussage: "Ich bin hier, nicht mich sehen, sondern mich hören zu lassen.", EbdW 165):

> Ihr seid ein Buckliger, und Ihr singt herrlich gut. Seid Ihr schon einmal an einem Theater zum erstenmal aufgetreten, ohne daß sie Euch ausgelacht hätten? Immer mußtet Ihr Euch zuerst vor die Rampe stellen und ihnen versichern, Ihr seiet nicht gekommen, Euch sehen, sondern Euch hören zu lassen. Nun also: das Vollkommene erscheint ihnen immer bucklig. Es stößt sie ab und muß sie überwältigen...[545]

Auch in der *Branzilla* verliert ein Künstler seine Stimme - wie Melusine - durch übermäßigen, egoistischen Lebensgenuß, obwohl die Weltentsagung und Kunstbesessenheit der Branzilla selbst ebenfalls kritisiert wird, und die Tochter der von Ehrgeiz zerfressenen Sängerin weist der Mutter gegenüber eine mögliche Gesangskarriere schroff zurück - wie die talentierte Sopranistin Stephanie, die ihre schöne Stimme jedoch nicht nutzt:

---

544 Weitere Parallelen siehe Klaus Schröter: Zugang zu Heinrich Manns "Empfang bei der Welt". In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 223-244. Zitat S. 233 f. Im folgenden als Schröter: Empfang.

545 Heinrich Mann: Die Branzilla. In: H. M.: Novellen. Bd. 1. Hg. v. Alfred Kantorowicz. Berlin 1953 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 8). S. 339-376. Zitat S. 351. Im folgenden als H. Mann: Branzilla.

> Oh! Menschlichkeit hast du nie gekannt. [...] Ich sollte nicht heiraten, du wolltest mich nicht wie die anderen Mädchen. Als ein Monstrum wolltest du mich, als ein singendes Monstrum. Ich hasse die Kunst, die du mich lehrtest![546]

Hermann Kesten beschreibt *Die große Sache*: Der Ingenieur Birk

> führt nämlich ein Leben im Geiste, ein "ideales" Leben, indes die meisten andern nur Puppen des Lebens sind, Spielbälle ihrer Leidenschaften, ihrer Triebe, ihrer Klassenposition, ihrer Illusionen und falschen Idole. Sie sind auch die Spielbälle einiger überlegener Figuren, die sie hin und her werfen, wie Schicksal und Gesellschaft und soziale Gesetze alle hin und her werfen.[547]

Ähnliches läßt sich wohl über die Figuren des *Empfang bei der Welt* sagen. Gerade an *Die große Sache*, seinen satirischen Gesellschaftsroman, knüpfte Mann im Exil bewußt an. Währt *Die große Sache* noch drei Tage, so verkürzt Mann die Handlungsdauer des *Empfang bei der Welt* auf zwei, des *Atem* schließlich nur auf einen Tag, was übrigens in den frühen Fassungen des *Empfang bei der Welt* noch nicht berücksichtigt war.[548]

Der *Empfang* gleicht außerdem den Parties im *Schlaraffenland*, nur "weniger satirisch geschildert",[549] das Prostituierten- und Halbweltmilieu ist bereits in *Mutter Marie* und auch im *Professor Unrat* vorgezeichnet (übrigens trifft sich die Demimonde im *Empfang bei der Welt* auch im "Blauen Engel", EbdW 202), die Sonnengeflechtstheorie entnahm Mann ebenfalls früheren Werken, und eine Kapitelüberschrift des *Empfang bei der Welt* lautet nicht von ungefähr im Anklang an *Ein ernstes Leben*: "Der Ernst des Lebens" (EbdW 374). Das Motiv der Nixe, das mit Melusine verbunden wird, charakterisiert bereits die Bankiersgattin Adelheid im *Schlaraffenland*. Balthasars Tod ist eine Reminiszenz an das Ende des Grafen Dolan in den *Göttinnen*. Wie stark selbst frühere Exiltexte von der Selbstzitierung geprägt sind, zeigt eine Bemerkung Klaus Manns, der bereits im *Henri IV* die wichtigsten Werke Heinrich Manns vereinigt sah.[550] Die deutlichsten Parallelen lassen sich jedoch zwischen dem *Empfang bei der Welt* und der *Kleinen Stadt* ziehen. Heinrich Mann schrieb im amerikanischen Exil zärtliche Worte über seinen italienischen Roman:

> Meistens erfahre ich, gerade jetzt, ein vieldeutiges Schweigen. Dahinter steckt meines Erachtens: die Unlust es mit mir aufzunehmen, aber auch die Zwecklosigkeit des Angriffs, da ich nicht mehr genug bekannt bin. Meine Bücher sind aus dem

---

546 Ebd. S. 374. - Hier in der "Branzilla" findet sich auch eine dem "Empfang bei der Welt" verwandte Erzähltechnik, sowohl dramatische als auch fast filmische Mittel werden eingesetzt.

547 Kesten: Poeten (siehe Fußnote 343) S. 21.

548 Vgl. Heinrich Mann: Outline der letzten drei oder vier Kapitel. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 106.

549 Weisstein: Einführung (siehe Fußnote 288) S. 193.

550 Vgl. Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 154.

> Verkehr verschwunden, die neueren nach Deutschland noch nie gelangt. Es ist leicht geworden mich zu übersehen [...] So ist es geblieben über Henri IV hinaus bis *Atem*. Der liebste meiner Romane ist mir *Die kleine Stadt*, als eine schöne und liebenswerte Gestalt der Menschenwelt, einbegriffen ihre Kämpfe.[551]

Im Exil in den USA verhandelte Mann - und so kam ihm die *Kleine Stadt* wohl ins Gedächtnis zurück - während der Entstehungsphase des *Empfang bei der Welt* über ein Opernprojekt, dessen Libretto an Manns frühen Roman angelehnt werden sollte, was diverse Briefe und Briefentwürfe im Heinrich-Mann-Archiv in Berlin zeigen.[552]

Die ähnlich eingesetzte Theatermetaphorik und die Bedeutung der Opernaufführung für die Romankonzeption wird in einem späteren Kapitel zu besprechen sein. Der vom Leben ausgegrenzte Künstler wird oft zum Thema in Heinrich Manns Werk: Tamburini, die Branzilla oder Flora Garlinda müssen zwischen dem Leben und dem Liebesglück auf der einen Seite und der Kunst auf der anderen Seite wählen und entscheiden sich für die Kunst:

> Das alles ist erledigt, ich habe gewählt. [...] Ich bin armselig, sobald ich nicht singe. Dies Haar ist zu schön für mich, es ist nur entliehen von der, die singt. Ich hasse es, da es mir nicht gehört, da ich es pflegen muß für die fernsten, spätesten Blicke und nie die Küsse des Nächsten darauf empfangen darf.[553]

Eine Facette dieser Thematik, das Verhältnis von Künstler und Bürger bzw. von Künstler und Publikum, behandelte Heinrich Mann, wie auch sein Bruder Thomas Mann, immer wieder - auch im *Empfang bei der Welt*. Dem Künstler steht eine wankelmütige Masse gegenüber, deren Verführbarkeit zu seinen Gunsten, aber auch zu seinen Ungunsten ausschlagen kann.[554] Der *Empfang bei der Welt* ist nicht nur in diesem Zusammenhang der Gegenroman bzw. eine Aktualisierung der *Kleinen Stadt*. In der italienischen Provinzstadt des Romans führt allerdings die Kunst (dort das Theater) trotz der freundlichen Ironie der Darstellung zu einem "Prozeß der ästhetischen Erziehung"; die Kunst "allein befreit, und sie befreit zu reinerer Humanität."[555] Die Zuschauer erkennen, daß das Ge-

---

551 Heinrich Mann an Grosshut (11.06.49). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

552 Vgl. zum Beispiel die Briefentwürfe Heinrich Manns an Frank (o. D., 28.05.44). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 540 und 541.

553 Heinrich Mann: Die kleine Stadt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1986 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 298. Im folgenden als H. Mann: Kleine Stadt.

554 Vgl. die ähnliche Thematik, freilich aus entgegengesetztem Blickwinkel, in Thomas Manns "Mario und der Zauberer".

555 Beide Zitate in: Helmut Koopmann: Nachwort. In: Heinrich Mann: Die kleine Stadt. Roman. Mit einem Nachwort von H. K. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von

schehen auf der Bühne zwar nur eine illusionäre Abbildung der Realität, für ihr eigenes Leben aber relevant ist; in einem reflexiven wie kommunikativen Akt wird das Gesehene verarbeitet und trägt bereits während der Pause in wohltätigen Spenden und sozialkritischen Diskussionen Früchte. Im *Empfang bei der Welt* ist diese Harmonie nur mehr irreführend, sie hält höchstens für einige Minuten an, und die Vertreter der wahren Humanität im Roman (das junge Liebespaar) sehen den Folgen der *Kultur mit Ausschreitungen* skeptisch entgegen. Aus dem Exil heraus beschrieb Mann resignativ eine neue Welt der *Kleinen Stadt*, die die Kunst nicht mehr wirklich empfängt. Märchenhaftes wurzelt auch in der *Kleinen Stadt*, ein Beispiel ist die Tochter des Mancafede, die seit neun Jahren ihr Haus nicht verläßt und dennoch alle Geheimnisse der Menschen kennt - eine exulante Figur, die für das Gewissen und die Wahrheit des einfachen Volkes steht; den Bewohnern der *Kleinen Stadt* haftet hingegen ihr demagogisch lenkbarer Wankelmut unlösbar an: zuerst ist der Advokat wegen seiner amourösen Abenteuer ein Held, dann aus demselben Grund ein "Wüstling".[556] Trotz allem ist aber *Die kleine Stadt* ein Hymnus an die Zukunft, eine "Menschheitsutopie".[557] Mann selbst urteilte über die *Kleine Stadt*: "Dennoch enthält nun dieser vom Sturm gepeitschte Acker ein Korn des Gedankens, das nicht vergehen wird."[558] Im *Empfang bei der Welt* tragen wenige Figuren dieses "Korn des Gedankens" in sich, das Gros der Gesellschaft bleibt von den Errungenschaften der Demokratie und Humanität gänzlich unberührt - aller Bemühungen Tamburinis und der Kunst zum Trotz. Werden in der *Kleinen Stadt* noch die großen, übernationalen Staats- und Freiheitsideale von Rousseau, Voltaire und Garibaldi sichtbar, so läßt Manns Exilerfahrung eine euphorische Sicht kaum zu, wenngleich sie als vage Hoffnung in dem Liebespaar personifiziert wird und der *Empfang bei der Welt* zugleich bewußt international angelegt ist.

Den Verliebten Nello und Alba ähneln André und Stephanie. Während der männliche Part - wie bei *Liliane und Paul* - intellektuell unterlegen und verführbar erscheint, liegt Manns Bewunderung und Sympathie bei den starken, charaktervollen, in der Liebe wachsenden Frauen. Dem Paar in der *Kleinen Stadt* schrieb Mann im *Empfang* freilich einen neuen Schluß: Stephanie und André überleben. Sie werden nicht von Intrigen und irrigen Lockungen besiegt, ihre Liebe überwindet vielmehr alle Barrieren; das Exilerlebnis schien keinen Tragödienschluß mehr zuzulassen. Helmut Koopmann liest den Ausklang der *Kleinen Stadt* als Spiegelung der "Krise des Individualismus":

Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1986 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 431-446. Zitat S. 435. Im folgenden als Koopmann: Nachwort. Kleine Stadt.

556 H. Mann: Kleine Stadt (siehe Fußnote 553) S. 334.

557 Koopmann: Nachwort. Kleine Stadt (siehe Fußnote 555) S. 437.

558 Heinrich Mann: Die kleine Stadt. Brief an Fräulein Lucia Dora Frost. In: Die Zukunft, Berlin. Hg. v. Maximilian Harden. Jg. 18. Nr. 21 (19.02.1910). S. 265 f. Zitat S. 265.

> Will Heinrich Mann mit diesem Schluß sagen, daß das Zeitalter der Individualität, der Vereinzelung, der Absonderung vom Allgemeinen, daß der Ausschluß vom Volke zu einem tödlichen Ende führen muß?[559]

Führt man diesen Gedanken weiter, so bedeutet das für das Ende des *Empfang bei der Welt*, daß Mann durch die traumatische Erfahrung der Vereinzelung und Entwurzelung im Exil die Individualität wieder als Daseinsform thematisiert. André und Stephanie grenzen sich bewußt aus der inhumanen Gesellschaft aus, sie sind schon vor ihrem ersten Kontakt Außenseiter und fast exulante Figuren. Ihre Verbindung ist die einzige, die der Roman gutheißt; keine Vereinigung mit dem Volk, kein Aufgehen in familiären Bindungen, kein freundschaftliches Band zu Gleichgesinnten ist ihnen möglich - eine deutliche Neuakzentuierung des Endes der *Kleinen Stadt*. Im Exil beurteilte Mann die Möglichkeiten der Loyalität und Zusammenarbeit kühler, so schrieb er über das noch in Frankreich hochgehaltene Ideal der Vereinigung aller Exulanten: "Die Einigung der Emigranten erscheint überflüssig. Halte sich jeder auf der Seite, wohin er gehört. Entscheidungen fallen doch nur im Lande."[560]

Figurenpersonal und Handlung der *Kleinen Stadt* werden im *Empfang bei der Welt* ja explizit genannt. Tamburini sinniert mehrere Seiten lang über seinen "Freund Dorlenghi" und dessen Oper die "Arme Tonietta" (EbdW 266 ff.), deren Uraufführung der thematische Mittelpunkt der *Kleinen Stadt* ist. Tamburinis Gedanken erläutern gleichsam die 'Nachgeschichte' des frühen Romans und antworten resignativ auf die Euphorie der Arie vom "umblühten Haus". Hier zeigt sich wieder, wie Mann im *Empfang bei der Welt* manche Zukunftshoffnung der *Kleinen Stadt* aus seiner Exulantenperspektive heraus relativierte. Dem jungen Dorlenghi wird in der *Kleinen Stadt* eine große Karriere als Musiker vorausgesagt. Tamburini, der sich deutlich als in der Welt der *Kleinen Stadt* beheimatet erweist, berichtet melancholisch, jeder "bei uns zu Hause" (EbdW 267) kenne zwar Dorlenghis "Arme Tonietta", der Komponist sei jedoch über diese seine "einzige Oper" (ebd.) nie hinausgekommen. Mann antwortete ergo ganz bewußt auf den frühen Roman, in dem der Autor seiner Utopie der Demokratisierung eines Volkes durch wohlwollende "humoristische Miniaturisierung"[561] zu literarischer Realität verhalf, und der wiederum - so unter anderen Koopmann - eine Entgegnung auf den Bruder und dessen *Buddenbrooks* ist. Im *Empfang bei der Welt* ist der humoristische Ton, die "zärtliche Ironie", wie sie Stephanie zugeordnet wird, in bezug auf die Beschreibung der Gesellschaft beißendem Spott gewichen. Die "durchaus nicht böswillige Ironisierung"[562] aus der Zeit vor dem Exil verlor durch die Erfahrungen, die Mann durch die Vertreibung und die Machtergreifung Hitlers gemacht hatte, an Leichtigkeit und Wohlwollen. *Die*

---

559 Beide Zitate in: Koopmann: Nachwort. Kleine Stadt (siehe Fußnote 555) S. 445.

560 Heinrich Mann an Kantorowicz (29.12.43). In: Kantorowicz: Ausweg (siehe Fußnote 358).

561 Koopmann: Nachwort. Kleine Stadt (siehe Fußnote 555) S. 440.

562 Ebd. S. 442.

kleine Stadt zeigt "das Leben als vergängliche Komödie",[563] der *Empfang bei der Welt* beschreibt es als endliche Groteske.

Der Grund für eine solche "Chronik der eigenen literarischen Tätigkeit"[564] liegt wiederum vor allem in der Exilsituation des Autors. Eine Selbstvergewisserung, eine Rekapitulation der eigenen dichterischen Vergangenheit war für Heinrich Mann der einzig mögliche Triumph über das Vergessen-Werden, das ihm durch das Exil in Amerika drohte. Dadurch schloß er aber auch für sich die Bresche, die der Nationalsozialismus und die Expatriierung in sein Werk geschlagen hatten. Selbst in der größten Isolation schuf sich der Autor durch die allmächtige Phantasie eine eigene, alles integrierende Welt inmitten seiner Figuren und Themen. Was bei Hesse die Gemeinschaft der Morgenlandfahrer leisten sollte, nämlich einen Bund zu begründen, zu der der exterminierte Autor gehörte, das leistete für Mann die Welt der literarischen Vorbilder und der eigenen imaginierten Kreaturen.

"Persönliches meiden oder es verkleiden": Autobiographisches

> Mag sein, dass zuletzt die persönliche Gegenwart zurücktritt hinter die Erinnerungen. Ohne Vorsatz und kaum dass ich weiss warum, habe ich plötzlich angefangen, *Buddenbrooks* zu lesen.[565]

Im Exil besann sich Heinrich Mann nochmals auf seine Jugend und die gemeinsamen brüderlichen Anfänge in Lübeck. Der Autor hielt sogar Motive dieser Zeit in Bleistiftzeichnungen fest, er verfaßte seine Memoiren und schrieb stark autobiographisch gefärbte Romane. Verantwortlich dafür ist das Exil, die Bejahrtheit und wohl auch der tragische Tod Nelly Manns in den USA: "Hier misse ich nichts, erwarte nichts, habe dafür das träumerische Alter."[566]

Autobiographische Elemente wurden im Exil allgemein zu einem auffallenden Charakteristikum der Literatur. "Die Verwirrung des eigenen Daseinsplanes durch die als erzwungen erlebte Emigration"[567] verursachte eine Divergenz von äußerer und innerer Wirklichkeit. Die Folge war: "Eine Identität, eine Lebensgeschichte mußte neu erschrieben werden."[568] Das unverschlüsselte autobiographi-

---

563 Ebd. S. 444. Kasus angeglichen.

564 Helmut Koopmann: Nachwort. In: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Mit einem Nachwort von H. K. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 403-417. Zitat S. 415. Im folgenden als Koopmann: Nachwort. Empfang.

565 Heinrich Mann an Thomas Mann (15.04.42). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel (siehe Fußnote 305) S. 302.

566 Heinrich Mann an Lemke (26.10.48). In: H. Mann: Lemke. Pinkus. S. 83.

567 Erich Kleinschmidt: Schreiben und Leben. Zur Ästhetik des Autobiographischen in der deutschen Exilliteratur. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. München 1984 (= Edition Text und Kritik). S. 24-40. Zitat S. 24. Im folgenden als Kleinschmidt: Schreiben.

568 Ebd. S. 25.

sche Aufzeichnen fiel den Autoren schwer, es fehlte an Distanz, um die erlittenen Greuel beschreiben zu können: "Persönliches meiden oder es verkleiden",[569] hieß die Devise. Eine offene Thematisierung der Exilerfahrungen und der erlebten bzw. berichteten Übertretungen schien unmöglich; die Autoren beschrieben ihr Schicksal häufig nur in versteckten autobiographischen Details in Romanen und anderen fiktionalen Texten. Dies ist schon bei Werfel und seinem *Stern der Ungeborenen* zu beobachten. Aber die literarischen Erinnerungen dienten nicht nur der Auslotung der eigenen, durch das Exil in Verwirrung geratenen Identität. Im Exil war der Emigrant, zum Beispiel Heinrich Mann, oft vom Leben abgeschnitten, die Isolation wurde zu groß, um aus dem unmittelbaren Erleben Inspiration und Stoff für das Schreiben zu ziehen. Eine andere thematische Quelle mußte gefunden werden; Mann entdeckte sie in bereits gedachten und erfahrenen Lebensbildern, die er für sein Spätwerk im amerikanischen Exil nochmals auferstehen ließ. Wie schmerzvoll dieser Prozeß war, zeigt die Tatsache, daß die autobiographische Ebene nicht in extenso durchgehalten wurde, sondern nur an manchen Stellen im Roman zutage tritt. Der *Empfang bei der Welt* ist eben nicht von Beginn bis Ende "ein autobiographischer Schlüsselroman", wie Weisstein behauptete.[570] Zu den Erinnerungssplittern traten Wunschvorstellungen, Idealisierungen, historische Verzerrungen, die zwar verständlich sind, die aber gleichsam zu einer Unschärfe führten, die oft Heinrich Manns Spätwerk, besonders auch seinen Memoiren *Ein Zeitalter wird besichtigt*, vorgeworfen wurde.

Im Exil wurde eine Lebensbilanz vonnöten; bei den hier besprochenen Autoren Heinrich Mann und Franz Werfel wurde dieses Bedürfnis verstärkt durch die schwere Krankheit und Todesnähe, aber auch jüngere bzw. weniger kranke Autoren empfanden ähnliches. So äußerte Döblin einmal, er fühle sich durch das Exil gezwungen, ein Fazit seines Lebens zu ziehen, mit sich selbst abzurechnen, als stünde er unmittelbar vor dem Tode.[571]

Eine kontinuierliche Schilderung des eigenen Lebens von der Geburt bis zum Exil war aufgrund der Zersplitterung der Epoche wie der eigenen Identität nicht möglich, die Folge dieses Defizites waren so eigentümliche Konstrukte wie das *Zeitalter* Heinrich Manns - ein Werk voller Brüche in der Chronologie, in der Textsorte, im Erzählton. Nicht nur die eigene Person, eine Ära rückt in den Blickpunkt. Der Emigrant hatte am eigenen Leibe erfahren müssen, wie unwichtig er als Einzelner im Machtspiel der Politik geworden war, wie indifferent ihn das Schicksal an fremde Küsten warf, wie wenig er bewirken und verändern konnte. Deswegen kamen zu den persönlichen Erinnerungen - ob in der Autobiographie oder im autobiographischen Roman - immer auch globale Überlegungen zur Zeit und zu dem politischen wie gesellschaftlichen Phänomen des Faschismus. Natürlich war aufgrund der fehlenden historischen Distanz eine ge-

---

569 Heinrich Mann an Grosshut (17.02.50). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

570 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 462.

571 Vgl. Döblin: Schicksalsreise (siehe Fußnote 342).

naue Analyse des Faschismus kaum möglich, dennoch wurde er thematisiert, wenngleich oft verschlüsselt (wie im *Stern der Ungeborenen*, wie aber auch im *Empfang bei der Welt*). Gleiches gilt für das damit zusammenhängende, überpersönliche 'Mysterium' des Exils. Zur Verarbeitung der grausamen Gegenwart wurde oft eine glorifizierte Vergangenheit heraufbeschworen (bei Heinrich Mann ist dies vor allem das 19. Jahrhundert), die Autobiographie sollte die Kluft zwischen dem besseren Gestern (=Balthasar) und einem erhofften besseren Morgen (=André und Stephanie) über das furchtbare Heute (=die Existenzkämpfer) hinweg überbrücken und so vielleicht auch dieses umgestalten (dem entspricht die wenigstens kurzfristige Läuterung und erhoffte "Lebenswende", EbdW 123, von Arthur und Melusine). Wie flüchtig dieser Wandel des Hier und Jetzt in Manns Roman ist, zeigt die erneut "etwas verschleierte Stimme" der Melusine, als sie mitteilt: "Das Geschäftliche? [...] Gewiß behält es seine Rechte. [...] Ich sagte, das Geschäft bleibe, was es ist; in keiner Ekstase vergäße man es ganz." (EbdW 331) In der *Outline der letzten drei oder vier Kapitel* hält Mann fest, wie wenig dauerhaft jene Verwandlung von Arthur und Melusine tatsächlich ist: Balthasar "sieht auch, dass seinem Sohn Arthur niemals zu helfen wäre: jetzt bewirbt er sich um die Hand Melusines, nur weil seine Geschäfte mit den ihren übereinstimmen."[572] Mann hält eine Tendenz fest, über deren längerfristige Gültigkeit nichts gesagt wird, die ihm aber allgemein als wichtiges Thema der Literatur erscheint: den "freudigen, ehrenvollen Moment der sittlichen Verwandlung, als sie begann."[573] Gerade die fehlende Zukunftsperspektive kann Heinrich Mann in der damaligen Lage nicht akzeptieren: seine Frau war, so glaubte er, an dem Mangel an positiven Aussichten zugrunde gegangen; er selbst durfte sich diesen fatalen Fehler nicht erlauben, er erschuf sich die positive Alternative in Form des jungen Liebespaares, so märchenhaft und unrealistisch sich die beiden auch ausnehmen mochten. Der Exulant brauchte sie als Arznei gegen die schlimmste Krankheit, eine "Krankheit zum Tode" - das Exil selbst. Sein zyklisches Geschichtsverständnis half Mann, an die Unüberwindbarkeit der Vernunft und des Humanismus zu glauben. Im *Empfang bei der Welt* wurde seine Kunstauffassung, bis hin zur Puccini-Verehrung, Gestalt in Tamburini, seine zweite Frau verewigte er in Melusine und beschrieb in Arthurs Liebe zu ihr seine eigenen Empfindungen für Nelly.

Der Titel "Empfang bei der Welt"

Dieses Lemma - "ein rechter Schopenhauer-Titel"[574] - ist passend gewählt, und dies spricht bereits für die artifizielle Konstruktion des ganzen Romanes. Er

---

572 Heinrich Mann: Outline der letzten drei oder vier Kapitel. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 106.

573 Heinrich Mann an Kantorowicz (10.01.48). In: Kantorowicz: Ausweg (siehe Fußnote 358). Kasus angeglichen.

574 Helmut Koopmann: Nachwort. Atem (siehe Fußnote 390) S. 483.

vereinigt viele Deutungs- und Bezugsebenen des gesamten Textes in sich. Zum einen bedeutet *Empfang bei der Welt* für den Schriftsteller Wirkungsgeschichte: Balthasars Empfang bei der Welt, also sein und damit Manns eigener Einfluß, ist schwankend. Er wechselt zwischen Verehrung und Mißachtung; selbst wenn der alte Herr hofiert wird, so geschieht dies oft nur aus ebenso unreflektiertem wie gleichgültigem sozialen Druck heraus. Man bewundert nicht Balthasars Persönlichkeit, sondern kennt diese gar nicht und beachtet nur seinen gesellschaftlichen Ruhm in Form des Grand Cordons. Es gibt nichtsdestoweniger Personen, die sich mit Balthasar wirklich auseinandersetzen. Die wechselhafte Wirkung seiner Figur stellt der Autor nicht von ungefähr dar. Sie ist ein Zeugnis der Exilerfahrungen Heinrich Manns und seiner legendenhaften "Immunisierung [...] zu dem Zeitpunkt, als er den Höhepunkt seiner öffentlichen Anerkennung hatte"[575] bzw. seiner Rezeptionslosigkeit im Exil.

Der Titel steht aber auch im allgemeinen für den Empfang des Künstlers auf dem Theatrum mundi. Aus Tamburinis Sicht ist das Publikum im Saal die Welt, die ihn empfängt; der *Empfang bei der Welt* wird für ihn und den Künstler überhaupt zu einem Kampf um die Akzeptanz durch das Publikum. Ganz vom Handlungsablauf her gesehen, stellt der Titel natürlich den Empfang, das Fest, in den Mittel- und Blickpunkt für den Leser. Für Balthasar, den Toten, den Exilierten, bedeutet der *Empfang bei der Welt* einen neuen Integrationsversuch, die Bemühung, erneut von der Welt rund um sein Prosperisches Königreich empfangen zu werden. Dieser Vorstoß mißlingt zum Teil, sieht man von der Verbrüderung mit André und Stephanie ab. Die Bezeichnung beinhaltet also auch exulante Momente, sie steht für die Konfrontation des Einzelnen mit der Welt, mit dem Publikum, mit der Allgemeinheit. Folgende Passage zeigt, wie der Titel oft im Roman synonym mit dem Wort 'Exil' verwendet wird. Von Babilines Deklassierung - eine typische Exilerfahrung - ist die Rede:

> Sie war erniedrigt worden, ohne daß körperliche Abweichungen dazu herausforderten. Sie hatte in einem Alter, das verschwiegen wird, den Empfang bei der Welt nunmehr erfahren. (EbdW 163)

Die Hauptschrift *Empfang bei der Welt* ist zudem eine Ironisierung der Pseudo-Elite, die empfängt. Die Welt, das ist die High-Society, eine reine Wirtschaftsoligarchie, um die es weder moralisch noch finanziell zum Besten bestellt ist. Lebensschule oder Eintritt ins Leben: das kann vom Autor wohl nur ironisch gemeint sein, da vom wahren Leben im *Empfang* fast nichts übrigbleibt. Für André, Stephanie und manche anderen wird dieses Fest allerdings tatsächlich zu

---

575 Wilfried Schoeller: Das Bekenntnis zum Übernationalen. Heinrich Manns Abschied von Europa. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann, die Französische Revolution und Europa. Referate des 4. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 27.-29.04.1989 in Lübeck. Lübeck 1989 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 7 (1989). Lübeck 1989). S. 171-188. Zitat S. 174. Im folgenden als Schoeller: Bekenntnis.

einer Lehrzeit, da sich ihre Weltanschauung (wenigstens kurzfristig) verändert. So dominiert nichtsdestoweniger in der Gesellschaft des *Empfang bei der Welt* die Endzeitstimmung, die Welt ist in Untergang und Veränderung begriffen: "Der letzte Empfang bei der Welt, man darf das nicht versäumt haben." (EbdW 273) Auch wenn das sicher nicht heißt, daß sich die Menschheit ohne weiteres zum Guten wenden wird: "Sie empfängt weiter" (EbdW 303), zurück bleibt nur "die abgetane Nacht der unendlichen Redensarten" (EbdW 305).

Literarische Traditionen - Märchenelemente

Das Motiv des Hauses bei E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe und Heinrich Mann

Auf die Frage "Vorliebe für welche großen Autoren?" antwortete Heinrich Mann im amerikanischen Exil bezeichnenderweise mit "Goethe. E. T. A. Hoffmann." Sie stehen an erster Stelle seiner Aufzählung. Später folgen "Keller. Fontane. Montaigne. Racine. Voltaire. Stendhal. Flaubert. An. France. Tolstoi (unvollständig)."[576] Im Zusammenhang dieser Äußerung seien einige Bemerkungen über das Verhältnis der Gebrüder Mann zur Romantik gestattet. Thomas Mann hatte schon früh in seinem *Zauberberg* vor einer falsch verstandenen, weil nur antirationalen Romantik gewarnt. Dies nahm er später im Exil wieder auf, sah er doch eine Linie von den vernunftfeindlichen Tendenzen des 19. Jahrhunderts bis hin zum Nationalsozialismus. Thomas kritisierte nicht die eigentlichen Texte der Romantik, sondern deren Uminterpretation und Mißdeutung, er wollte die Romantik aus den Händen der Nazis befreien. Gegen diese setzte er - und auch Heinrich folgte ihm hier - die Rationalität der Aufklärung, was wiederum Thomas Manns Goethe-Bild prägte, dem er sich als Nachfolger hinzugesellen wollte: "es ist der aufklärerische Goethe, der dem 18. Jahrhundert Zugehörige."[577] Auch Heinrich Mann kritisierte immer wieder den antirationalen Sumpf des Faschismus, den Intellektuellenhaß Adolf Hitlers. Die Romantik, richtig verstanden, bot Identifikationsmodelle für Manns Ablehnung der Antirationalität. Gerade die romantische Ironie, vor allem deren Umsetzung bei E. T. A. Hoffmann, zog wohl Heinrich Mann an.[578] Der Verlust von Zugehörigkeit, von

---

576 Heinrich Mann an Lemke (29.01.47). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 47.

577 Helmut Koopmann: Aufklärung als Forderung des Tages. Zu Thomas Manns kulturphilosophischer Position in den zwanziger Jahren und im Exil. In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960. Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. H. K. Bd. 12). S. 75-214. Zitat S. 86. Im folgenden als Koopmann: Aufklärung.

578 Neben Hoffmann hat noch ein anderer Romantiker Manns "Empfang bei der Welt" nachhaltig beeinflußt: Ludwig Tieck. Seine Novelle "Der Alte vom Berge" wirkte besonders für Manns Figur des Balthasars vorbildhaft. Tiecks Protagonist ist ebenso reich und melan-

einem inneren, sicheren Schwerpunkt im Menschen, diese Ideen der Entzweiung mit der Welt, die in Kleists *Über das Marionettentheater* geäußert und programmatisch für das Lebensgefühl der Romantiker wurden, sind Manns Exilsituation emotional nicht unähnlich, jedenfalls dürfte Mann damals die Werke der Romantiker so gedeutet haben. Die Romantiker, auch Hoffmann, sahen das einzige praktikable Mittel zur Verringerung der Kluft in einem übergeordneten Standpunkt, der romantischen Ironie. Überhaupt finden sich in der Romantik viele Motive, die später in der Exilliteratur bestimmend werden sollten, was wohl auch Heinrich Mann fesselte; nur ein Beispiel sei hier genannt. Die Verdoppelung, die Darstellung von Antithesen und deren Umkehrung bestimmen zahlreiche romantische Texte.

Im *Majorat*, das später noch besprochen werden soll, laufen alle Fäden in dem Großonkel V. zusammen, dem Meister der Ironie, der seinen Lehrling Theodor zu dieser ausbildet und alle antirationalen, zerstörerischen Einflüsse "weg-

---

cholisch wie Balthasar, ebenso tugend- und lasterhaft (vgl. Ludwig Tieck: Der Alte vom Berge. In: L. T.'s gesammelte Novellen. Vollständige auf's Neue durchgesehene Ausgabe. Bd. 8. Berlin 1853. S. 145-262. Zitat S. 197). Wie Einsiedler leben beide in einem großen Haus, das sie nie verlassen (Balthasar besucht nach Jahren der Isolation Arthurs Empfang); in Wirklichkeit gehört ihnen jedoch die ganze Stadt und das Land ringsum. In distanzierter, fast exilverwandter Perspektive - Mann dürfte das so interpretiert haben - beurteilt der "Alte vom Berge" seine Umwelt; auch er trägt den Namen "Balthasar" (vgl. ebd. S. 153). Der Reichtum der Alten ist märchenhaft; weder dessen Größe noch dessen Quelle sind rational faßbar. Tiecks Balthasar schläft wie Manns Balthasar wenig, ißt nichts und lebt in geheimnisvollen Räumen, die nur er betreten darf. Sein einziger Kontakt zur Außenwelt sind seine Bediensteten und das junge Liebespaar, die in vielem André und Stephanie vergleichbar sind. Balthasar äußert in beiden dialogisch und episodisch geprägten Romanen seine Gedanken direkt als Co-Erzähler, er ist ein Misanthrop, ein "Gespenst" in unfaßbarer Isolation (vgl. seinen Monolog ebd. S. 208, 211, 213). Die romantische Erzählung wirkt durch eine Erzähltechnik, die an Manns Roman erinnert, ungeheuer modern: multiperspektivisch geben verschiedene Figuren ihre Empfindungen wieder, zahlreiche Binnenerzählungen zerfasern jeden geradlinigen Handlungsstrang; der "Alte" ist, obwohl 'körperlich' abwesend, als reflexive Instanz stets präsent. Tieck thematisiert bereits das Gold als mystischen Götzen (vgl. ebd. S. 170), als "Geldungeheuer" (ebd. S. 176), das Glück als antirationale Größe (vgl. ebd. S. 173) und die Antinomie von Schein und Sein: "so ist aber alles Leben zwischen Wahn und Wahrheit, zwischen Schein und Wirklichkeit auf einer schmalen Linie hinlaufend" (ebd. S. 174). Auch die bei Mann nicht immer durchgehaltene Unterscheidung zwischen "Leben" und "Existenz" (vgl. zum Beispiel ebd. S. 213) trifft Tieck in seiner Novelle. Am Ende stirbt Tiecks Balthasar, nicht ohne vorher dem Exil ähnliche Erfahrungen gemacht zu haben: "denn alles Maß, woran der Mensch sich erkennt, war eine Zeit lang im Tumult allen Gemüthern verloren gegangen" (ebd. S. 246); ein schriftliches Testament hinterläßt der Feind von Literatur, Theater und Musik jedoch nicht. In den letzten Sätzen beider Erzählungen finden die Erben, die jungen Liebenden, ein vergleichbar utopisches Glück, das Tieck ebenfalls mit dem Motiv des Hauses beschreibt: "Das Vermögen wurde getheilt, Eduard blieb der Führer der wichtigsten Geschäfte, und eine frohe, glückliche Familie bewohnte und belebte das alte Haus, das den finstern Charakter verlor, und oft Musik, Gesang und Tanz zur Freude aller Bewohner des Städtchens laut ertönen ließ" (ebd. S. 262).

ironiert".[579] Am *Sandmann* dürfte Mann ebenfalls einiges gefesselt haben: das Motiv des Auges, einige Nebenfiguren und vor allem die Figur der Clara, zu der Heinrich Mann im Exil ein Pendant schaffen sollte: die Stephanie im *Empfang bei der Welt*. Im folgenden soll Manns mögliche Lesart des *Sandmann* rekonstruiert werden, die in vielen Punkten Hoffmanns Intention wohl mißverstand oder die zumindest Hoffmanns Werk[580] auf Manns eigene Situation anwandte; gerade in der Wertung der rationalen und antirationalen Tendenzen im *Sandmann* dürften Manns und Hoffmanns Verständnis dieser Erzählung divergieren.

Clara trägt eindeutig Züge der Ironie, wie Mann sie später Stephanie zugrunde legte: kindlich und scherzhaft spielt sie mit den Rissen der menschlichen Existenz, schafft sich einen notwendigen Abstand zu allem und macht so dem Leser jene unheilbringenden Verstrickungen ihres Verlobten bewußt. Sie versucht, ihn zu retten. Sie steht für die vernünftige, rationale Komponente des menschlichen Geistes, freilich ist sie auch mit Einfühlsamkeit und Herz ausgestattet. Schon ihre erste Erwähnung im *Sandmann* charakterisiert ihr Wesen, ihren Hang zur Distanz schaffenden Ironie - freilich stets im Sinne Heinrich Manns verstanden. Nathanael schreibt an Lothar über seine unberechenbaren Ängste: "Indem ich anfangen will, höre ich Dich lachen und Clara sagen: 'Das sind ja rechte Kindereien!'"[581] Durch die antirationalen Umtriebe geht in Nathanael und zuvor in seinem Vater eine Veränderung vor sich, die sich - wie Balthasars Schrumpfen zum Zwerg während seines Götzendienstes im Weinkeller - auch äußerlich niederschlägt.[582] Clara nun setzt alles daran, die Schleier der Unvernunft vor den Augen ihres Verlobten zu zerreißen. Sie entdeckt ihm nüchterne Erklärungen für das ganze Geschehen, sie verweist ihn auf die Befürchtung, alles sei nur Teil einer inneren Realität, die in der wahren, äußeren Realität nicht begründet sei.[583] Die Läuterung und Hinwendung zur Ratio müsse von innen heraus vollzogen werden, dann verliere das Dasein seinen traumatischen Schrecken.[584] Sie empfiehlt ihm, das Grauen mit Ironie und "mit lautem Lachen fortzubannen", zu "scherzen" über die Schrecken: "Sei heiter - heiter!"[585] Diese Stelle dürfte Heinrich Mann besonders interessiert haben, befolgte er den Rat doch nicht zuletzt in *Lidice*.

---

579 E. T. A. Hoffmann: Das Majorat. In: E. T. A. H.: Nachtstücke. Zweiter Teil. In: E. T. A. H.: Fantasie- und Nachtstücke. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1971. S. 489-559. Zitat S. 503. Im folgenden als Hoffmann: Majorat.

580 Sigrid Anger verweist des weiteren auf mögliche Parallelen zu Hoffmanns "Meister Floh" und "Klein Zaches genannt Zinnober".

581 E. T. A. Hoffmann: Der Sandmann. In: E. T. A. H.: Nachtstücke. Erster Teil. In: E. T. A. H.: Fantasie- und Nachtstücke. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1971. S. 331-363. Zitat S. 332. Im folgenden als Hoffmann: Sandmann.

582 Vgl. ebd. S. 335 f.

583 Vgl. ebd. S. 339 f.

584 Ebd. S. 340 f.

585 Ebd. S. 341.

Claras Bildung, sie hörte "logische Kollegia",[586] bzw. ihre natürliche Intelligenz und vor allem ihre Ironie verleihen ihr Unangreifbarkeit; trotzdem ist sie nicht souverän. Die Ereignisse rauben ihr bei aller Stärke den Verlobten, der ihre Klugheit und Ironie nicht übernehmen kann. Dennoch gesteht ihr der Autor am Ende die von ihr erstrebte Erfüllung scheinbar zu. Wie Claras bürgerliches Familienglück am Schluß der Erzählung zu werten ist, ob es sich hierbei um ein philiströses, ergo kritisiertes Scheinglück oder um authentische Selbstverwirklichung handelt, sei dahingestellt; Mann und Hoffmann dürften den Ausgang wohl unterschiedlich verstanden haben. Die distanzierte, kühle, ja spekulative Schilderung von Claras Schicksal scheint darauf hinzudeuten, daß der Erzähler jene 'Idylle' ironisch, zumindest skeptisch beurteilt, schließlich wird dieser 'Außenperspektive' keine sie verifizierende 'Innenansicht' der Figur zugeordnet. Clara wird im Gegensatz zu Stephanie nicht der Raum gegeben, am Ende des Werkes ihre Beurteilung der Situation zu äußern.

Der direkte Vergleich von Clara und Stephanie läßt in anderer Hinsicht jedoch deutliche Parallelen erkennen. Clara ist nicht attraktiv, sie wirkt "beinahe zu keusch",[587] auch Stephanie, einer eher herben Schönheit, wird diese Sprödigkeit von der Gesellschaft verübelt. Folgende Worte über Clara stehen in fast gleicher Formulierung im *Empfang bei der Welt* über Stephanie, nur nicht so zitierfreundlich konzentriert. Die weibliche Hauptfigur habe

> einen gar hellen scharf sichtenden Verstand. Die Nebler und Schwebler hatten bei ihr böses Spiel; denn ohne zu viel zu reden, was überhaupt in Claras schweigsamer Natur nicht lag, sagte ihnen der helle Blick, und jenes feine ironische Lächeln: Lieben Freunde! wie möget ihr mir denn zumuten, daß ich eure verfließende Schattengebilde für wahre Gestalten ansehen soll, mit Leben und Regung? - Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; [...] Clara hing an dem Geliebten mit ganzer Seele [...].[588]

Dieser Geliebte entwickelt seinen rationalen, alles enträtselnden Charakter, wenn er nur in der Nähe der psychisch viel stärkeren Frau ist; das gilt gleichermaßen für André und Nathanael. Ist die Verlobte bzw. Geliebte abwesend, lockt die Versuchung, und der junge Mann fällt ihr anheim. Clara möchte Nathanael die Augen über den Sandmann öffnen: "Solange du an ihn glaubst, *ist* er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht."[589] Auch Stephanie zieht ihren Geliebten auf die ironisch-rationale Seite. Mit einem Unterschied: André wandelt sich zum Positiven, er hat die Begabung zur Vernunft wohl schon von vornherein stärker als Nathanael, dessen Tod auch ein Scheitern für Claras Bestrebungen bedeutet. In der Ausnahmesituation des Exils war ein so desillusionierendes Ende wie im *Sandmann* für Mann psychologisch verständlicherweise nicht mög-

586 Ebd. S. 342.
587 Ebd. S. 345.
588 Ebd.
589 Ebd. S. 346.

lich. Clara beendet die schwärmerisch-irrationalen Gespräche ihrer Umwelt mit Ironie und Pragmatismus.[590] Beide Frauen ent-täuschen die Welt um sie herum in doppelter Hinsicht: die Gesellschaft (im *Sandmann* Nathanael) reagiert zum Teil kühl und ablehnend auf die Art der jungen Frau, außerdem deckt sie mit ihrer Ironie die emotionellen Verstrickungen der übrigen auf. Während Stephanie wenigstens bis zu dem offenen Schlußkapitel siegreich bleibt (trotz der Irrungen und Wirrungen im Vorfeld), ist Claras Sieg nur von kurzer Dauer. Durch ihre Vermittlung wird dem Geliebten vieles bewußt:

> Dem Nathanael war es zu Mute, als sei eine schwere Last, die ihn zu Boden gedrückt, von ihm abgewälzt, ja als habe er, [...] sein ganzes Sein, dem Vernichtung drohte, gerettet.[591]

Doch bald gerät er wieder in das Spinnennetz der Affekte. Die Gegenfigur zu Clara bezaubert ihn, die schöne, unbeseelte Olimpia, eine Puppe, eine Automate in Händen ihres Meisters, wie auch die Figuren im *Empfang bei der Welt* zum Großteil entmenschte Marionetten und Puppen in den Händen eines großen Regisseurs sind. Schließlich kommt es gar zu einem Kampf der beiden Antipoden. Das Irrationale, das im Wahnsinn des Nathanael die Oberhand gewinnt, sucht voller Haß auf das rationale Prinzip, Clara zu töten. Der *Empfang bei der Welt* endet unspektakulärer und versöhnlicher: hier hat Stephanie ihren Geliebten - wenigstens momentan - überzeugen können. Vorher war deren Verhältnis ähnlich wie das zwischen Clara und Nathanael, André wird viel ambivalenter gesehen als Stephanie. Er ist nicht so recht gegen die Versuchung gewappnet, die in Form der schönen Melusine, der Existenzkämpferin und deshalb einer Puppe im großen Theaterspiel, auf ihn zukommt. Voller "Bequemlichkeit" (EbdW 331) gibt er ihrem Drängen nach und erkennt selbst: "Ich, so einfältig. Stephanie, so klug." (EbdW 185) Stephanie hingegen ist die Standhafte, Keusche, Unbeugsame; sie ist nicht in Versuchung zu führen. Für die anderen wird sie "das unbequeme Mädchen", die "Spielverderberin" (EbdW 147). Sie ist es auch, die - wie Clara - stets mit der Ironie in Verbindung gebracht wird: Sie spricht "mit zärtlicher Ironie [...], im Innern ernst und echt" (EbdW 279), sie ist in vielen Situationen "ironisch" (EbdW 326) oder "sachlich" (EbdW 333) und entlarvt so die Scheinwelt der Existenzkämpfer. Arthurs Verhalten kommentiert sie beispielsweise treffend mit "Er ist gerettet, er spielt Komödie" (ebd.). Sie wird fast zu einer allegorischen Figur für die Ironie, wie sie Heinrich Mann wohl bei Hoffmann zu entdecken glaubte, jener Ironie, die in der Zerrissenheit und Vereinzelung (des Außenseiterdaseins wie des Exils) eine hilfreiche Stütze sein sollte: "aber wenigstens bleibt [...] Ironie." (EbdW 342) Stephanie am Ende scheint - obwohl ebensowenig souverän wie Clara - beinahe allwissend, sie meistert alle Situationen und findet die richtige Lösung. Sie versteht selbst die geheimsten Gedanken Andrés (zum Beispiel EbdW 340 bzw. 344), eine Figur, die weniger

590 Vgl. ihren Vergleich von Mystizismus und Kaffeekochen ebd. S. 347.
591 Ebd. S. 349.

im Alltag des in den USA lebenden Schriftstellers als vielmehr in den Wunschphantasien des Exulanten vorgekommen sein dürfte. Stephanie ist eindeutig "die Stärkere" (EbdW 377), sie beobachtet, kommentiert und ruft "zur Ordnung" (EbdW 390). Selbst als André wieder ins Schwärmen gerät ("Alles hat man gelesen, bevor es eintrifft"), bemängelt sie: "Laß bitte die Literatur!" (Beide Zitate ebd.) Ihre Ironie ist es, die Stephanie diese Gaben verleiht; sie sieht - der Clara gleich - die Welt "mit bescheidenem Spott, für alles und für sich." (EbdW 398) Daß Hoffmann seine weibliche Hauptfigur kritischer betrachtete und kleinbürgerlicher konstruierte als Mann sie rezipierte, hat seine Ursache wohl in Manns anderer Einstellung zur Vernunft und in der Notwendigkeit, im Exil unter der Diktatur Hitlers eine neue rationale Gegenwelt zu errichten.

Hoffmanns Werk ist in mancher Hinsicht eine Quelle des *Empfang bei der Welt*: Balthasar wird zum Autor bzw. zum Regisseur der Handlung. Mann zitiert seine früheren Werke - um diese beiden Pole entspinnt sich ein feines Netz der Ironie, das Schreiben betreffend. Die Realitätsillusion wird aufgehoben, das Fiktive betont - wie oft bei Hoffmann und in der Romantik überhaupt: Illusionszerstörung, ein ironisches Spiel im Spiel. Heinrich Mann benutzt in seinem Roman jedoch nicht nur kritiklos Hoffmanns Erzähltechnik, sondern prangert gerade durch die antirationalen Stilmittel des Romantikers die Vernunftwidrigkeit der Gesellschaft auf dem *Empfang bei der Welt* an. So wird das Märchenhafte im Roman oft zum Sinnbild der Irrationalität, der Verführbarkeit von Arthurs Gästen. Die Sonnengeflechtstheorie, das Gauklertum, die Erlösung durch die Liebe - das alles sind Themen, die bei Hoffmann eine wichtige Rolle spielen.

Ein weiteres Motiv, das Heinrich Mann vielleicht nicht nur aus anderen Quellen, zum Beispiel seiner Schopenhauer-Rezeption, sondern auch von den Romantikern, zum Beispiel Hoffmanns *Sandmann*, übernommen hat, ist die Metapher des Spiegels. Der Spiegel - wie auch sämtliche optischen Geräte - im *Sandmann* ist Bild dafür, daß der Blick des Menschen nur auf sich und seine innere Zerrissenheit zurückgeworfen wird. Die nötige Entfernung fehlt, der Blick öffnet sich nicht über die eigene Verzweiflung hinaus, wie dies etwa die romantische Ironie leisten kann oder auch die Kunst oder Musik. Im *Empfang bei der Welt* tritt das Spiegelmotiv sehr oft und fast immer in bezug auf die Existenzkämpfer auf - natürlich steht es auch als Bild für deren Narzißmus und Selbstsucht ("Aus Langeweile betrachtete man sich im Spiegel und überschlug den Schaden", EbdW 259). An vielen Stellen, an denen zentrale Erkenntniserlebnisse beschrieben werden (auch wenn sie dann nur von kurzer Dauer sind), geschieht dies darüber hinaus durch einen Blick in den Spiegel: Poulailler sieht im "rétroviseur" das befreiende Liebesglück von André und Stephanie (EbdW 391 ff.), das Paar selbst sieht sich zum ersten Mal im Spiegel (EbdW 13), überwindet den falschen frühen Eindruck jedoch später. Aber der Spiegel vermag auch anderes: Melusine setzt ihn zur Verführung des längst der Stephanie versprochenen André ein (EbdW 339), die "Intimität mit dem Spiegel" (EbdW 318) ist ein Charakteristikum ihres existenzkämpferischen Wesens. Die eindrucksvollste Verarbeitung des Spiegelmotives - durchaus im romantischen Sinn

- ist Melusines Ankleidezimmer, ein regelrechtes Spiegelkabinett, in dem sie sich gekonnt in Szene zu setzen weiß und Arthurs Bewunderung gewinnt: "Den Hals gewendet, blickt sie in das Glas, das ihren Schein einem anderen Glase zuwirft, dieses wieder einem, bis alle, voneinander vervielfältigt, der schönen Melusine voll sind. " (EbdW 309) Eine freie Sicht über die Dinge hinaus ist in einem solchen märchenhaften Spiegelpalast nicht möglich: wohin auch Melusine blickt, sie sieht nur sich selbst. Tamburini war in seiner Jugend ebenfalls diesem Objekt verfallen (EbdW 194), als er sich vor dem Spiegel zum Schönen zu verwandeln suchte. Sein wahres Künstlertum entdeckte er erst, nachdem er sich vom Narzißmus gereinigt und beides, seine Stimme und seinen Buckel, als Einheit akzeptiert hatte. Immer wieder trifft der Leser in den Häusern des Romans auf blinde Spiegel (EbdW 157, 352 etc.). Auch Balthasar ist zu Beginn nicht frei von seinem Spiegelbild (EbdW 49), er verfängt sich in seinen Depressionen und Lebenslügen.

Wie wichtig Hoffmann für Mann im Exil wurde, zeigt folgende Bemerkung aus dem Nachlaß. Heinrich Mann beschreibt hier, welche Werke Hoffmanns er las und wie er sie interpretierte. Man könnte den Eindruck gewinnen, er äußert in der folgenden Passage auch eigene Exilerfahrungen, die er bei Hoffmann wiederzufinden glaubte:

> Der Sandmann - Klein Zaches - Prinzessin Brambilla: man liebt, was nicht existiert, man stellt vor, was man nicht ist; man hat seine doppelte Persönlichkeit. Der Sinn ist immer: die Unsicherheit allen Erlebens, die fragwürdige Wirklichkeit, der Traum des Daseins, eine Welt tödlicher Enttäuschungen [...].[592]

E. T. A. Hoffmann: *Das Majorat*

E. T. A. Hoffmanns *Majorat* wurde bis ins Detail zum Vorbild für Edgar Allan Poes *Fall of The House of Usher*; ein zentrales Motiv, das bei Poe stark in den Vordergrund tritt und auch auf Heinrich Manns *Empfang bei der Welt* Einfluß genommen hat (was später noch zu zeigen sein wird), findet sich bereits im *Majorat* - jedoch weitaus untergeordneter als bei Poe und Mann: das Motiv des Hauses (als 'Dingsymbol' und als erzähltechnische Verknüpfung, als Symbol für den Zustand seiner Bewohner etc.).

Das Haus im *Majorat* ist zwar kein Haus, sondern ein Schloß, dennoch sind auch in diesem Text Spuren der Poeschen Verwendung des Symbols zu finden: Zu Beginn der Erzählung erscheint "das Stammschloß der Freiherrlich von R..schen Familie, R..sitten genannt"[593] bereits verfallen, da der Bau nie vollendet wurde. Über den neuen Besitzer heißt es:

> Die Nachfolger, auf ihren Gütern in Kurland hausend, ließen den Bau liegen, und auch der Freiherr Roderich von R. [...] mochte nicht weiterbauen, da seinem fin-

592 Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Schütte: Film (siehe Fußnote 461) S. 77.
593 Hoffmann: Majorat (siehe Fußnote 579) S. 489.

stern, menschenscheuen Wesen der Aufenthalt in dem alten, einsam liegenden Schlosse zusagte.[594]

Schon hier wird eine engere Beziehung zwischen dem Naturell des Bewohners und dem äußeren Zustand des Schlosses sichtbar. Die unzerstörbare Bindung der Familie an das Schloß, die später bei Poe so wichtig wird, findet ihr Zeichen in der Majoratsregelung, die nicht nur die Erbfolge bestimmt, sondern auch den Wohnsitz des Erstgeborenen vorschreibt. Diese Regel wird gerade von den jüngeren Majoratsherren umgangen. Sie nutzen den halbverfallenen Stammsitz nur als Ort für einen großen, orgiastisch-anarchischen Empfang, genauer gesagt eine Jagdgesellschaft, in der Moral und Sittlichkeit abgelöst werden von antirationaler Leidenschaft und archaischem Tötungstrieb ("das laute wilde Treiben")[595] - eine Abendgesellschaft wie aus dem *Empfang bei der Welt*. Im *Majorat* wird eine jener Jagdgesellschaften beschrieben, die das verwunschene Stammschloß für Wochen aus seinem tiefen, alptraumartigen Dornröschenschlaf erweckt. Nur dem Vertreter von Vernunft, Sittlichkeit und romantischer Ironie (dem Advokaten V.) ist es zu verdanken, daß sein junger Vetter (vergleichbar mit dem jungen André) nicht dem "lauten, wilden Treiben" verfällt (id est, sich der zukunftslosen Beziehung zu der jungen Baronin, dem Geisterspuk und dem barbarischen Jagdgeschehen hingibt), sondern dies alles "wegironiert".[596] Der Advokat V. und der alte Balthasar werden beide zunehmend zu Mentoren für ihre jungen Verwandten, sie plädieren für Besonnenheit und Tugend (im Gegensatz zu Maßlosigkeit und Irrationalität), obwohl sie selbst in das emotionale Geschehen verstrickt sind. V. hat hierbei eine weitaus erhabenere Position inne als Balthasar, der seinem Schicksal ausgeliefert scheint und erst gegen Ende Züge der Souveränität gewinnt. Für den Exulanten Heinrich Mann scheint eine solche alles beherrschende und regelnde Gestalt wie die des Advokaten V. nicht mehr plausibel zu sein. Wie sehr Heinrich Mann die Absichten Hoffmanns uminterpretierte und bewußt mißverstand, sei hier nur kurz erwähnt. Mann las die Literatur auf seine Schwierigkeiten mit dem Exil, auf die Probleme seines Zeitalters hin und verarbeitete sie so weiter.

Die Ankunft der Parteien im Haus ist ebenfalls parallel konstruiert. Im *Majorat* treffen V. und sein Großneffe nach Einbruch der Dunkelheit am Stammschloß in R..sitten ein. Nachdem sie sich bemerkbar gemacht haben, beginnt eine unangenehm lange Zeit des Wartens, bis der glatzköpfige, alte Diener Franz in seiner antiquiert wirkenden "Jägerlivrei"[597] das Tor öffnet. Sein Aussehen und Auftreten wirkt unwirklich und kostümiert, sein Gesicht gleicht einer "Maske".[598] Im *Empfang bei der Welt* gibt es eine ähnliche Szene: André und Arthur nähern sich Balthasars Haus, klopfen und müssen eine geraume Zeit warten, bis der Diener

---

[594] Ebd.
[595] Ebd. S. 501.
[596] Ebd. S. 503.
[597] Ebd. S. 492.
[598] Ebd. S. 493.

Nepomuk öffnet. Nepomuk - oder der verkleidete Balthasar - trägt einen unzeitgemäß anmutenden, "verschossenen Frack" (EbdW 45), "die glatte Decke seines Schädels" wird erwähnt (ebd.) und sein Auftritt mit den Theaterattributen "Verkleidung" und "Trick" belegt (EbdW 44). Interessanter werden die Parallelen im Laufe der Geschichte: das unwirtliche Dasein Balthasars, sein Auftreten als Gespenst und als Toter durchziehen den *Empfang bei der Welt*, der Diener Franz tritt im *Majorat* ebenfalls als Geist auf, als Untoter, der aufgrund seiner Schuld nicht wirklich sterben kann.

Das Stammhaus der Majoratsfamilie trägt hingegen immer stärker belebte Züge: es ist die Rede vom "Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft",[599] der Spuk des alten Franz ist keine vom Haus unabhängige Geistererscheinung, sondern scheint aus den Mauern zu kommen: "das Unheimliche, das aus allen Wänden weht".[600] Das Haus besteht aus "langen, hochgewölbten Korridoren"[601] und wirkt wie ein organisches Labyrinth: "das Ganze [...] lebte [...] in graulicher Wahrheit",[602] der Erzähler hat das Gefühl, daß in den Fluren und Gemächern "ein fremdes Reich nun sichtbarlich und vernehmbar aufgehen könne."[603] Die ganze Architektur beinhaltet widersinnige Elemente: "jenes Unheimliche der Bauart des ganzen Schlosses"[604] schlägt sich auch auf die geistige Verfassung seiner Bewohner nieder, die ebenso verfällt wie das Gebäude: der Astrologieturm und die Decke des Gerichtssaales stürzen ein und verbildlichen dadurch den sittlichen und leiblichen Verfall der Familie. Das Haus, ein Symbol für Agonie und Debilität: Jede irrationale Wendung der Geschichte, sei es die Liebe zur Baronin Seraphine, deren Krankheit oder der Spuk, wird sofort mit dem Haus, mit "diesen wunderlichen Mauern",[605] mit "diesem Schloß"[606] konnotiert. In den Nächten der Entscheidung gebärdet sich das Haus wie ein wildes Tier, Geräusche gellen von überall her, Schemen, Fratzen, Töne kommen aus dem Nichts der verwinkelten Gänge:

> [...] keiner achtete des Sturms, der um Mitternacht heraufgekommen in wildem Tosen das Schloß durchsauste, so daß alle Unkenstimmen in den Kaminen, in den engen Gängen erwachten und widerlich durcheinander pfiffen und heulten. Als endlich nach einem Windstoß, vor dem der ganze Bau erdröhnte, plötzlich der ganze Saal im düstern Feuer des Vollmonds stand, rief V.: "Ein böses Wetter!"[607]

V. entzaubert auch hier das gespenstische Fluidum, das das Haus belebt erscheinen läßt, und verweist auf die analytische Erklärung der Phänomene: das Unwet-

---

599 Ebd. S. 494.
600 Ebd. S. 515.
601 Ebd. S. 494. Kasus angeglichen.
602 Ebd. S. 495.
603 Ebd. S. 495 f.
604 Ebd. S. 515.
605 Ebd. S. 521.
606 Ebd.
607 Ebd. S. 553.

ter - was den Leser freilich nicht ganz überzeugt, denn in dem Anwesen sind nur schauerliche Gestalten aus fernen Zeiten und Ländern zu Hause: bestes Beispiel hierfür sind "die alten, nach längst verjährter Mode abenteuerlich geputzten Damen mit komischem Zeremoniell",[608] die einen Flügel des Schlosses bewohnen:

> So kam es, daß selbst die alten Baronessen in ihren seltsamen hochaufgetürmten Frisuren, in ihren wunderlichen stoffnen, mit bunten Blumen und Bändern ausstaffierten Kleidern mir statt lächerlich, ganz graulich und gespenstisch erschienen.[609]

Gerade diese beziehungslose, düstere Atmosphäre, gegen die sich der Advokat V. erfolgreich auflehnt, diese Stimmung von Untergang und Verfall in Hoffmanns Schauergeschichte dürfte den Exulanten Heinrich Mann gereizt haben, der in seinem *Empfang bei der Welt* selbst den Zusammenbruch einer Gesellschaft und deren Untergang in Irrationalität thematisiert. Vielleicht faszinierte ihn auch an der Erzählung Hoffmanns der exilverwandte Gedanke der Ankunft in einer fremden, sich hermetisch gegen den Eindringling verschließenden Welt, in die V.s Neffe eingeführt wird und deren Regeln (zum Beispiel der Jagd und des Männlichkeitsbildes) er vergeblich zu erlernen sucht.

Was wird nun aus dem Haus? Pläne zur Verbesserung und Weiterführung des Baus verlaufen ebenso im Sande wie solche, die ein neues Stammschloß errichten wollen. Das Haus hingegen fällt immer mehr in Trümmer: nach größeren Einstürzen führen seine Gänge ins Leere, "in den Abgrund",[610] der dem Baron zum Verhängnis wird; wie Balthasar stirbt er in seinem Gold, das - zugleich Chimäre und Fetisch - tief unten im Kellergewölbe bzw. unter den Trümmern des Astrologieturmes verborgen bleibt: Hoffmanns Baron, "im Golde wühlend",[611] war ein literarisches Vorbild für Balthasars Goldbäder im Weinkeller - beide Male ist das Gold Sinnbild für vergangene Größe und für Verstrickung im Unberechenbaren.

Am Ende liegt das Stammschloß in Ruinen, die Familienlinie ist (wie später bei Poe) ausgestorben. Ein Teil der Steine des Schlosses wird zum Bau eines Leuchtturms verwendet. Ihre zerstörerische, antirationale Kraft ist gebannt und positiv umgewandelt, wobei der Leser nicht die unheimlichen Laute übersehen darf, die nach wie vor manchmal aus den Steinen dringen. Dennoch - früher hatte das Feuer nur destruktive Kraft, von nun an weist es den Schiffen sicher den heimatlichen Hafen. Feuer wird, so las es wohl Heinrich Mann, zum Symbol für den Sieg des Verstandes über die falsche Vernunftwidrigkeit. Auch im *Empfang* weist ein Licht André und Stephanie in der Dunkelheit des Weinkellers den Weg:

608 Ebd. S. 497.
609 Ebd. S. 498.
610 Ebd. S. 534.
611 Ebd. S. 535.

> Gar manche stürzenden Schatten laden zu Irrgängen ein, anstatt des allein gebotenen Ausweges. Da schimmert das schwache Licht des Lämpchens auf einem Vorsprung der Wand. (EbdW 374)

Stilistisch zeugt die Erzählung von dem für Hoffmann typischen Verdopplungseffekt, der sich in zahlreichen Werken der Exilliteratur findet und den auch Heinrich Mann verwendet (wiederum ein Charakteristikum, das Mann im Exil an Hoffmann fasziniert haben dürfte). Bei Hoffmann ist die Antithese selbst in der Landschaftsschilderung am Anfang der Geschichte präsent: die blühende und vitale Vegetation der Ostseeküste wird der kargen, bedrohlichen, ja lebensfeindlichen Umgebung des Stammschlosses entgegengestellt, und auch Balthasars Haus wirkt in seiner düsteren Einsamkeit wie aus dem Leben der Stadt herausgenommen.

E. A. Poe: *The Fall of the House of Usher*

Hoffmann hatte großen Einfluß auf die französische, russische, englische und amerikanische Literatur. Ab 1829 lag eine Gesamtausgabe vor, Hoffmann wurde übersetzt, Sir Walter Scott behandelte ihn in seinem Essay *On the Supernatural*. Gerade dieser Quelle sind die starken Einflüsse Hoffmanns auf Edgar Allan Poe zu verdanken, obwohl letzterer ihre Existenz bestritt. Die Forschung hat bis heute zahlreiche Parallelen im Gesamtwerk Hoffmanns und Poes aufzeigen können, hier soll vor allem auf das Motiv des Hauses bei Poe eingegangen werden, um wiederum Ähnlichkeiten zum *Empfang bei der Welt* nachweisen zu können. Beeinflussungen zwischen dem *Majorat* und dem *Fall of the House of Usher* liegen ja wirklich auf der Hand, so daß diese nicht mehr genau zu diskutieren sind. Während sich Hoffmanns Advokat V. noch erfolgreich an die Vernunft hält, stellt Poe dieses Prinzip auf den Kopf. Sein Ich-Erzähler kommt mit einer rationalen Erklärung der Welt nicht durch, in Panik flieht er am Ende. Heinrich Mann dürfte diese Aussage wohl nicht sehr behagt haben, dennoch übernimmt er - gerade was das Motiv des Hauses angeht - vieles aus der 'tale' Edgar Allan Poes. Vor allem das Haus in Edgar Allan Poes Geschichte ist Träger der düsteren Schauermotivik; es bleibt eine vernunftgemäß nicht faßbare und daher grauenerregende Größe: den Ich-Erzähler befällt "with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom".[612] Zum einen steht das Haus für "an iciness, a sinking, a sicking of the heart",[613] zum anderen sind - wie bei Hoffmann - deutlich belebte Züge zu entdecken: die Fassade gleicht einem menschlichen Kopf (die bleichen Wände und die leeren Augenhöhlen assoziieren übrigens nicht nur einen 'Kopf', sondern vor allem einen 'Schädel' oder 'Totenschädel'), genauer gesagt dem Kopf seines Bewohners, dem Gesicht und Haaransatz

---

612 Edgar Allan Poe: The Fall of the House of Usher. In: E. A. P.: Tales. Bd. 2. New York 1965 (= E. A. P.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hg. v. James A. Harrison. Bd. 3). S. 273-297. Zitat S. 273. Im folgenden als Poe: Usher.

613 Ebd.

Roderick Ushers: "the vacant eye-like windows",[614] "minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves",[615] die ganze Beschreibung des Hauses steht in Korrespondenz zu dem verwilderten Aussehen des Schloßherrn und zeigt darüber hinaus dessen Zukunftsbild:

> [...] an eye large, liquid, and luminous beyond comparison [...], hair of a more than web-like softness and tenuity [...], an inordinate expansion above the regions of the temple [...]. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.[616]

Roderick selbst weiß um die Belebung von Unbelebtem, die sich in seinem Domizil vollzieht. In einem düsteren Gespräch weitet er einmal seine Überlegungen über "the sentience of all vegetable things"[617] auf das Haus und dessen "atmosphere [...] about the waters and the walls"[618] aus. Später wird diese Verdichtung der Stimmung auch sinnlich erfahrbar (obwohl Poe hier wieder ironisch mit der Lesererwartung spielt und - wie bereits Hoffmann - das Naturereignis als Begleiterscheinung eines Gewitters kennzeichnet):

> [...] all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion.[619]

Auch die enge Verbindung von Familie und Stammschloß findet sich bereits bei Hoffmann; Poe beschreibt die Wirkungen des Majorat-Erbrechts (!) auf das Geschlecht der Usher mit folgenden Worten:

> [...] - it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the "House of Usher" - an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the familiy and the family mansion.[620]

Das Haus zerbricht, als die letzten der Familie tot sind (ein bei Poe oft zu findendes Motiv, zum Beispiel in *Metzengerstein* und weiteren Geschichten), Roderick Usher gesteht sich andererseits selbst den immensen seelischen Einfluß ein, den das Haus auf ihn ausübt: er kann es nicht mehr verlassen. Der

---

614 Ebd. Dieser Vergleich findet sich mehrmals und sehr betont im Text. Ein Beispiel soll hier genügen.
615 Ebd. S. 276. Schreibung angeglichen.
616 Ebd. S. 278 f. Interpunktion angeglichen.
617 Ebd. S. 286.
618 Ebd.
619 Ebd. S. 291.
620 Ebd. S. 275.

schummerigen Beleuchtung im Haus entsprechen Rodericks Stimmungen, die "a sulphureous lustre over all"[621] werfen, Ushers Gedanken werden zunehmend mit Termini aus der Architektur und Statik beschrieben. Nachdem alle gespenstischen Nischen und Winkel des Hauses skizziert worden sind, spricht Poe über Ushers Psyche auch als von "the recesses of his spirit".[622] Am Ende weitet sich der Spalt in der Front des Hauses, die Mauern bersten unter Getöse, "and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silent over the fragments of the 'House of Usher.'"[623] Der Stammsitz und die Familie versinken gleichermaßen im Nichts des Todes, was als Untergang der schon längst brüchig gewordenen menschlichen Kultur, als Rückkehr ins Chaotisch-Ursprüngliche gedeutet wurde. Der düstere Teich, der das Haus und seine Bewohner am Ende verschlingt und der von Anfang an als "the remodelled and inverted images"[624] der Realität[625] auftritt, wurde als Symbol des Unbewußten, des Wahnsinns interpretiert, der das Haus Usher am Ende umfängt. Das Bild des Hauses ist von Anfang an geprägt von Verfall, von nur noch scheinbarer Gesundheit, von dem unvermeidbaren Zusammenbruch, sei es des Schlosses, sei es des auf einem rationalen Fundament errichteten Gedankengebäudes Roderick Ushers. Nur noch nach außen hin scheint der Zustand des Schlosses stabil, innerlich ist es verrottet:

> Minute fungi ovespread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. [...] Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability.[626]

Nur *ein* äußerliches Zeichen deutet auf den inneren Verfall des Hauses Usher hin, und auch Heinrich Mann verwendet dieses Bild, was einer der deutlichsten Beweise für die These sein dürfte, daß Manns *Empfang bei der Welt* von Poe beeinflußt wurde:

> Perhaps the eye of a scrutinising observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.[627]

Im Inneren gleicht das Haus einem Labyrinth, es werden fast nur Räume im Erdgeschoß und in dem dämmrigen Kellergewölbe tief unter der Erde beschrieben:

---

621 Ebd. S. 282.
622 Ebd.
623 Ebd. S. 297. Dort zum Teil in Kapitälchen.
624 Ebd. S. 274.
625 Auch hier tritt also das romantische Spiegelmotiv auf.
626 Ebd. S. 276 f.
627 Ebd. S. 277.

"many dark and intricate passages"[628] finden Erwähnung, die Einrichtung ist düster, archaisch, kriegerisch, die Fenster sind schmal und so hoch über dem Boden, daß ein Hinausblicken, geschweige denn ein Entkommen unmöglich ist, die Beleuchtung besteht aus "feeble gleams of encrimsoned light",[629] die eine klare Sicht in den Gemächern nicht zulassen: von keinem Standpunkt im Zimmer aus sind dessen Ecken oder Deckenvertiefungen zu erkennen. Je weiter die Handlung fortschreitet, desto tiefer dringt der Besucher in das Innere der Erde, in die unterirdischen Ausmaße des Hauses vor (psychologisch deutet sich damit ein zunehmendes Eindringen in das Unbewußte und Verdrängte, in den Wahnsinn an). Die Handlung eskaliert nach dem 'Begräbnis' von Rodericks Zwillingsschwester in folgenden Räumlichkeiten:

> The vault in which we placed it [den Leichnam] [...] was small, damp and entirely without means of admission for light; lying, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment.[630]

Auch Balthasar verbirgt etwas tief unter seinen Schlafgemächern, nur daß in sein Goldverlies über rätselhafte Schächte Tageslicht eindringt. Balthasar und Roderick haben beide eine sprichwörtliche Leiche im Keller, eine unbewältigte Schuld, eine amoralische Tat der Vergangenheit, die sie am Ende einholt und ihren Tod mitverursacht, sei es Balthasars erotisch-fetischistischer Umgang mit seinem Gold, sei es die angedeutete inzestuöse Beziehung Rodericks zu seiner Schwester. Darin liegt auch eine Ursache für Ushers abgeschirmte, von allem isolierte Lebenssituation, der sich ein Sendbote der 'normalen' Welt anschließt. Der Ich-Erzähler muß sich einfügen in die für ihn neue und sehr belastende Isolation. Freilich erfuhr das Außenseitertum im romantischen bzw. postromantischen Weltverständnis Edgar Allan Poes eine völlig andere Bewertung als in Manns exulanter Phase. Obwohl der Denker Heinrich Mann diesem Autor von der Einstellung her (zum Beispiel in der Frage nach dem Stellenwert der Vernunft) wohl wenig abgewinnen konnte, zeigte sich der Exulant Heinrich Mann dennoch von einigen Entwicklungen des Poeschen Gesamtwerkes beeindruckt. Das Haus Usher jedenfalls hat mit einer normalen sozialen Existenz nichts gemein. Es ist ein abgesondertes, in sich geschlossenes, krankes System (vielleicht zog Mann hier Parallelen zu der Beziehungslosigkeit seiner Exiltage), dem sich der Neuankömmling von dem frühesten Kontakt an (ab dem ersten Anblick des Gebäudes von Ferne) unterwerfen muß. Seine Versuche, rational, konstruktiv und emotional 'gesund' mit diesem Phänomen umzugehen, werden mit der Zeit ad absurdum geführt; wilde Verzweiflung, ja Panik bemächtigen sich seiner. Der Ich-Erzähler kann fliehen, Roderick Usher wird zum Opfer dieser fast exulanten Lebensbedingungen. Der hermetische Kosmos des Hauses Usher spiegelt sich im *Empfang bei der Welt*:

---

628 Ebd.
629 Ebd. S. 277 f. Schreibung angeglichen.
630 Ebd. S. 288.

> I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity - an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn - a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued.[631]

Die Häuser bei Poe und Mann zeigen einen starren, toten, bleiernen Ort, einen Mikrokosmos, der Vernunft und Lebensfreude im Keim erstickt, der seine Besucher einsam macht, zum Scheitern verurteilt, zur Wirkungslosigkeit verdammt. Natürlich darf kein Literaturwissenschaftler Poe posthum zum Exulanten im engeren Sinne deklarieren, auch soll hier keine Seelenverwandtschaft zwischen Poe und Heinrich Mann herbeibeschworen werden, denn es gab sicherlich mehr philosophische Differenzen als Verbindungen; um so erstaunlicher ist allerdings, daß Heinrich Mann Edgar Allan Poes Erzählungen in direktem Zusammenhang mit seinem eigenen Exil verstand und in adaptierter Form partiell übernahm. Heinrich Mann muß Edgar Allan Poes Texte trotz der philosophischen und poetologischen Differenzen in der Emigration als eine Art Exilliteratur gelesen haben, als eine Dichtung, die mit seinen eigenen Erfahrungen und Wunden der Entwurzelung korrespondiert - so las auch Franz Werfel Thomas Manns *Zauberberg* aus einer ähnlichen Perspektive im Exil wieder.

Neben dem Motiv des Hauses mag noch in einem weiteren literarischen Topos eine Verbindung zwischen Mann und Poe bestehen: im Empfang als Kristallisierungs- und Wendepunkt, als kritische Beschreibung des moralischen Niedergangs. In *The Haunted Palace*, jenen Versen, die eine allegorische Kurzfassung der gesamten Usher-Geschichte beinhalten, wird das Motiv des Empfangs verwendet, um Untergang und Verfall antithetisch zu dem ehemaligen Glück darzustellen. Es ist die Rede von einem Schloß, das ein mächtiger König - "Thought"[632] - bewohnte und dessen Räume angefüllt waren mit dem fröhlichen, sittlichen, wohlklingenden Treiben eines Festes. Doch Fortuna wendet sich ab, die Güte des Geschicks verkehrt sich ins Gegenteil: "But evil things, in robes of sorrow, / Assailed the monarch's high estate",[633] alle Herrlichkeit schwindet zu "a dim-remembered story / Of the old time entombed."[634] Aus Heinrich Manns Sicht entspricht das dem Verfall der Idee, der Vernunft, dem Niedergang und der Schwäche der bürgerlichen Kultur, der Umkehrung der Werte und der Freuden im Exil, Poes Gedicht besingt in elegischer Klage den Verlust einer besseren Zeit. Die Folge dieses Niedergangs ist bei Poe ebensowenig wie im *Empfang bei der Welt* ein Abbruch des Festes, im Gegenteil: der Empfang wird fortgesetzt und bekommt gespenstische, totengleiche Züge, er entgleist ins Morbide, ins Grell-Dissonante:

---

631 Ebd. S. 276.
632 Ebd. S. 284.
633 Ebd. S. 285.
634 Ebd.

And travellers now within that valley,
Through the red-litten windows, see
Vast forms that move fantastically
To a discordant melody;
While, like a rapid ghastly river,
Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,
And laugh - but smile no more.[635]

E. A. Poe: *The Masque of the Red Death*

Man könnte viele 'tales' von Edgar Allan Poe anführen, deren Stoffe mit dem des *Empfang bei der Welt* korrespondieren. Was die Metaphorik des Festes angeht, so gibt es aber wohl eine Geschichte, die ein literarischer Vorläufer von Arthurs Empfang zu sein scheint: Edgar Allan Poes *The Masque of the Red Death*.

Fürst Prospero gibt ein Fest. Dieses Fest exemplifiziert die ethischen Entgleisungen, die Verantwortungslosigkeit und exulante Isolation, in der der Adelige lebt. Die Festgesellschaft schließt sich vor der Seuche des Roten Todes, die die Umgebung verwüstet, in ein Schloß ein und feiert ein üppig-orgiastisches Maskenfest (Anklänge an das *Dekameron* sind von der Thematik her natürlich naheliegend). Auf dem Empfang soll das Elend der Gesellschaft vergessen werden, nur ab und an bringt das Schlagen der Uhr als Mahnmal der Vergänglichkeit, als Relikt der verdrängten Grausamkeiten Mißtöne in die ausgelassene Stimmung:

> [...] and there was a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation.[636]

Die Gäste setzen alles daran, ihr Elend zu verdrängen, sich nur zu amüsieren, die Welt vor den Toren zu vergessen, besonders die mitmenschliche Verantwortung, ichbezogen und ohne Gewissen in den Tag zu leben. So las wohl Heinrich Mann Poes anders intendierte Geschichte, denn in seinem *Empfang bei der Welt* sind ebenso orgiastische Taumel, Oberflächlichkeiten, archaische Szenen zu beobachten; der Krieg, die ihm vorausgehenden gesellschaftlichen Krisen und sozialen Konflikte werden erfolglos verdrängt. Hier feiern die Reichen, die oberen Zehntausend und ihr Hofstaat - frei nach Prosperos Lebensmaxime: "The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve, or to think."[637] Es regiert der eitle Egoismus, die Augen werden verschlossen vor dem

---

635 Ebd. S. 285 f.

636 Edgar Allan Poe: The Masque of the Red Death. In: E. A. P.: Tales. Bd. 3. New York 1965 (= E. A. P.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hg. v. James A. Harrison. Bd. 4). S. 250-258. Zitat S. 253. Im folgenden als Poe: Masque.

637 Ebd. S. 251.

Untergang der anderen und der eigenen Person - der Selbstbetrug herrscht unter Prosperos wie unter Arthurs Gästen. Nicht zuletzt ist es "a masked ball of the most unusual magnificence. It was a voluptuous scene, that masquerade",[638] der bei Poe gefeiert wird. Bei Heinrich Mann ist es zwar dezidiert kein Kostümball, aber auch hier wird die Maskerade, der schöne Schein ("Um jeden Preis muß man blenden", EbdW 107), die Metaphorik vom Theaterspiel immer wieder betont: "Leichter, viel vorzuspiegeln, als wenig zu sein." (EbdW 30) Der Gastgeber, ob Prospero oder Arthur, nimmt seine Pflichten ernst. Er sorgt für phantastische Überraschungen, die wie Kulissen viel vortäuschen, aber kaum Substanz haben, für farbige Dekorationen, Lichteffekte und unterhaltsame Kuriositäten:

> The tastes of the duke were peculiar. He had a fine eye for colors and effects. He disregarded the *decora* of mere fashion. His plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric lustre.[639]

Arthur und Prospero laden dieselbe Art von Gästen ein: absonderliche reiche Lebemänner und -frauen, von denen die meisten im Getümmel des Festes völlig entindividualisiert werden und die daher auch im Alltag wenig Persönlichkeit aufweisen dürften:

> Be sure they [gemeint sind die Masken wie die Gäste] were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm [...] There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these - the dreams - writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps.[640]

Könnte man Arthurs Besucher besser beschreiben? Sie brauchen keine Masken mehr zu tragen, ihre Larven sind unsichtbar, aber immer verfügbar, sie sind fratzenhaft, physisch wie psychisch mißgestaltet, auch wenn sie großen Wert auf Schönheit und körperliche Vollkommenheit legen. Sie sind ebenso chamäleonartig wie Prosperos Gäste: nicht nur die kolorierte Beleuchtung läßt sie die Farbe wechseln, Arthurs Geladene ändern ebenso schnell ihre Standpunkte, um den möglichst größten Gewinn zu erzielen. Denken ist nicht erwünscht, das Bewußtsein von Schuld wird beiseite geschoben. Das feuilletonistische Lebensgefühl, wie Hesse dies in seinem *Glasperlenspiel* genannt hat, regiert in den ausgelassenen Kreisen. Bei Poe kollabiert die in Auflösung begriffene und ihren Untergang verdrängende Welt am Ende der Geschichte auf makabre Weise:

---

638 Ebd.
639 Ebd. S. 253.
640 Ebd. S. 254.

> And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. [...] And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.[641]

Die falsche, selbstgewählte Isolation des Fürsten Prospero und seiner Gefährten ist gescheitert. Sie ist - so hätte es vielleicht Heinrich Mann gesehen - kein konstruktives Exil, sondern eine die Augen verschließende Flucht vor den grausamen Erfordernissen des Lebens. Natürlich ist der Hinweis auf Shakespeares exulante Figur Prospero (*The Tempest*) kein Zufall, doch dies führt eher zur Interpretation Edgar Allan Poes denn zu der Heinrich Manns - und dessen Lesart von *The Masque of the Red Death* wurde hier zu rekonstruieren versucht. Auch die Stätte des Empfangs selbst ist aufgebaut wie fast alle Räumlichkeiten bei Poe und die Häuser im *Empfang bei der Welt*. Zimmerfluchten, eine Vielzahl unterschiedlicher Räume beherrschen die labyrinthische Anordnung des Schauplatzes und seiner außergewöhnlichen Einrichtung: "This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince's own eccentric yet august taste."[642] Die insgesamt sieben völlig unregelmäßig und wie ein Irrgarten angeordneten Räume ("There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect.")[643] sind versehen mit bunten Glasfenstern, Tapeten und Vorhängen und werden weder von Lampen noch Kerzen direkt erhellt. Die theaterwirksame Beleuchtung durch Kohlenfeuer vor den Glasfenstern sorgt für indirekte, flackernde Lichteffekte - wie Arthurs Lichtarrangements im *Empfang bei der Welt*: alles 'Betrug' ("cheat")![644]

In Heinrich Manns Gesamtwerk hat das Motiv des Festes seinen angestammten Platz: im Frühwerk dient es vornehmlich zur Gesellschaftssatire, zur Entlarvung sozialer und menschlicher Mißstände. Oft kommentiert der Außenseiter, der die Gesellschaft leichter durchschaut, als dies die Gäste selbst vermögen; sie finden sich zu einem Rollenspiel zusammen, das außerhalb ihres Alltags steht, aber dennoch ihre soziale Funktion überhöht exemplifiziert.[645] Die Diskrepanz zwischen Sein und Schein - ob von Schopenhauer oder Poe beeinflußt - tritt

---

641 Ebd. S. 258.

642 Ebd. S. 250.

643 Ebd. S. 251.

644 Ebd. S. 256. - Farb- und Klangsymbolik, eine musikalische Sprache, der Wechsel von Erzählperspektive und Erzählzeit, die Thematisierung von Brüchen, Umkehrungen, Gegensatzpaaren, die nur vage zeitliche und räumliche Einordnung, das Verwischen von eindeutigen Sinngehalten, großräumige historische und literarhistorische Parallelen und Entsprechungen sowie die zentrale Stellung des Schauplatzes für die Geschichte (durch die Beschreibung der Zimmer, des Hauses, der Umgebung, durch den Topos des locus amoenus etc.) sind darüber hinaus Eigentümlichkeiten, die in beiden Prosatexten im Vordergrund stehen.

645 Das Fest als literarischen Topos gibt es natürlich nicht nur bei Poe und Heinrich Mann. Gerade auch unter dem Einfluß Friedrich Nietzsches wurde es zum Symbol gesteigerter oder übersteigerter Lebensintensität, zur Metapher für Rausch, Ekstase und Verstellung. Einmalig im Gesamtwerk Heinrich Manns ist jedoch der breite Raum, den das Fest im "Empfang bei der Welt" einnimmt - laut Giesen 50 Prozent.

immer offener zutage. Schon der Anlaß des Festes, die angebliche Gründung eines Opernhauses, die nur zur finanziellen Sanierung einiger weniger dient, zeigt das chimärenhafte Dasein der Existenzkämpfer. Üppigkeit, Luxus, Festlichkeit, Wohlgestalt in der Kleidung und dem kosmetisch gepflegten Aussehen, Musik, Kunst, Schöngeistigkeit, Frieden - das ist nur das äußere Trugbild, das man kräftezehrend aufrechterhält. Hektik, Gereiztheit, Entgleisungen, Kitsch bestimmen die wahre, innere Realität: *Kultur, mit Ausschreitungen* (EbdW 134) ist das einzige Erscheinungsbild der Kultur, die die Existenzkämpfer produzieren und rezipieren können. Man täuscht andere und sich, Momente der Ruhe sind eigentlich nur Symptome der Monotonie inmitten einer unnatürlichen Betriebsamkeit.

Das Motiv des Hauses im "Empfang bei der Welt" und Parallelen zu Poe und Hoffmann

Die Beschreibungen der unterschiedlichen Häuser, die im *Empfang bei der Welt* zu den Schauplätzen des Geschehens werden, sind nicht zufällig gewählt: das falsche Türmchen des "French Restaurant" spiegelt die mangelnde Authentizität seiner Klientel wider. Schon in den ersten Zeilen benutzt Heinrich Mann ergo das Symbol des Hauses als Kennzeichen des gesellschaftlichen Zustandes, ein Symbol, das der Autor bei Hoffmann, Poe und anderen, jedoch vor allem bei Thomas Mann kennenlernte, der diese Metapher bereits in seinen *Buddenbrooks* zu künstlerischer Meisterschaft gebracht hatte; der Niedergang der Familie spiegelt sich äußerlich in den verschiedenen Gebäuden, die sie bewohnt. Balthasars Haus im *Empfang bei der Welt* ähnelt, so Schröter, dem Elternhaus Heinrich und Thomas Manns in der Mengstraße 4 in Lübeck. Die Tapete aus dem sogenannten "Landschaftszimmer"[646] hat bereits Thomas in den *Buddenbrooks* beschrieben, eine "Tapete" mit "Werther-Landschaft" (EbdW 45) gibt es auch im Hause Balthasars. Selbst bei völliger Unkenntnis der Lübecker Räumlichkeiten könnte der Leser auf diesen Zusammenhang in zweifacher Hinsicht schließen: zum einen wird Arthurs verdrängte Rührung beim Betreten des Elternhauses sehr eindringlich beschrieben, was Rückschlüsse auf autobiographische Parallelen zuläßt. Der exilierte Autor und seine Figur denken "mit einem Anflug von Sehnsucht: wie fern! Oh, wie unnahbar!" (EbdW 45) an die tempi passati der Kindheit zurück, zum anderen bricht der Erzähler bei der Beschreibung des Hauses unvermittelt ab und ergänzt lakonisch: " - und so fort, man weiß." (EbdW 46) Mit dieser Bemerkung wird natürlich auf die ähnliche Schilderung in den *Buddenbrooks* angespielt, auf ein Buch, das Heinrich Mann, sei es zur Identitätssicherung, sei es aus Heimweh, im Exil erneut las. Nach Schröter ähnelt Balthasar in manchen Zügen Heinrich Manns Vater. Das elterliche Haus wird auch

646 Vgl. Abbildung und Beschreibung in: Björn R. Kommer: Das Buddenbrookhaus in Lübeck. Geschichte, Bewohner, Bedeutung. Lübeck 1993. S. 86 ff.

in anderen Exilschriften, zum Beispiel im *Zeitalter*,[647] zur Stätte des verlorenen Glückes und der elegisch beklagten Traditionen; Heinrich Mann benutzte wie viele Exulanten das Symbol des Hauses als Bild für die Heimat - im Kontrast zur Wurzellosigkeit des Exils.

Balthasars Haus

Balthasars Haus entspricht in vielem dem des Roderick Usher. Es liegt in einer seltsam einsamen und toten Atmosphäre, die in scharfem Kontrast zur Umgebung steht. Selbst der Spalt, der durch die Fassade des Gebäudes läuft, fehlt nicht:

> Die vereinsamte Straße hatte einst Bedeutung, vielleicht auch mehr Licht gehabt. Durch die Vorderseite des Hauses war nicht immer der zackige Riß verlaufen. Die geschlossene Tür und ihr Klopfer, eine kupferne Hand, blieben sich gleich. Als eine lebendige Hand die geschmiedete fallen ließ, folgte dem harten Schlage nichts. Beide Besucher warteten stumm, in sinniger Betrachtung des mittleren Stockwerkes, eines seiner fest angezogenen Fensterläden. [...] Das Dachgeschoß überschattete das mittlere; weiter unten blinkten lang und breit die Spiegelscheiben des herrschaftlichen Stockwerkes. Tiefer als der Gehsteig lagen Kellerluken, bedeckt vielleicht mit Eisen und jedenfalls mit Staub. (EbdW 43 f.)

Wie bei Poe zeichnen sich in der Architektur die Sphären menschlichen und auch gesellschaftlichen Lebens ab: Die Vernunft bestimmt den Alltag, in der Tiefe lauern Trieb und Laster; hier deutet sich bereits die soziologische wie psychologische Dimension dieses Symboles an, die später im Roman noch aufgegriffen werden wird. Wie bei Poe ähnelt auch bei Mann der Eigentümer des Hauses seinem verwitternden, durch einen unverhältnismäßig großen Dachbereich gekennzeichneten Domizil:

> Noch mehr wurde anfangs übersehen: die dunklen Flecken der Haut, und daß sie nirgends mehr fest auflag; die Stirne, so hoch sie anstieg, nur knochig anstatt erhaben; die blassen Ohren scheinbar im Begriff sich abzulösen von einem Gebilde, das verfiel. (EbdW 48)

Das Haus wird wie in der Usher-Erzählung oftmals mit Kopf- und Gesichtsmetaphern beschrieben: "Als André sich umwendete, fand er nur rauhe Bohlen, brüchigen Stein und den gezackten Riß über die augenlose Front." (EbdW 81) - eine Kluft, die sowohl im Stammsitz der Ushers als auch in Balthasars Haus über ein Anzeichen der Baufälligkeit hinausweist.

Schon nach wenigen Seiten führt Balthasars Weg tief hinab ins Gewirr der dunklen Korridore und Gruften: "Hinter ihm erstreckten sich lichtlose Gänge und Hallen, den Ausgang sicherte ein Trick." (EbdW 77) Eine Unterwelt - der des Usher-Gewölbes ähnlich - nimmt die Besucher auf. Es ist ein Reich des Todes

---

647 Vgl. H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 248.

und der "Schatten" (EbdW 75), des weiteren ein Imperium des erotisch konnotierten Lasters: ein "Venusberg" (EbdW 367). Eros und Thanatos bestimmen diese Hades-Sphäre, das Goldschaufeln wird zur Sisyphusschen Höllenqual, André und Stephanie entfliehen ihr, wie Orpheus und Eurydike, ohne "einen Blick zurück [...]. Sans retourner la tête" (EbdW 373). Anders als bei Vergil und Ovid entkommt Manns junges Liebespaar unbeschadet aus dem Orkus. Eine geheimnisvolle Sphäre, in die doch ein wenig "Tageslicht" (EbdW 78) durch das Dach des Hauses, den rationalen Teil des menschlichen Bewußtseins, fällt: "Ein Architekt würde allenfalls herausfinden, welche Umwege, vom Dach her durch das ganze Haus, dieser blasse Schein genommen hat." (Ebd.)

Wie in Kafkas kleiner Fabel von der Maus und der Katze verengt sich die Welt, der Grenzgänger von Ober- und Unterwelt verstrickt sich immer stärker, immer tiefer führt ihn sein Weg hinab in das Unbewußte, Tierische, Triebhafte. Das aufrechte Gehen wird zur Unmöglichkeit:

> André strauchelte über unebene Quadern. [...] Die Schatten fielen aus unersichtlicher Höhe in einen durchaus leeren Grund, und dieser endete lange nicht. Nur daß die unbegrenzte Weite des Raumes allmählich doch abnahm. Zuletzt vermutete André, links und rechts von ihnen begleiteten Wände ihren Weg. Wie wahr! Jetzt stieß er an eine Ecke. Nach Moder roch es sowieso. (EbdW 75)

Selbst in höher gelegenen Geschossen verliert sich die Aura der Fäulnis und Verwesung nicht:

> In dem sogenannten Säulensaal des verstorbenen Hausherrn wird sogar der Mittag dämmerig, bei geschlossenen Läden, herabgelassenen Vorhängen, ungerechnet, daß die Straße keine Sonne hat. (EbdW 374)

Gegen Ende des Romans beschreibt Mann die Umgebung und die Rückseite des Hauses: es liegt mitten im Gewimmel der Stadt "in einer Straße, die auf einmal beschattet und einsam war" (EbdW 347). - "Seit fünf Minuten begegneten sie [André und Stephanie] keinem Fußgänger." (EbdW 348) Das Haus umgibt wie Ushers Residenz eine Atmosphäre von Einsamkeit und Geheimnis: "Das Haus schlug, hinsichtlich Kahlheit und Taubheit, alle seine Genossen. Kein junges Mädchen im Vorhang, keine Katze, und alle Fenster verwahrt." (EbdW 349 f.) Noch karger und isolierter wirkt die Rückseite des Komplexes, die im Zentrum beklemmender labyrinthischer Straßenzüge steht:

> seitlich und dahinter senkten sich die Gäßchen wie Rinnsteine nach der Mitte. Sie mußten einzeln gehen, wegen des Abwassers und weil die wenigen Häuser eng standen. Nur kahle Rückseiten, und oft geborsten. Selten, in der Höhe, ein blindes Fenster. Ein Weg für kleine Jungen und für Diebe, dachte Stephanie. (EbdW 351)

Die Beschreibung des Hauses wird zur Metapher für Balthasars exulante Existenz: märchenhafte Isolation und Unzugänglichkeit prägen den Lebensbereich des alten Mannes.

> Denn es ging nicht weiter. Die Sackgasse endete bei einer Mauer im schiefen Winkel, ihn füllte ein Dickicht von Geröll und Gestrüpp, zu schweigen vom Unrat. Jenseits die beschädigte Wand gehörte möglichenfalls einem Schuppen. André benutzte einige knorrige Wurzeln als Stufen, es sah nach alter Gewohnheit aus; ließ sich drüben von der Mauer und öffnete eine Pforte, so einfach war es. Die Hand im Taschentuch, entfernte er die dornige Vegetation, die, wie es schien, den Eingang unauffindlich gemacht hatte, für all und jeden, vergessene Zeiten lang. (EbdW 352)

Die beiden dringen in ein märchenhaftes Dornröschenschloß des Exils und der Vereinsamung. Sie füllen es mit Licht, Leben und - mit Liebe. Doch was geschieht mit Balthasars Erbe, vor allem mit seinem Haus? Stephanie will das Anwesen behalten, "das uns gehört, in Wahrheit wir ihm!" (EbdW 379), obwohl sie ambivalente Empfindungen damit verknüpft. Schon seine Nachbarschaft riecht nach jenem Moder des Weinkellers (EbdW 387), dem sie zu entfliehen hoffen auf ihrem Weg "durch die lange verkehrsarme Vorstadt", die übrigens wiederum an amerikanische Verhältnisse gemahnt (EbdW 392). Auch am "Verliebtensteig" mit seinen blühenden Büschen (EbdW 394 ff.) bleibt die Erinnerung an das lebensfeindliche Bauwerk (vgl. das Majoratsschloß) und seine tote Umgebung. Die "Blumenpracht" tröstet darüber nicht hinweg, André beklagt: "Wie schön, und wir, wie traurig!" (EbdW 398) Der Topos des locus amoenus[648] greift hier nicht, getreu seiner Exilerfahrung kehrt Heinrich Mann ihn um und setzt den 'lieblichen Ort' in Opposition zu der Schwermut des Paares. Wieder ist es nur der äußere Schein, der Schönheit und Glück vorgaukelt. Selbst der letzte Liebesakt des Romans vollzieht sich zwischen zwei blühenden Büschen, deren Blüten erneut den Kontrast von Melancholie und Liebe ausdrücken - eine der vielen Antithesen, die für den Roman charakteristisch sind:

> Der eine funkelte von blauen Kelchen, so erscheint die Sehnsucht. In mindestens drei abgestuften Rot strahlte der andere die drängende, währende und erfüllte Lust. Sie war sogleich einverstanden. (EbdW 399)

Arthurs Haus

"Bei Arthur gingen Geschäfts- und Wohnräume ineinander über, [...] im Schlafzimmer konnte ein Vertrag aufgenommen werden" (EbdW 33) - schon diese Tatsache zeigt die Verflechtung von beruflicher und privater Sphäre im Leben der Existenzkämpfer. Nicht zuletzt findet der Empfang, der ausschließlich Wirtschaftsinteressen dient, ja auch in einem Privathaus statt. Die Lokalität des Fe-

---

[648] Noch in den frühen Novellen ("Pippo Spano" und "Fulvia") hatte Mann diesen verwendet: die Liebenden lassen sich dort für die Momente reinen Glückes "zwischen Sträuchern voll roter Blüten" (H. Mann: Pippo Spano (siehe Fußnote 822) S. 39. Kasus angeglichen) bzw. "zwischen den zwei Kamelienssträuchern voll roter Blumen" nieder. - Heinrich Mann: Fulvia. In: H. M.: Flöten und Dolche. Novellen. Mit einem Nachwort von Heide Eilert und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 59-73. Zitat S. 65.

stes ist wie bei Poe eine labyrinthische Zimmerflucht, deren pikanteste Kammer, "das Cabinet der Pompadour" (EbdW 40), wechselnden Paaren zu privat-geschäftlichen Verhandlungen dienlich ist. Es wird zum Symbol der Ichbezogenheit, Selbstentäußerung und der für egoistisch-pekuniäre Belange mißbrauchten Liebe. Die Aufzählung unterschiedlicher Räume, immer neuer Nischen und Winkel nimmt kein Ende, so daß sie, wie in der *Maske des roten Todes*, nicht nur das Innere des Hauses, sondern auch die Verstrickungen und Verirrungen in der Psyche der Gäste beschreibt. Das Ambiente ist darüber hinaus noch in nebulöses Halbdunkel gehüllt: die Konturen verschwimmen, eine bewußt rationale Handlungsweise - und wenn es nur das Zählen der Kerzen ist - wird durch die ebenso romantische wie archaische Illumination mit offenem Feuer unmöglich gemacht (EbdW 83), selbst die genauen Begrenzungen der Gemächer lösen sich in dieser "indirekten Deckenbeleuchtung" (EbdW 85) auf. Wie bei Poe ändert sich das Licht von Raum zu Raum und wird zum wichtigen innenarchitektonischen Faktor. An Poes *Masque of the Red Death* erinnert auch die Uhr, die jede Stunde während des Empfangs schlägt und die die Gäste oft zusammenfahren und ihrer Vergänglichkeit für Sekunden bewußt werden läßt (EbdW 214, 238 etc.): "Poulailler. Auf der echten Kommode schlug ihm das alte Uhrwerk die Stunde. Es erschrak davon selbst, daß seine Säulchen bebten." (EbdW 183) Prunk und Pomp bestimmen Arthurs und Prosperos Haus gleichermaßen, es ist durchzogen von Geheimgängen; Figuren verschwinden und treten an anderen Stellen, wie von Geisterhand geführt, wieder auf (EbdW 190). Im Haus Usher markiert eine Resurrectio den Höhe- und Wendepunkt der Geschichte: Madeline kehrt aus dem Totenreich zurück, stirbt erneut und hinterläßt ein zerstörtes Haus Usher. Stark vereinfacht trifft dies auch auf Balthasar zu, der sein Dasein als Scheintoter durch einen Akt des Willens beendet, schließlich selbst stirbt und ein aufgelöstes Haus, also eine untergehende Gesellschaft, zurückläßt. Wie bei Poe wird dem Protagonisten die Ankunft einer Frau prophezeit, die seinem Leben eine dramatische Wendung geben wird; dieses Mal ist es Stephanie, und ihr vorhergesagter Besuch bei Balthasar trifft mit dessen Tod zusammen. Nach dem Fest erstirbt auch Arthurs Unterkunft: "Dies Haus ist unheimlich, wie es nun ist." (EbdW 275) Selbst Balthasars Totenreich wirkt in solchen Momenten lebendiger: "Wenn du mir das Haus deines Großvaters beschriebst, seine Gespensterhaftigkeit schien mir eher heiter. Hier könnte man depressiv werden." (Ebd.)

Daß Mann auf Hoffmann und Poe Bezug nimmt, zeigt einmal mehr, mit welcher Sensibilität ein Exulant die Literatur nach Identifikationsmustern durchsah, diese untersuchte nach exulanten Verhältnissen, nach Beschreibungen von Isolation, Ausgrenzung und Vereinsamung, wie er die Texte, in denen er fündig wurde, im Exil immer wieder las und in seine eigenen Werke mit einbrachte. So wurden Romane wie der *Zauberberg*, Prosastücke wie die Geschichten von Hoffmann und Poe im interpretierenden Bewußtsein des Betroffenen plötzlich zu Exiltexten, obwohl sie unter anderen Voraussetzungen entstanden waren.

Melusines Haus

Melusines Haus ist vom Äußerlichen her eine typische Villa in den Bergen Hollywoods:

> Sie waren nunmehr in der üppigen Parkstraße, die weder Sorgen noch Gewissen kennt; sondern jede der wenigen Villen hält ihre eigene Bodenerhebung besetzt und weiß sich auf der Höhe. (EbdW 324)
> Die Villa, weiß, eine Etage, aber ausgedehnt, mit italienischem Dach und Gärten oben wie unten, empfing zwischen glitzernden Bäumen einzelne Flächen von Mondlicht. Hinter den Fenstern war es dunkel. Die Durchfahrt nach der Garage führte auf die Schattenseite; hier drang aus einem der flüchtig angezogenen Läden ein Schimmer. (EbdW 306)

Auch diese Schönheit hat also eine "Schattenseite", das Domizil wird erneut zur Metapher für die Geisteshaltung seiner Bewohnerin.

Das umblühte Haus, das Opernhaus

Mann nimmt im *Empfang bei der Welt* ein Motiv der *Kleinen Stadt* wieder auf: das umblühte Haus aus Dorlenghis Oper "Die arme Tonietta", genauer gesagt aus der Arie "Sieh, Geliebte, unser umblühtes Haus" (EbdW 267). Tamburini besitzt ein "Häuschen im Grünen" in der Toscana (EbdW 100), zu dem er heimzufinden gedenkt, sobald seine Karriere beendet ist. Jenes Haus ist ihm ein Symbol für das andere, glückliche Leben voller Liebe und Menschlichkeit; für Tamburini ist eine solche Existenz - ebenso wie für Melusine, die seinen Traum teilt - jedoch keine echte Alternative, sie bleibt nur ein utopisches Lebensziel, das weder Tamburini noch Melusine je erreichen werden. Das Häuschen ist aber auch das Symbol einer exilbedingten Sehnsucht von der "umgrünten Zuflucht" (EbdW 159), der Heimat, in die sich der Isolierte zurückziehen kann und in der er integriert ist. Heinrich Mann läßt keinen Zweifel daran, daß ein solcher Wunschtraum nicht realisierbar ist, es handelt sich um ein "weltfernes Haus".[649] In Melusine glaubt Tamburini zunächst die Frau gefunden zu haben, mit der er sein Idyll teilen will, aber sofort wird ihm das Illusionäre dieser Annahme bewußt, er verwendet den Irrealis: "Diese wäre die Frau gewesen für mein Haus im Grünen! Viele Kinder! Lachen! Lärmen!" (EbdW 263) Im Grunde weiß Tamburini, daß sein eigenes und auch Melusines "Exil" unbeendbar sind. Tamburini ist sich sicher: "Sechs Monate, oder geben wir ihm ganze achtzehn. Dann wird er eine neue Abschiedstournee antreten. Zurückgekehrt, findet er sie nicht mehr." (EbdW 265) Ein ebensowenig realisierbarer Traum, nur auf überpersönlicher Ebene, ist das Opernhaus.

---

649 Heinrich Mann: Outline der letzten drei oder vier Kapitel. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 106.

Wedekinds "Marquis von Keith" und andere literarische Vorbilder

Heinrich Mann schöpfte für seinen *Empfang bei der Welt* nicht nur aus Werken Hoffmanns und Poes, sondern auch aus einer Vielzahl von Quellen, die in der Forschungsliteratur schon zum Großteil eruiert sind. Mann lehnte sich an Balzac (und dessen Überlegungen zum Lebenskampf sowie die Szene des Festes in *Le Peau de chagrin*) an, an Fontane (die Melusine Barber des *Empfang bei der Welt* trägt schon fast den Namen der Melusine Barby in Fontanes *Stechlin*, und auch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gefeierte Sängerin Pauline Lucca[650] tritt in beiden Romanen auf), an Goethes *Die neue Melusine*[651] (auch

---

650 Vgl. Theodor Fontane: Der Stechlin. Roman. In: T. F.: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Bd. 5. 2. Auflage. Darmstadt u. a. 1980 (= T. F.: Werke, Schriften und Briefe. Hg. v. Walter Keitel / Helmuth Nürnberger. Abteilung I). S. 347. Freilich erregt in einer Gesellschaft, in der nur mehr Lucca-Doubles für Aufsehen sorgen, kein Photo mehr einen Skandal, wie das 1865 in Bad Ischl aufgenommene, das Bismarck mit der Primadonna des Berliner Opernhauses zeigt. Auf Arthurs Empfang wird selbst über die photographierte Pose Adolf Hitlers auf dem Arm einer "Negerakrobatin" kaum mehr gesprochen.

651 Manns Melusine hat mit der "neuen Melusine" in Goethes "Wilhelm Meisters Wanderjahre" einiges gemeinsam: beide wirken nach außen durch ihre auffallende Schönheit, aber auch durch eine mysteriöse Kälte und Distanz, die sie erst im engeren Kontakt zu ihrem Geliebten ablegen. Mit beiden wird das Motiv des märchenhaften Reichtums in Verbindung gebracht, der weder logisch noch ökonomisch motiviert erscheint und ebenso schnell versiegen wie erneut sprudeln kann. Beide beeindrucken die Gäste auf gesellschaftlich wichtigen Empfängen durch ihre bezaubernde Singstimme, die die Existenzkämpferin Melusine freilich inzwischen verloren hat. Trotz ihrer Jugend muß Goethes Melusine ähnliche Erfahrungen machen wie Manns Protagonistin: die Liebe ist vergänglich und finanziellen wie triebhaften Motiven unterworfen. Aufgrund eines tragischen Fehlurteils erhoffen sich die 'Nixen' Liebe und Menschlichkeit und erfahren letztlich Seelenlosigkeit und Egozentrik. Der moderne Mann erweist sich nicht als der erhoffte Ritter, der die leidende Frau aus ihrem Gefängnis der Isolation und identitätsverstümmelnden Schrumpfung befreit; für den 'edlen Retter' bedeutet nicht der Verlust der Geliebten das größte anzunehmende Unglück, sondern der finanzielle Ruin - die Kunst, respektive die Musik, und die Ehe werden als Gefahr für das egozentrische Leben angesehen, das Matrimonium wird ihnen zum Martyrium. Am Ende von Goethes Binnenerzählung verkauft der Protagonist skrupellos alle Erinnerungsstücke an die Geliebte, das Geld bleibt ironisch als einziger Wert bestehen. Obwohl Goethe seine Novelle anders verstanden wissen wollte, scheint Manns Melusine eine reifere, wenn auch innerlich verkrüppelte Variante desselben Frauentypus zu verkörpern. Das musikalische Erlebnis von Goethes männlichem Protagonisten findet sich im dissonanten Spiel des Orchesters auf dem "Empfang bei der Welt" wieder. (Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Die neue Melusine. In: J. W. v. G.: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Drittes Buch. Sechstes Kapitel. Weimar 1895 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 25. Erste Abtheilung). S. 131-165. Zitat S. 160 f.) Besonders stark dürfte erneut auf Mann gewirkt haben, was er selbst durch das Exil hatte lernen müssen und nun bei Goethe wiederzufinden glaubte: die Erfahrung der Vergänglichkeit und Relativität von existentiellen Axiomen, die man bisher für absolut und beständig gehalten hatte. Goethe beschreibt den Zerfall einstmals fester gesellschaftlicher Bindungen und die Vereinzelung des Individuums: "Da nämlich auf der Welt nichts ewig bestehen kann, sondern alles was einmal groß gewesen, klein werden und abnehmen muß," (ebd. S. 152) muß auch die erhoffte Erfüllung in der Liebesbeziehung

Gerda Buddenbrook wird unter dem Einfluß dieser Novelle als "Melusine" bezeichnet, was Heinrich Mann für seine Figur übernahm) und an Wedekind (ihm widmete Mann ja auch ein eigenes Kapitel in seinen Memoiren, und auch Abenteurer-Figuren wie der Poulailler des *Empfang bei der Welt* erinnern an Wedekind). Darüber hinaus ist Poulailler ein ironisierter, moderner Robin Hood, "der Beschützer der Schwachen, der den ungerechten Reichtum enteignet!" (EbdW 392)

Zwischen "Grausen und Gelächter": Arthur und der Marquis von Keith

> Wedekind hat Größeres, Grasseres, äußerlich Kühneres entworfen, das ist sicher. Aber in meinen Augen ist die letzte Szene zwischen Scholz und Keith das Schrecklichste, Rührendste und Tiefste, was dieser tiefe, gequälte Mensch geschrieben hat.[652]

Thomas Mann gelangte zu seinem euphorischen Urteil über einen Auftritt im fünften Aufzug von Wedekinds *Marquis von Keith*, nachdem er in München eine Inszenierung des Stückes gesehen hatte, in der der Autor selbst Regie und Titelrolle übernommen hatte. Freimütigere Hochachtung brachte Thomas Mann Wedekind sonst nie entgegen, blieb sein Verhältnis zu diesem Schriftsteller doch stets ambivalent; schließlich war eine Auseinandersetzung mit Wedekind stets auch eine Auseinandersetzung mit dem Bruder, der Wedekind so verehrte, daß er ihm einen eigenen Abschnitt im Kapitel *Die Gefährten* seiner Memoiren widmete: "Er erzeugte, in einem hin, Grausen und Gelächter",[653] heißt es dort, außerdem hätten seine Genialität und sein früher Tod, der fast als Gnade zu verstehen sei, ihn unsterblich gemacht und vor dem Exil bewahrt: "Die Zeiten, die bald kommen, werden von uns nicht wissen, Abgründe tun sich auf, nichts führt die Nachfahren zu uns zurück."[654] Gerade der drohende Identitätsverlust im Exil sei verantwortlich für eine größere Wertschätzung vergangener (im Exulantenbewußtsein jedoch gegenwärtiger) Überlieferungen wie der Werke von Frank Wedekind:

---

zuletzt scheitern (vgl. auch Melusines Lied, ebd. S. 149). Eine Annäherung der Partner ist nicht möglich, die Gegensätze von "groß" und "klein", so vertauschbar sie auch sind, können nicht überwunden werden, sonst fühlt sich der gegen seinen eigentlichen Willen Geschrumpfte deplaziert und unfrei wie ein Riese in einem Zwergenkörper.

652 Thomas Mann: Über eine Szene von Wedekind. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10). S. 70-76. Zitat S. 76. Im folgenden als T. Mann: Wedekind.

653 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 230.

654 Ebd. S. 232.

> [...] sehr eng verbunden ist die Erneuerung unseres Wohles mit der Achtung unserer Tradition. Mein innerster Zusammenhang mit Frank Wedekind war, daß wir einiges Gewesene für unser Bestes hielten.[655]

Im *Empfang bei der Welt* ließ sich Mann von dem Existenzkämpferschicksal des Marquis von Keith, einer "Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb" (MvK 55),[656] inspirieren und schuf eine ihm in vielem ebenbürtige Figur zwischen "Grausen und Gelächter": den Existenzkämpfer Arthur. Beide haben denselben zunächst genial erscheinenden Plan, um den Bankrott der eigenen Konten abzuwenden: sie wollen ein Opernhaus gründen und erbauen und laden zu diesem Zweck die mächtigsten und reichsten Persönlichkeiten der Stadt ein, sie betrügen, fälschen Unterschriften und täuschen sich und andere so lange, bis der Realisation des Projektes nichts mehr im Wege zu stehen scheint - ironisch kommentiert Keith: "Die Wahrheit ist unser kostbarstes Lebensgut und man kann nicht sparsam genug damit umgehen" (MvK 74), und: "Die Gesellschaft in diesen Räumen ist das Geschäft, von dem wir beide leben!" (MvK 105) Daß beide am Ende von den Financiers, die sie für ihre Strohmänner und Marionetten hielten, übervorteilt werden und in größeren pekuniären Kalamitäten sind als zu Beginn der Handlung, ist die logische Konsequenz ihrer Mentalität und der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Keith ist ein Abenteurer und damit eine zentrale Figur der Literatur der Jahrhundertwende, zugleich jedoch ein Existenzkämpfer - übrigens wird auch im *Marquis von Keith* zwischen "Leben" und "Existenz" unterschieden (MvK 115). Keith ist gerissen und, wenn es um seine Bereicherung geht, äußert kreativ:

> Seine schöpferische Phantasie, seine unüberbietbare Gabe zur Improvisation, sein ganz unbürgerlicher Mut zum Experiment, seine Fähigkeit, die sozialen Mechanismen und generell akzeptierten Leitvorstellungen zumindest da klar zu durchschauen, wo er selbst nicht unmittelbar betroffen ist, alles das also, was den Eindruck seiner genialen Ausgezeichnetheit erweckt, wird nur in dem Maße beachtet und anerkannt, wie es in den Dienst seines Erfolgsstrebens gestellt ist. Dieses allein ist für die Menschen, die den Marquis umgeben, von Belang, und sie verbinden mit seinem wirtschaftlichen und gleichzeitigen sozialen Avancement ganz eigene Wünsche mit einer solchen Ausschließlichkeit und apodiktischen Selbstbezogenheit, daß der im Wahn der Souveränität befangene Keith in Wirklichkeit als Vehikel eben dieser fremden Begierden und Erwartungen fungiert. Er, der sich anheischig macht, die anderen je nach Laune und Gutdünken "verwerten" zu können, und der diese seine

655 Ebd. S. 236.

656 Alle Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe: Frank Wedekind: Der Marquis von Keith. In: F. W.: Werke. Hg. v. Erhard Weidl. München 1990 (= Winkler Weltliteratur Dünndruck Ausgabe). S. 46-137. Im folgenden abgekürzt mit MvK.

> Absicht zumindest auch für eine kurze Zeit mit Erfolg durchzusetzen vermag, wird tatsächlich zum Sachwalter divergierender Zielsetzungen der Gesellschaft degradiert.[657]

Wie ähnlich ist Arthur dieser Beschreibung! Er und auch Poulailler erscheinen wie eine pervertierte Form des Abenteurer-Typus, beide neigen zur Selbstüberschätzung, ihr genau taktiertes, nonchalantes Gebaren wird von den Ereignissen zunehmend über den Haufen geworfen, bis sie schließlich zum Spielball von Betrügern werden, die noch dreister sind. Ausschließlich auf den Erfolg fixiert, beurteilen sie ihr Gegenüber nicht nach dessen Persönlichkeit oder Talent, sondern nur nach der sozialen Rolle und nach den Vorteilen, die ein Kontakt zu ihm oder ihr erbringen könnte: Haben ist wichtiger als Sein, die Persönlichkeit wird an der Kreditwürdigkeit gemessen. Die öffentliche Meinung erhebt Emporkömmlinge und stößt sie willkürlich ins Nichts zurück; an einem einzigen Abend stürzt Zamrjaki vom Podest eines zweiten "Richard Wagner" ins "schallende Hohngelächter" (MvK 117) des Publikums. Weder Keith noch Arthur prangern die Gewinnsüchtigkeit an, sondern bekennen sich uneingeschränkt zur Existenzkämpfermentalität: "Ich weiß, daß du schwer mit dem Leben zu kämpfen hast", sagt Scholz zu Keith. (MvK 63) Sie sind in ihrer Welt beileibe keine Einzelerscheinungen, die ganze Gesellschaft um sie herum trägt dieselben egoistischen Züge. Selbst im zwischenmenschlichen Bereich herrscht Eigenliebe vor Nächstenliebe: Anna und Keith denken bei ihrer Verbindung nur an ihr finanzielles Wohl, sie nutzen einander aus und tarnen dies mit schmachtenden Liebesschwüren. Ebenso benutzt Arthur die Künstler Melusine, Babiline, Alice und Tamburini: Anna und Alice sollen durch ihren ergreifenden Gesang die Sponsoren wie Sirenen betören und von der kulturellen Notwendigkeit eines Opernhaus-Konzeptes überzeugen. Fehlende Stimmgewalt plant der Initiator gleich mit ein: eine teure, mit glitzernden Pailletten besetzte Robe bzw. ein märchenhaft funkelndes Armband sollen die Zuhörer blenden - im wahrsten Sinne des Wortes: "Wem deine Singerei nicht gefällt, der berauscht sich an deiner brillanten Pariser Konzert-Toilette" (MvK 102). Die Damen der Gesellschaft sind nichts anderes als Dirnen (vgl. MvK 87 und 97), obwohl sie sich selbst nie so bezeichnen würden. In Affären und Ehen schlafen sich die Huren des *Empfang* und Frauen wie Keiths Anna nach oben, ihren Partnern bringen sie nur Gleichgültigkeit entgegen. Der Mensch wird Mittel zum Zweck, und der Zweck lautet "Geld". Daß Arthurs und Keiths Aufstiegsbemühungen und ihre Opernprojekte scheitern, kümmert keinen; derartige Abenteurer- und Verliererschicksale ereignen sich alle Tage. Bemüht, nicht mit dem Odeur des Versagens in Berührung zu kommen, vermeidet man nach solchen Ereignissen den Kontakt. Wie identitätslos

---

[657] Wolfgang Kuttenkeuler: Der Außenseiter als Prototyp der Gesellschaft. Frank Wedekind: "Der Marquis von Keith". In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt / M. 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35). S. 567-595. Zitat S. 570. Im folgenden als Kuttenkeuler: Außenseiter.

und typisiert Keith, Arthur und all die anderen "Hochstapler" (MvK 136) bei Wedekind und Mann sind, zeigt schon ihr fehlender oder falscher Name.[658]

Authentizität ist in dieser Gesellschaft nicht zu entdecken, alles ist unecht, bei Mann Theater, bei Wedekind Zirkus. Auf beiden Parties gehören die Gäste eher ins Varieté als auf eine Opernbühne, sie sind Parasiten, Epigonen und Versager. Arthur und Keith selbst befinden sich oft am Rande der Legalität und immer am Rande des Abgrunds. Ihre Mitmenschen beuten sie ohne Skrupel aus, Keith, der Scholzens Kapital des öfteren 'anzuschlagen' versucht, noch ungenierter als Arthur. In ihrem Gefolge befinden sich weitere "Schmarotzer" (MvK 131): Künstler, wohl eher Dilettanten, die die Agenten managen und zu Stars machen sollen - Freifrau von Rosenkron, Freifrau von Totleben, Zamrjaki (vgl. MvK 98 f.) ebenso wie die Gäste auf Arthurs Empfang. Ihre Armseligkeit verbergen Arthur und Keith durch pathetische Selbststilisierungen und verbale Appelle an die Moral, die sie in ihrem Tun so oft verletzen,[659] denn die beschworenen sittlichen und religiösen Grundsätze haben weder Keith noch Arthur. Der Sinn ihres Lebens und ihre Gottheit, ihr "erstes Weltprinzip" (MvK 52), ist das Geld, vergeht man sich am "Reichtum", so ist das einer "Götteslästerung" (MvK 68) gleichzusetzen, und: "Sünde ist eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte." (MvK 72) Wobei: "das glänzendste Geschäft in dieser Welt ist die Moral. Ich bin noch nicht so weit, das Geschäft zu machen, aber ich müßte nicht der Marquis von Keith sein, wenn ich es mir entgehen ließe" (MvK 124). Auf dem Weg zu ihrem Ziel, dem Wohlstand und der "sicheren" Macht (MvK 129), haben sie ihre Persönlichkeit, Individualität und alle emotionalen Kontakte eingebüßt, dafür scheinbar an "Energie" (MvK 54) - ein zentraler Begriff auch im

---

658 "Zudem wimmelt es in dem Stück von Figuren, die zwischen den sozialen Sphären schweben. Keiner ist das, wofür er sich ausgibt. Überall klaffen Namen und Personen auseinander. Der Marquis ist falsch; er ist ein verfeinerter und gesteigerter Schwigerling, der nach dem Scheitern der kubanischen Revolution in München einen Coup lancieren will, aber jederzeit auf dem Sprung ist, nach Paris abzureisen. Der gebürtige Graf von Trautenau tritt uns als bürgerlicher Ernst Scholz entgegen. Die Gräfin Werdenberg war einst die Verkäuferin Anna Huber aus der Perusastraße. Die adligen Damen möchten Kunstreiterinnen werden. Simba, die amouröse Zofe, und der Galopin Sascha sind trotz ihren fremdländischen Namen auf Münchens Pflaster aufgewachsen. Raspe, ein im Gefängnis gestrandeter ehemaliger Theologe, ist Kriminalkommissär geworden. Auch Casimir, der Höchstangesehene unter den 'Stützen der Gesellschaft', weiß so wenig wie die übrigen 'Karyatiden' [...], ob er nicht eines Tages im Gefängnis landet. Alle Grenzen des Standes und des Anstandes sind längst porös geworden. Die einzigen Figuren, die als das erscheinen, was sie sind: der Metzgerknecht, das Bäckerweib und ein Packträger, gehören dem Proletariat an, das in des Wortes doppelter Bedeutung keine Rolle spielt." - Hans Wysling: Frank Wedekind. In: H. W.: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern u. a. 1982 (= Thomas-Mann-Studien. Hg. v. Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich. Bd. 5). S. 41-47. Zitat S. 46. Im folgenden als Wysling: Narzißmus.

659 "Was einer ist und bedeutet, ergibt sich angesichts eines in dieser Weise pervertierten Profitdenkens nur mehr aus seiner funktionalen Tauglichkeit und sachdienlichen Verwendbarkeit, d. h. aus dem Stellenwert, der ihm innerhalb der egozentrischen Kalkulation des anderen zukommt." - Kuttenkeuler: Außenseiter (siehe Fußnote 657) S. 577.

Empfang bei der Welt - gewonnen. Der ehemalige Jugendfreund ist für Keith nur mehr eine praktische Geldquelle, Scholzens Vermögen zapft er bedenkenlos an. In diesem zwischenmenschlichen "Grausen" fällt den Protagonisten gar nicht mehr auf, wie lächerlich sie eigentlich sind; ihre Schein-Logik, ihr Wahn, alles im Griff zu haben, steht im krassen Gegensatz zu der Entwicklung der Handlung: beide Protagonisten verlieren von Szene zu Szene mehr an Boden unter den Füßen und bemerken nicht, wie sie längst gesteuert werden von den Mächten, denen Keith und Arthur schmeicheln und nacheifern wollen: "Du hast nicht mehr Glück als ich, und du weißt es nicht. Darin liegt die entsetzliche Gefahr, die über dir schwebt!", warnt Scholz (MvK 133). Ähnlich wie Nolus im *Empfang* erntet schließlich Casimir im *Keith* die Lorbeeren der Bemühungen um das Opernhaus. Nolus und Casimir sind die Gewinner, sie wenden die richtige Taktik an, indem sie erst abwarten und am Ende zupacken. Sobald Arthur und Keith realisieren, daß ihnen das Zepter aus der Hand genommen wurde, denken sie an Selbstmord, aber nur kurz: Keith wählt entkräftet zwischen "Revolver" und "Geld" (MvK 137) und entscheidet sich für den Besitz. Weder Arthur noch Keith werden sich ändern! Scholzens und Stephanies Warnungen verklingen ungehört, Keith und Arthur hasten von Augenblick zu Augenblick, denn sie haben keine Vergangenheit und keine Tradition und erst recht keine Zukunft: "Das Leben ist eine Rutschbahn..." (MvK 137), für Arthur und den Marquis geht es beständig bergab.

Ob aus dem Geiste der Jahrhundertwende oder des Expressionismus[660] oder der Exilliteratur, in beiden Werken beherrscht der Gegensatz die Struktur. Für den *Keith* sei dies mit Thomas Manns Worten über die Demenz verdeutlicht:

> Da nennt Scholz ihn geradezu einen Wahnsinnigen. "Ich gebe solche Summen keinem Wahnsinnigen!" sagt er. Und es folgt ein kurzes, schauerliches Replikenspiel mit dem Begriff, dem Problem des Wahnsinns. "Du bist der Wahnsinnige!" ruft Keith. (Denn Scholz hat ja kapituliert und geht in die Anstalt.) "Ich bin zu Verstand gekommen", erwidert Scholz. (Denn er hat ja eingesehen, daß er wahnsinnig ist.)[661]

Bereits im *Keith* ist das Haus ein zentrales Symbol: der Feenpalast, der im Gegensatz zu Arthurs Opernhaus doch gebaut wird, wird zum Zeichen der illusionären Aufstiegshoffnungen, die das Leben des Marquis bestimmen. Wie wenig realisierbar die Pläne letztlich sind, beweist schon der Name des Projektes: es ist eher im Reich der "Feen" angesiedelt als in der Wirklichkeit, seine Architektur

---

660 Wedekinds "Keith" zeigt sich deutlich beeinflußt vom Gedankengut der Jahrhundertwende, ist aber auch in vielem ein Wegbereiter des Expressionismus: "Mit seiner Denunziation der sozialen und wirtschaftlichen Mechanismen, die das Einzelich auf seinen sachdienlichen Funktionswert reduzieren, mit dem Protest gegen die Entäußerung alles dessen, was die Personalität des Menschen ausmacht, und mit der sich folgerichtig ergebenden Forderung nach einer entschiedenen und verantwortungsbewußten Selbstbewahrung des Individuums und nach seiner Abgrenzung gegenüber der Kommerzialisierung der Gesellschaft präludiert Wedekind die wesentlichen Themen des Expressionismus [...]." - Ebd. S. 588 f.

661 T. Mann: Wedekind (siehe Fußnote 652) S. 73 f.

ist "halb Tanzboden und halb Totenkammer" (MvK 83). Keith träumt neben dem gesellschaftlichen Avancement auch von einer Integration, vom Seßhaftwerden, er will nicht mehr "wie ein Geächteter von Land zu Land gepeitscht werden" (MvK 127), sondern künftig in einem eigenen und natürlich herrschaftlichen Anwesen residieren:

> Ich habe ein wechselvolles Leben hinter mir, aber jetzt denke ich doch ernstlich daran, mir ein Haus zu bauen; ein Haus mit möglichst hohen Gemächern, mit Park und Freitreppe. Die Bettler dürfen auch nicht fehlen, die die Auffahrt garnieren. (MvK 56)

So ähnlich sich der *Empfang bei der Welt* und *Der Marquis von Keith* in der Thematik und den Motiven auch sein mögen, es fallen dennoch Unterschiede auf, deren Interpretation erneut Manns Exilsituation verdeutlicht. Im *Marquis von Keith* werden Manns Existenzkämpfern ähnliche "Glücksritter" (MvK 122) beschrieben (dieses Stück diente auch als Quelle für Thomas Manns Hochstapler Felix Krull), es zeigt sich aber keine wirkliche Alternative: Scholzens Flucht ins klosterähnliche, nur komfortablere Sanatorium ist wohl keine Lösung, die der Autor dem Leser vorschlägt. Auch die Rebellion des jungen Casimir, etwa gleichaltrig wie die 17jährige Stephanie, bleibt eine pubertäre Querele, die eher belächelt als ernst genommen werden kann. Durch die Ironisierung der Figur bleiben auch dessen Forderungen wie "Es gibt doch wohl aber höhere Güter als Reichtum!" (MvK 52) fragwürdig. Im *Empfang* hingegen zeigt Heinrich Mann in seinen Figuren André und Stephanie zumindest eine Wahlmöglichkeit auf, wenngleich diese Generation nicht sehr realitätsnah erscheint. Eine Gesellschaftskritik ohne positives Gegenbild ist bei Heinrich Mann nie zu beobachten, um so wichtiger wird dieser utopische Zug jedoch in der Exilzeit, in der aus psychologischen Gründen Pessimismus vermieden wurde. Der Marquis wirkt dagegen sympathischer als Arthur. Manns Agent ist zwar durchaus in einigen Momenten zu kritischen Reflexionen fähig und zeigt hie und da echte Emotionen, so beim Betreten des Vaterhauses, die er aber schnell unterdrückt. Sie passen nicht in sein Lebensprogramm, eine wirkliche Läuterung unterbleibt. Während Arthur eindeutig zum Angriffspunkt der Mannschen Gesellschaftskritik wird, wird Poulailler ambivalent dargestellt; er beweist gar an manchen Stellen Charakter. Wedekind identifizierte sich nach eigenen Aussagen[662] stärker mit seiner Hauptfigur als Mann mit Arthur - dessen Sympathien lagen wohl eher bei seinem Meisterdieb. Keith hat eine gewisse faszinierende Vitalität, er meistert sein Schicksal mehr schlecht als recht, was weniger an seinen fehlenden Fähigkeiten als an den Widrigkeiten des Lebens und der gesellschaftlichen Konstellation liegt. Keith ist ein "Seiltänzer über dem Abgrund",[663] er glaubt fest an seine Auserwähltheit, Unverwüstlichkeit und Gottes- bzw. Glückskindschaft, sitzt

662 Vgl. Wysling: Narzißmus (siehe Fußnote 658) S. 43.
663 Ebd.

aber "Tag und Nacht wie auf einem Vulkan" (MvK 118).[664] Er ist eine moderne Schelmenfigur, eine Überleber-Gestalt, wie sie - freilich aus anderen Schichten - für Brechts Werk charakteristisch ist. Keith erhebt sich selbst zum Gott, seine Hybris nimmt luziferische Ausmaße an. Wie Mephistopheles tritt er gegenüber dem jungen Casimir und gegenüber seinem ehemaligen Freund Scholz als Lehrer und Verführer auf; der ursprüngliche Titel des Dramas sollte dann auch "Der gefallene Teufel" lauten;[665] so ist es doppeldeutig, wenn der Marquis gleich zu Beginn des Dramas äußert: "Wenn ich mich deshalb heute auch nicht gerade eines makellosen Rufes erfreue, so darf man nicht vergessen, aus welchen Tiefen ich heraufkomme." (MvK 54) Die mythischen Schichten eines auf den ersten Blick leichten Boulevardstückes hatte schon Thomas Mann erkannt:

> Dieser sogenannte Scholz weiß zu versuchen wie der Teufel. Vielleicht *ist* er der Teufel? [...] Was sollte nun das? Nie hatte ich etwas Sonderbareres auf dem Theater gesehen! Es war ein Einfall des Regisseurs Wedekind; in seinem grundwunderlichen Kopf hatte er es sich so ausgedacht. [...] Es ist grauenerregend. Der Schwindler und der Wahnsinnige bitten einander flehentlich: der Schwindler den Wahnsinnigen, daß er gehen - der Wahnsinnige den Schwindler, daß er zum Billardspielen kommen möge. [...] Nochmals, es ist eine ungeheuerliche Szene. In einem nichtssagenden modernen Zimmer wechseln zwei Männer in bürgerlicher Kleidung kurze und glasklare Repliken. Aber dahinter spukt und lockt ein Mysterium. Es ist das Mysterium der Abdankung. Wer es fassen kann, der fasse es.[666]

Weitere intertextuelle Anspielungen im *Empfang bei der Welt*

Der Tamburini der *Göttinnen* und des *Empfang bei der Welt* ist auch eine Figur in der *Madame Bovary*. Weisstein bezeichnet bereits *Die kleine Stadt* als Manns "schönsten dichterischen Tribut an Flaubert"[667] und zählt zahlreiche Parallelen in dem Inhalt, den dramatis personae und der Motivik auf. Da ja *Die kleine Stadt*

---

664 "Intelligenz und Phantasie, gepaart mit skrupellosem Abenteurertum, sollen ihm helfen, seine Herkunft in den Schatten des Vergessens zu drängen und sein Glück zu erzwingen." - Ebd. S. 44.

665 Ebd. S. 45. - "Auch gegenüber Scholz sehen wir ihn in der Rolle des Führers und Verführers; er soll ihm, wie Mephisto dem Faust, 'Zutritt zum Leben' [...] verschaffen, zum Lebensgenuß verhelfen - das Leben heißt nicht Gretchen, es heißt zunächst Simba, dann Anna, es könnte auch Lulu heißen. Kolportierte Wirklichkeit stützt sich, wie immer in Wedekinds größeren Stücken, auf den Mythos ab. Was nach außen wie ein Boulevardstück über ein Hochstaplerleben aussieht, ist im Grunde die mythische Fabel von dem, der sich Gott gleichsetzt und durch seine Hybris fällt - oder noch einmal sich hochreißt, wie das Schlußbild zeigt." - Ebd.

666 T. Mann: Wedekind (siehe Fußnote 652) S. 74 ff.

667 Ulrich Weisstein: Heinrich Mann und Gustave Flaubert. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland. In: U. W.: Links und links gesellt sich gern. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts. New York u. a. 1986 (= Germanic Studies in America. Hg. v. Katharina Mommsen. Bd. 52). S. 53-86. Zitat S. 71.

wiederum ein Ausgangspunkt des *Empfang bei der Welt* war, lassen sich auch in Manns vorletztem Roman weitere Flaubert-Spuren finden. Koopmann nennt außerdem Schillers *Wallenstein* als mögliche Quelle,[668] Balthasars Bad in Gold erinnere an den alten Grandet in *Eugénie Grandet* von Balzac; der Name des Alten sei - so Henriette Bartl - eine Anlehnung an den letzten, reichen König Babylons, den Belsazar, oder an einen der drei Weisen aus dem Morgenland. Auch Tiecks Protagonist in *Der Alte vom Berge*, eine wichtige Basis für den Exilroman, heißt Balthasar.[669] Heinrich Manns Auseinandersetzung mit literarischen Vorbildern im Exil blieb nicht verborgen; Klaus Mann schreibt:

> Es ist auffallend, daß bei Heinrich Mann - der jetzt siebenundsechzig Jahre alt ist - gewisse konservative Züge und Eigenschaften deutlicher nach vorn treten, während er gleichzeitig, in allen tagespolitischen Fragen und Entscheidungen, immer radikaler wird und immer entschiedner dem linken Extrem zuneigt. Er besinnt sich, jetzt im Exil, auf gewisse Elemente und Traditionen, die er von Lübeck und von der norddeutsch-patrizischen Herkunft her im Blute hat und die sich in seinem Werk bis vor kurzem kaum manifestieren konnten. Diese konservativen Neigungen zeigen sich nicht nur in einer wehmütig-innigen Liebe zum neunzehnten Jahrhundert - zu seiner hoch differenzierten Moral, seinen großen schöpferischen Figuren (dem europäischen neunzehnten Jahrhundert hat dieser Schriftsteller sich wohl zeit seines Lebens verbunden und, bis zum gewissen Grade, zugehörig gefühlt) -, sie werden auch deutlich in manchen religiösen Akzenten protestantischer Färbung, die sich vor allem in dem bedeutendsten Werk seiner Reife-Zeit, dem großen Roman vom König "Henri IV." finden.[670]

Tradition und Historie waren für Heinrich Mann keine tote, vergangene Zeit, die Geschichte wurde hingegen zur Materialsammlung unterschiedlicher, auch utopisch-idealer Handlungsmodelle. Der konkrete verbürgte Anlaß verlor seine historische Einmaligkeit und wurde zu einem wichtigen, auf heute und morgen anwendbaren Parallelfall. Somit war leichter auf Hergebrachtes, auch im literarischen Sinne, einzugehen. Mann las die Literatur mit den Augen des Exulanten und sah in manchen Texten ganz unterschiedlicher Epochen (vor allem aber des 19. Jahrhunderts, denn : "Er war ein Bewahrer von Werten des 19. Jahrhunderts")[671] dem Exil und seiner Zeit verwandte Tendenzen, die er in seinen eigenen Werken literarisch verarbeitete.

---

668 Vgl. Koopmann: Nachwort. Empfang (siehe Fußnote 564) S. 414.
669 Siehe Fußnote 578.
670 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 154.
671 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 118.

Auseinandersetzung mit dem Bruder

In der Emigration rückten die Brüder noch einmal zusammen, so ist häufig zu lesen, der Konflikt schien nun endgültig beigelegt, eine erneute Annäherung fand statt, starke "Übereinstimmungen"[672] sind zu verzeichnen. Klaus Mann schreibt über das brüderliche Verhältnis im französischen Exil: "Die Beziehung der Brüder zueinander ist eine sehr herzliche. Sie haben nicht nur gemeinsame Hoffnungen und Ideale; sie haben auch gemeinsame Erinnerungen."[673] Diesen Standpunkt gilt es gerade in bezug auf die Zeit in Amerika differenzierend zu relativieren. Hier soll jedoch nichts versucht werden, wovor bereits Ludwig Marcuse gewarnt hatte: "Will man die Brüder noch einmal, postum, entzweien?",[674] gerade weil das Exil wirklich zu einem innigeren Zusammengehörigkeitsgefühl geführt hatte, was auch Klaus Mann beobachten konnte: "Der Alternde, der immer weniger Freunde, freilich dafür immer mehr Bewunderer und Anhänger hat, fühlt sich stärker denn je seiner Familie zugehörig."[675]

Der Kontakt zum Bruder wurde für Heinrich Mann immer essentieller, denn dieser verkörperte auch die Lübecker Wurzeln, die gemeinsame Kindheit und Jugend: "Er ist mein letzter Zusammenhang mit der fernen Vergangenheit."[676] Nach Nellys Tod wurde Thomas, trotz aller Differenzen, zur wichtigsten Bezugsperson im Exil. Heinrich Mann beschrieb seine Ängste um den Bruder, als dieser sich einer Operation unterziehen mußte, "an der Dreissigjährige sterben":

> Bevor er dorthin reiste, versicherte ich ihm, für Katastrophen seien wir nicht geschaffen, wir gingen langsam durch die Mitte ab. Das ersparte mir keine Ängste, bis die glückliche Nachricht kam. "Noch einmal wie mit ihr?" Nein. Es war genug.[677]

Thomas Mann war aber auch der Betriebsame, der immer von Verehrern und Gästen Umschwirrte, während Heinrich der Isolierte blieb:

> In New York, wenn ich hingelange, werde ich Dich noch seltener sehen können; schon hier war es zu selten, obwohl ich immer Zeit hätte. Du bist beschäftigt, gewiss mit Leuten obendrein: mich lassen sie in Ruhe, was nichts ausmacht. Nur mit Dir ist etwas versäumt und nicht mehr nachzuholen, oder dies wäre eine unzeitgemäße Vorstellung. Mag sein, dass zuletzt die persönliche Gegenwart zurücktritt

---

672 Heinz Ludwig Arnold: Die Brüder. In: H. L. A. (Hg.): Heinrich Mann. 2. Auflage. München 1974 (= Edition Text und Kritik). S. 34-47. Zitat S. 34. Im folgenden als Arnold: Brüder. - Hier übrigens eine sehr gute Darstellung des brüderlichen (Miß-)Verhältnisses von Früh- bis Spätwerk.

673 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 156.

674 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

675 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 158. Ebenfalls in: Erika Mann / Klaus Mann: Escape (siehe Fußnote 376) S. 49.

676 Heinrich Mann an Klaus Mann. In: Erika Mann / Klaus Mann: Escape (siehe Fußnote 376) S. 63.

677 Beide Zitate in: Heinrich Mann an Rössler (19.06.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 388.

hinter die Erinnerungen. Ohne Vorsatz und kaum dass ich weiss warum, habe ich plötzlich angefangen, Buddenbrooks zu lesen.[678]

Thomas, der Jüngere, hetzte von Erfolg zu Erfolg, Heinrich wurde zu einem (auch finanziellen) Bittsteller, Thomas Mann mußte die Feier zum 70. Geburtstag Heinrich Manns verschieben, weil er zum Ehrendoktor der University of California (Berkeley) ernannt wurde, Heinrich Mann äußerte sich über diese Zurücksetzungen nur verhalten; thematisiert wurden sie nicht in vorwurfsvollen Bemerkungen dem Bruder gegenüber, sie fanden - wie so oft in der brüderlichen Auseinandersetzung - nur Eingang ins schriftstellerische Werk. Dennoch kam es im Exil nicht zu einem erneuten Bruch, Thomas war für Heinrich zu wichtig geworden - Heinrich versuchte sogar zusehends, die Beziehung zum Bruder zu intensivieren, Thomas zog sich jedoch vor allem zu Lebzeiten Nelly Manns in liebenswürdige Reserviertheit zurück.

Die heiße Phase des Bruderzwistes war freilich vorbei, jedoch die Wurzel der Rivalität noch immer nicht völlig beseitigt. Die Briefe zeugen von Höflichkeit und Freundlichkeitsfloskeln; behutsam vermied man auf dieser Ebene Affronts. So ist in den Briefen von Thomas an Heinrich Mann kein Äquivalent jener verbalen Verunglimpfungen zu finden, mit denen er in seinen Tagebüchern Nelly Mann bedachte. Dennoch haben Thomas' Briefe an Heinrich einen geschäftlicheren und distanzierteren Ton als jene von Heinrich an Thomas, in denen des öfteren um den Bruder geworben und an die Zusammengehörigkeit appelliert wird. Betrachtet man die uns erhaltenen Briefe, so läßt sich schon von der Anzahl her erschließen, wie ungleich wichtiger der brüderliche Kontakt für Heinrich war. Er schrieb an Thomas Mann (läßt man mögliche Verluste außer acht) doppelt soviele Briefe, eine Passage wie die aus dem *Atem* - sie soll später noch zitiert werden - hätte Thomas Mann in dieser Zeit wohl nicht geschrieben.

Gerade in den Exilschriften finden sich aber auch Attacken auf den anderen, von beiden Seiten. Heinrich nennt, im amerikanischen Exil nach bedeutenden und ihm persönlich bekannten Schriftstellern befragt, alle möglichen Namen (von Schnitzler über Wedekind und Hauptmann bis zu André Gide), nur der Bruder fehlt - oder sollte dieser Kontakt zu selbstverständlich sein? Wahrscheinlicher ist eine bewußte Auslassung, schließlich wird einer ähnlichen Aufzählung im *Zeitalter* der Bruder eingereiht - allerdings bezeichnenderweise nicht einer Gruppe von für Heinrich Manns Werk relevanten Literaten, sondern unter dem Titel *Die Gefährten*, id est: in Beziehung auf die menschliche, nicht auf die literarische Hochachtung. Die Bemerkungen wiederum, die Thomas Mann in seinen *Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich* einstreut, sprechen auch nach Heinrichs Tod für einen nicht endgültig überwundenen brüderlichen Konflikt. Thomas beschreibt Heinrichs letzten Lebensabschnitt als eine Zeit der fehlenden Produktivität, der Altersmüdigkeit:

---

678 Heinrich Mann an Thomas Mann (15.04.42). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel (siehe Fußnote 305) S. 302.

> Er arbeitete nicht mehr [...]. Mit der Produktivität ist es sonderbar: wird man schließlich zu müde für sie, so vermißt man sie auch nicht; ich habe ihn nie über das Versagen seiner Arbeitskraft klagen hören, sie ließ ihn scheinbar ganz gleichgültig.[679]

Kurz darauf fällt das oft zitierte Urteil des "Greisen-Avantgardismus".[680] Von einem Versagen der Arbeitskraft kann man in bezug auf Heinrich Manns Spätwerk nun wirklich nicht sprechen; oft wurde die Qualität des im Exil Entstandenen in Frage gestellt, die Quantität zumindest widerlegt die Behauptungen Thomas Manns. Auch Klaus Mann urteilt über den Onkel:

> Welches Maß an fast asketischer Selbstzucht gehört dazu, um sich im Exil, da mancher müde wird und verzagt, zu den höchsten Leistungen aufzuraffen und zu steigern! [...] Die Arbeitskraft des Siebenundsechzigjährigen ist erstaunlich [...].[681]

Heinrich Mann selbst beteuerte: "Erfinden und schreiben, wäre es das Letzte, was bleibt, lohnt bis zuletzt."[682] - "Ich sitze tief in Arbeit."[683] - Und schließlich: "Arbeiten? Gewiss, ich arbeite, soeben beendete ich eine Sache namens *Lidice*. Nur die Abnehmer fehlen heute."[684] Ist diese kleine Spitze Thomas Manns nicht eine späte Replik auf Thomas' eigene Angst vor dem Vertrocknen, vor der mangelnden Stoffauswahl und dem Neid auf die thematische Unbekümmertheit Heinrichs? Eine Rivalität selbst über den Tod hinaus? Übrigens widersprach sich Thomas Mann selbst in einem Brief an Dr. Erhard Hartung von Hartungen, in dem es über Heinrich heißt: "Er war geistig frisch und tätig bis zum Schluss".[685]

Heinrich Mann stand in bezug auf brüderliche Kritik Thomas keineswegs nach. Sein Kapitel *Mein Bruder* im *Zeitalter* ist in dieser Hinsicht nicht unproblema-

---

679 T. Mann: Brief (siehe Fußnote 302) S. 521. Interpunktion angeglichen.

680 Ebd. S. 522.

681 Klaus Mann: Exil (siehe Fußnote 287) S. 155 und 157. Freilich bezieht sich dieses Zitat auf Heinrich Manns Zeit in Frankreich.

682 Heinrich Mann an Sondheimer (19.03.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Banuls: Mann (siehe Fußnote 364) S. 23. Auch zu finden bei Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 331. Hier jedoch mit anderer Kommasetzung.

683 Heinrich Mann an Kantorowicz (29.12.43). In: Kantorowicz: Ausweg (siehe Fußnote 358).

684 Heinrich Mann an Sondheimer (16.10.42). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

685 Thomas Mann an von Hartungen (24.09.50). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 401. - Die späten Tagebücher, die inzwischen vorliegen, beinhalten nur noch wenige Erwähnungen Heinrich Manns. Aus Anlaß des Geburtstages des Bruders vermerkt Thomas befriedigt: "Ich bin es immer, mit dem sich die Literaturkritik beschäftigt", und an anderer Stelle bezeichnet er die Erinnerung an Heinrichs "Zola"-Essay als belastend: "Erika peinigt mich etwas mit Lobsprüchen auf des seligen Heinrich Zola-Aufsatz von 1934." - Tagebucheinträge Thomas Manns (27.03.55, 29.05.53). In: T. Mann: Tagebücher 53-55 (siehe Fußnote 204) S. 330 und 66.

tisch. Über den Vater, deutlich als "Vorgestalt" für das Verhalten des Bruders Thomas bezeichnet, heißt es:

> Unser Vater arbeitete mit derselben Gewissenhaftigkeit für sein Haus wie für das öffentliche Wohl. Weder das eine noch das andere würde er dem Ungefähr überlassen haben. Wer erhält und fortsetzt, hat nichts anderes so sehr zu fürchten wie das Ungefähr. Um aber erst zu gestalten, was dauern soll, muß einer pünktlich und genau sein. Es gibt kein Genie außerhalb der Geschäftsstunden.[686]

Dieser Abschnitt ist mehr als eine späte Erinnerung an den Vater, sie stellt wohl eine indirekte Kritik am Bruder, eine Spitze gegen dessen patrizisches Arbeitsethos und gegen dessen fehlendes künstlerisches Genie dar. Wäre man hellhörig, so könnte man auch Sätze wie die folgenden auf den Bruder und dessen auf englisch gehaltene Reden und Aufrufe beziehen:

> Das Deutsche ist - auf wie lange? - tot. Wir müssen übersetzt werden, wenn man uns lesen soll. [...] Es ist erstaunlich, wie viele zugereiste Autoren nach kurzer Pause ihre Gedanken jetzt englisch äußern - ein ungefähres Englisch und ungefähre Gedanken.[687]

Die Werke des Bruders, die Heinrich Mann nennt, werden gleichermaßen doppelsinnig besprochen. Heinrichs Aussagen stehen just auf dem Grat, auf dem der Leser nicht weiß, ob es sich um spontane, belanglose Plauderei oder um bewußt gesetzte und gut verschleierte Kritik handelt:

> Aber der *Joseph* ist, wie vorher der *Zauberberg*, ein Erziehungsroman: seit dem *Wilhelm Meister* die deutsche Erscheinung des Romans schlechthin. Wenn nicht *L'Ingénu*, von Voltaire, schon vorher erschienen wäre, mit seinem Schlußkapitel, das ein Zaubermärchen der Moral und die Einfachheit selbst ist. Im *Zauberberg* wird auch nur leben gelernt.[688]

Heinrich Mann, Thomas Mann und Goethe

Gerade die Person Johann Wolfgang von Goethes spielte im Verhältnis der Brüder eine wichtige Rolle. Oft wurde er bemüht, um brüderliche Rivalitäten im Feld der Literatur auszutragen. Gerade Heinrich Mann benutzte den klassischen Dichter, um an seiner Statt über seinen Bruder zu urteilen, er beschrieb Goethe und meinte zum Teil Thomas Mann, der Goethe bekanntlich sehr verehrte und sich als Repräsentant des Klassikers im 20. Jahrhundert verstanden wissen wollte. Arnold zeigt, wie Heinrich Mann bereits in seinem Essay *Voltaire-Goethe*, der Wichtiges aus dem *Zola*-Essay vorwegnehme, Thomas indirekt kriti-

686 Beide Zitate in: H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 240.
687 Ebd. S. 242.
688 Ebd. S. 243 f.

siere; setzt man hier Thomas Mann mit Goethe gleich, so scheinen folgende Zeilen den späteren Streit um den "Zivilisationsliteraten" einzuleiten:

> Goethe inzwischen sieht aus der gespensterhaften Höhe, wo die deutschen Genien einander vielleicht verstehen, unbewegt auf sein unbewegtes Land hinab. Sein Werk, der Gedanke an ihn, sein Name haben in Deutschland nichts verändert, keine Unmenschlichkeit ausgemerzt, keinen Zoll Weges Bahn gebrochen in eine bessere Zeit.[689]

Die Auseinandersetzung mit Goethe als Vehikel für die Wertung des Bruders wurde also bereits früh genutzt, obwohl dieser Essay dreißig Jahre vor dem *Empfang bei der Welt* entstand. Thomas erkannte auch in anderen Werken die Goethe-Anspielungen und bezog sie durchaus auf sich, was Briefstellen beweisen.[690] Die Goethe-Thematik bleibt auch im Exil aktuell: Heinrich Mann befaßte sich erneut mit Goethe, und Thomas stellte sich noch immer in diese Tradition, was ja nicht zuletzt sein Goethe-Roman beweist. Schon in *Voltaire-Goethe* weist Heinrich Mann auf die Gespensterhaftigkeit des alten Goethe und seiner olympischen Machtstellung hin, die später zur zentralen Metapher rund um Balthasar/Goethe im *Empfang bei der Welt* werden wird. Steht auch hier das Goethe-Bild für den Bruder, oder hat Heinrich Mann noch andere Gründe, um im Exil auf Goethe zurückzugreifen? Bemerkungen wie die folgende exemplifizieren wiederum das ambivalente Verhältnis zu Goethe und damit zu Thomas Mann, berücksichtigt man dessen öffentliche Auftritte im Goethe-Jahr 1932:

> Die Deutschen sind nicht wesentlich unterschieden von jedem anderen Volk. Sie haben sich hineingespielt in eine Verfassung, deren beste Seite noch das schlechte Gewissen wäre. Damit wird alles was je geschrieben wurde, zum Hohn auf sie selbst. Sie würden entweder nicht verstehen, oder machen der Qual des Lebens schnell ein Ende. Eines Tages werden sie die Literatur zu ertragen gelernt haben. Erinnern wir uns: schon vor den Ereignissen ertrugen sie die Literatur nur zum Schein, die Goethe-Jahrhundertfeier 1932 war Betrug. Aber Carlos spricht zu Clavigo: "Wenn's vorüber ist, wollen wir uns laben."[691]

Goethe im Exil

Goethe wird für den Kontext von Heinrich Manns Exilwerk in dreifacher Hinsicht wichtig: zum ersten ist im *Empfang bei der Welt* Goethe präsent, so zum Beispiel in der Figur Balthasars, der zum Empfang seines Sohnes als Goethe 'kostümiert' erscheint, worüber noch zu diskutieren sein wird. Zum zweiten ist die Auseinandersetzung mit Goethe für Heinrich Mann, wie gerade gezeigt

689 H. Mann: Voltaire - Goethe (siehe Fußnote 497) S. 24.

690 Zum Beispiel Thomas Mann an Heinrich Mann (11.09.34). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel. Jahrbuch (siehe Fußnote 353) S. 175 ff.

691 Heinrich Mann an Berthold Viertel (06.03.45). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

wurde, immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Bruder. Zum dritten, und dieser Punkt soll im folgenden erörtert werden, wird Goethe im Exil für Heinrich Mann zunehmend zur Identifikationsfigur. Der historische Goethe trat für den Exulanten in den Hintergrund, Mann entwarf sich vielmehr eine sehr eigene Interpretation des Goetheschen Lebens und Werkes; das Exil

> unterwirft die Einheit von Geist und Tat einer harten Belastungsprobe [...] und läßt die Klassikerrezeption der dreißiger und vierziger Jahre zum Dokument einer Widerspruchserfahrung werden, in der noch einmal und gegen allen äußeren Anschein die Priorität des Geistes verteidigt werden soll. [...] So gewinnen die Klassiker im Exil eine neue Dignität als Probefiguren auf Durchhaltevermögen und Redlichkeit in finsterer Zeit.[692]

Über Goethe (1938)

Noch im französischen Exil schrieb Mann einen ebenso kurzen wie für das Goethe-Bild bedeutsamen Essay mit dem Titel *Über Goethe*, der verdeutlicht, was der Autor im Exil an Goethe schätzte: Goethe sei "ein vollkommen freier Geist", ein Verfechter der Libertät und "ein Weltbürger, der Erfinder des Begriffes 'Weltliteratur', der Verehrer eines Kaisers, der kein Deutscher war, der Freund Frankreichs", ein Kosmopolit also, der, lebte er zur Zeit Heinrich Manns, sicherlich "Antifaschist" wäre.[693] Goethe stellte - so Heinrich Mann - "Freiheit", "Wissenschaft" und "Kunst" über "Vaterland", "Volk" (dem er freilich von Herzen zugetan gewesen sei) und "Nationalismus". Seine Liebe zu Frankreich sei zeitweise so weit gegangen, daß er sogar "gewünscht" habe, "Franzose zu sein".[694] Goethe gab - so Heinrich Mann - außerdem nie die Hoffnung auf die befreienden Kräfte der Deutschen auf, wie widrig deren politische Gegenwart auch sein mochte. Spätestens hier dürfte dem Leser bewußt sein, daß Mann kein historisch stimmiges Bild des Klassikers nachzeichnen, sondern vielmehr seine eigene Person, seine eigene politische Anschauung, sein eigenes Exulantenschicksal in Goethe hineinlegen bzw. dort wiederfinden wollte. Goethe wird zur Identifikationsfigur, Goethes Lebensumstände werden im Vergleich zur Hitler-Zeit gesehen, mehr noch: Goethe wird selbst zum Exulanten erklärt, aus Mangel an tatsächlicher Verbannung eben zum Vertreter einer 'inneren Emigration':

---

692 Claudia Albert: Der Dichter im Exil. Goethe und Victor Hugo in Heinrich Manns Klassikerporträts. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 8 (1990). Lübeck 1990. S. 17-31. Zitat S. 18. Im folgenden als Albert: Klassikerporträts.

693 Alle Zitate aus Heinrich Mann: Über Goethe. In: H. M.: Mut. Essays. Mit einem Nachwort von Willi Jasper und einem Materialanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1991 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 193-196. Zitat S. 193 f.

694 Beide Zitate ebd. S. 195.

> Weimar - unterschied sich von einer inneren Emigration nur allenfalls durch die amtlichen Würden des Emigranten. Es gab sein Schicksal öfter - hat es seither immer gegeben. Der deutsche Nationalismus verstand es von je, die edlen Geister auszustoßen, und nachgerade tut er mehr. Der deutsche Nationalismus gleicht keinem anderen. Für ihn allein schließen Macht und Freiheit, die staatliche Macht und die menschliche Kultur einander aus.[695]

Dieser aus historiographischer Perspektive illegitime Versuch der "Klassiker-Aneignung"[696] wird einsichtiger, beachtet man drei mögliche Ursachen dieser Uminterpretation geschichtlicher Tatsachen: Heinrich Manns Exilsituation, sein Geschichtsbild sowie sein Verhältnis zu den deutschen bzw. französischen Klassikern.[697] Obwohl es dem Autor in Frankreich viel besser erging als in seinem späteren Exil in den USA, brauchte der Exulant dennoch den für ihn lebensnotwendigen Rückgriff auf literarische Vorbilder und Schriftsteller, denen er sich zuordnen konnte, die seine deutsche bzw. europäische Kultur repräsentierten, die in Frankreich natürlich weniger stark bedroht war als in Nordamerika. So ist eine enge Bindung an Goethe, an Victor Hugo (der zudem für Heinrich Mann zum Ideal des Exulanten wurde) und an andere psychologisch verständlich: ein vorbildlicher Überwinder der biographischen Krise sollte dem drohenden Verlust an Selbst und an heimatlicher Kultur entgegentreten. Außerdem wird durch die Würdigung deutscher und europäischer Kulturträger ein Gegengewicht geschaffen zu den Untaten der Nazis und zu ihrer Neugestaltung der 'deutschen Kultur' bzw. zu ihrer Vereinnahmung der Klassik. Gerade seine "Neigung zu Parallelisierungen"[698] von Historie und Gegenwart hat Heinrich Mann oft den Vorwurf der Exil- und Altersblindheit, der vereinfachten Schablonisierung, der Wirklichkeitsferne eingebracht (zum Beispiel als er zwischen der Französischen Revolution und der russischen erhebliche Ähnlichkeiten zu entdecken glaubte). Helmut Koopmann rückt dieses etwas schiefe Bild des Essayisten Heinrich Mann zurecht, indem er auf dessen starke Verwurzelung im Denken des 18. bzw. 19. Jahrhunderts hinweist. Heinrich Mann folgt hier einem Geschichtsbild, das in Analogien und Kreisläufen argumentiert, das Historie nicht als Sukzession, sondern als eine Spirale sich wiederholender Phänomene ansieht.[699]

Weitere Stellungnahmen zu Goethe

Die Modifikation der historischen Persönlichkeit des Dichters zur exulanten Identifikationsfigur für Heinrich Mann läßt sich auch in anderen Texten beobachten. So wird in *Die Französische Revolution und Deutschland* (1939) Goe-

695 Ebd.
696 Albert: Klassikerporträts (siehe Fußnote 692) S. 22.
697 Diesem Punkt widmet sich der eben zitierte, empfehlenswerte Aufsatz von Claudia Albert (siehe Fußnote 692).
698 Koopmann: Revolution (siehe Fußnote 435) S. 68.
699 "Heinrich Mann denkt in Bahnen, die seit langem bekannt waren." - Ebd. S. 69.

the zum freiheitlich-humanistischen Revolutionär, der den "Geist" im Extremfall auch mit der "Tat" verbinden würde:

> Goethe hat Valmy gesehen und blieb immer stolz, daß er dabeigewesen war. Sein anderer Stolz war die Freundschaft Napoleons, und was wäre der Kaiser, wenn er nicht der Mann der Revolution wäre. [...] Goethe konnte nicht Jurist und nicht kaiserlich gesinnt sein, ohne daß er durchdrungen war vom Geist der Revolution. Alle Umstände, alle wechselnden Eindrücke beiseite, ist Goethe selbst die Revolution, da er der höchste, letzte Gipfel des Humanismus ist.[700]

Victor Hugo und Goethe boten Heinrich Mann durch ihr facettenreiches Gesamtwerk, durch die Verehrung, die ihnen bereits zu Lebzeiten entgegengebracht wurde, durch die für sie charakteristische Verbindung von Dichtung und 'Ideenpolitik'[701] und in ihrer Eigenschaft als Träger der Kultur ihres Landes selbst in der Barbarei mannigfache Möglichkeiten des Sich-Wiedererkennens. Gerade Goethen mystifizierte Mann; das Exil zwang Mann zu "dem unbedingten Willen, an einer Identifikationsfigur festzuhalten, die die Probe auf die Vereinbarkeit von Geist und Macht immer weniger aushielt", so zeigte sich selbst Goethe in den Augen Heinrich Manns "durchdrungen [...] vom Geist der Revolution".[702]

Albert sieht durchaus die Gefahr der "Selbstüberforderung durch Überhöhung der großen Vorbilder",[703] der sich Heinrich Mann eventuell durch seine Vorgehensweise aussetzte; durch die konstruierte geistige Gemeinschaft mit den Klassikern, die allesamt zu Mitemigranten erklärt würden, sei "die nüchterne Analyse realer Handlungsalternativen" im schlimmsten Fall nicht mehr gewährleistet.[704] Die These von "Goethe als Emigrant" hat im übrigen Adolf Muschg aufgegriffen, der Goethes Werke, vor allem die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und den *West-östlichen Diwan*, neben anderen Ansätzen auch unter den Charakteristika der Exilliteratur untersuchte.[705]

Manns "Klassiker-Aneignung"[706] hat in bezug auf die Nachfolgegenerationen zusätzliche Wirkungsabsichten: "Der "neue Mensch", das "andere Zeitalter", dem Mann gerade noch zum Durchbruch verhelfen konnte, bleibt so dem Leitstern Goethe als Vermächtnis anvertraut."[707] Diese Beobachtung scheint auch

---

700 Heinrich Mann: Die Französische Revolution und Deutschland. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 505-513. Zitat S. 510 f.

701 Dies trifft vor allem auf Hugo zu.

702 Beide Zitate in: Albert: Klassikerporträts (siehe Fußnote 692) S. 21.

703 Ebd. S. 25.

704 Ebd.

705 Vgl. Adolf Muschg: Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter. Frankfurt / M. 1986 (= Suhrkamp Taschenbuch. Bd. 1287). Besonders S. 73-104.

706 Ebd. S. 22.

707 Ebd.

auf den *Empfang bei der Welt* zuzutreffen. André und Stephanie werden in Balthasars Nachfolge gestellt, sie treten sein Erbe an und werden zu den Nutznießern seines Testamentes; Balthasar selbst sieht sich in einer Traditionslinie mit Goethe. Wie wenig dennoch der Weimarer Klassiker dadurch glorifiziert wird, zeigt sich darin, daß André und Stephanie das Erbe nicht direkt antreten, sondern weitergeben und daß Balthasar wohl in vielen Punkten eher als Goethe-Persiflage auftritt denn als Verherrlichung des Dichters, was mit Manns im amerikanischen Exil veränderten Einstellung zu den Klassikern zusammenhängt.[708]

"Goethe in Hollywood"[709] - Balthasar und Goethe

"Es hat auch gar keinen Zweck, daß er aussehen möchte wie Goethe" (EbdW 232), verurteilt Alice Balthasars Goethe-Imitatio mit trockenem Witz - oder spricht hier etwa Heinrich Mann über die Goethe-Nachfolge des Bruders? Wie Klaus Schröter bis ins Detail aufschlüsselt, ist Balthasars Verkleidung einigen Goethe-Porträts nachempfunden, die Thomas Mann als besonders lebensnah geschätzt habe.[710] Auch werden Balthasar und seiner Umgebung zahlreiche Goethe-Zitate und -Anspielungen in den Mund gelegt, die wiederum in Beziehung zu Thomas Mann stehen.[711] Schließlich trägt Balthasar im Roman auch den Titel "Geheimer Rat", seine Erscheinung wirkt rührend unzeitgemäß, ja ist fast an der Grenze zum Peinlichen, obwohl die meisten Gäste die absurde Anleihe gutheißen: "ein Geheimrat ex machina" (EbdW 238) wird gesellschaftlich akzeptiert. Somit kritisierte Heinrich Mann nicht nur die Fortführung Goethes durch seinen Bruder, sondern ironisierte darüber hinaus die zumeist positiven Reaktionen, die Thomas Mann erfuhr. An Goethe schätzte Heinrich Mann das Bekenntnis zu Weltliteratur und Weltbürgertum, seine freiheitlichen Ideale und seine Verehrung Frankreichs und Napoleons. Ist davon überhaupt etwas in Bal-

---

708 Durch die Exilerfahrung wandelt sich schließlich das eben beschriebene Verhältnis zu Goethe und Hugo, die zunehmend ambivalent gesehen werden: "Ernüchterung und Bitterkeit im südfranzösischen und mehr noch im kalifornischen Exil versetzten Mann in die Position eines Zuschauers der Weltgeschichte, der die Klassiker nicht mehr als - wie immer auch idealisierte - Kampfgefährten, sondern nur noch als Vorbilder der Kontemplation betrachten konnte. [...] Vielleicht aus diesem Grunde kreisen die Selbstbetrachtungen des Jahres 1944 weniger um Victor Hugo, den Aktivisten des Exils, als um Goethe, den Meister der Entsagung. [...] Auf der mit Goethe geteilten 'gespensterhaften Höhe' [...] des Exils hat er im späten Romanwerk das Zeitalter im Genre der Groteske gespiegelt. Ihm billigte Thomas Mann das Goethesche Signum des 'Greisen-Avantgardismus' [...] zu." - Ebd. S. 27.

709 So nannte einmal "The New Yorker" ironisch Thomas Mann. Überliefert in: Janet Flanner: Goethe in Hollywood. Thomas Mann. In: J. F.: Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975. Hg. v. Irving Drutman. Eingeleitet v. William Shawn. New York u. a. 1979. S. 165-188. Zitat S. 165. - Vgl. auch Helmut Koopmann: Mehr als die Jagd nach Liebe. Willi Jaspers große, aber unvollkommene Heinrich-Mann-Biographie. In: FAZ. Nr. 227 (29.09.92). Literaturbeilage. Seite L 18. Sp. 6.

710 Vgl. Schröter: Empfang (siehe Fußnote 544) S. 236.

711 Nachzulesen ebd. S. 237.

thasar als Goethe zu spüren? Oder ist seine Absage an die Welt in Wirklichkeit die Gleichgültigkeit des ichbezogenen Exzentrikers, wie Sigrid Anger behauptet? Auf keinen Fall sind Balthasars Auftritte als Diener und als Goethe ein redliches Künstlertum wie Tamburinis Gesang, sie zeigen sich eher von Komödiantentum bestimmt. Er gibt nur vor, ein Künstler zu sein, er entzieht sich durch seine Goethe-Maske dem authentischen Sein und begibt sich ins Schein-Dasein der Existenzkämpfer.

Manche Bemerkungen zu Goethe lesen sich freilich auch wie Selbstkommentare Heinrich Manns; Goethe ist nicht nur eine Identifikationsfigur für den Bruder, sondern wird, so Klaus Schröter, auch zum Spiegel Heinrich Manns:

> Er [Heinich Mann] hat sich damals angewöhnt, von einem Teil der Zeitgenossenschaft als seiner *Nachwelt* zu sprechen. Nichts könnte deutlicher den Abstand bezeichnen, den Heinrich Mann zwischen sich und die Gegenwart gelegt sah oder selbst legte. Goethes Wendung zu dem "sich selber historisch werden" wird hier noch einmal in verwandten Beziehungen vollzogen. Der distanzierte Blick über die Zeitereignisse und den Weg der eigenen Person wird mit jener "Toleranz ohne Milde", die dem alternden Goethe nachgesagt worden ist, auf die Erscheinungen gerichtet.[712]

Die Figur des Balthasar ist nicht nur zusammengesetzt aus Heinrich Mann selbst, aus Goethe und André Gide, sie steht bis zu einem gewissen Grad auch für Thomas Mann; auf die physiognomischen Ähnlichkeiten hat Helmut Koopmann hingewiesen. Heinrich Mann wählt bemerkenswerterweise für sich selbst und seinen Bruder eine einzige Figur in diesem Roman. Natürlich verändert sich die Figur des Balthasar von Szene zu Szene, bekommt immer neue Charakterzüge und wird Träger immer neuer Anspielungen; an Thomas Mann mag zugleich noch eine zweite Figur erinnern: Arthur - so gesehen könnte sich in dem engen Verhältnis von Balthasar und André im Gegensatz zu dem spannungsgeladenen der beiden zu Arthur das Verhältnis von Heinrich und Klaus zu Thomas Mann spiegeln.

Dennoch drückt gerade die Tatsache, daß *beide* Brüder in *einer* Figur auf unterschiedliche Weise abgebildet werden, das ambivalente Gefühl Heinrichs zu Thomas aus: Bindung und Trennung, brüderliche Anhänglichkeit und Rivalität. In Briefen und autobiographischen Äußerungen Heinrichs findet sich keine einzige direkt geäußerte Anschuldigung, er wirft Thomas Mann den finanziellen wie gesellschaftlichen Erfolg nie auf dieser Ebene vor - dies geschieht erst in seinen fiktionalen Werken: Balthasar, der Züge von Thomas trägt, wird auf der Party als fremdartiges Unikum herumgereicht und wühlt in Gold - spielt Mann hier nicht auf den Reichtum und das soziale Ansehen des Bruders in den USA an? Arthur trug im Frühstadium der Planung wohl noch stärker Züge des Bruders, denn folgende Zeilen passen auf den Arthur des Romans, jedoch mehr

712 Schröter: Zeitalter (siehe Fußnote 336) S. 417.

noch auf Thomas Mann im amerikanischen Exil, auch wenn dieser deutlich älter war:

> *Der Sohn*, 50 Jahre, Konzert- und Opernagent, empfängt Tribute von einer Welt, *ist rastlos auf den Strassen*, hat Begegnungen ohne Zahl. Sein Haus widerhallt von Musik, überall Portraits, Blumen, Widmungen. Er selbst, *eisern gegen weibliche Verführungen.*[713]

Dem gegenüber steht der isolierte Balthasar, ein Exulant im eigenen Haus. Balthasar und Heinrich Mann erfahren dieselbe Isolation, jedoch wird Balthasar zum Idol für die Existenzkämpfergesellschaft wie zum Leitbild für eine zukünftige Generation, auf die Heinrich Mann im Exil gehofft hatte. Auch das Motiv des Goldes kann autobiographisch und nicht nur als Hinweis auf den bescheidenen Reichtum des Bruders gedeutet werden. Heinrich Mann hatte den Verlust des väterlichen Vermögens ebenso miterlebt wie den finanziellen Schock des Exils. Der Wunsch nach Verewigung materieller Werte, nicht zum Protzen nach außen, vielmehr als Zeichen der Sekurität, mag folglich ebenfalls ein Begehren des Exulanten gewesen sein. De facto lebt die Gesellschaft des Empfangs "ohne Hoffnung auf Dauer" (EbdW 259). Diese konservierende Beständigkeit erträumt sich Balthasar von seinem Gold.

Balthasar ist nicht mit Goethe und Thomas Mann nicht mit Arthur gleichzusetzen, aber eine Szene des Romans schlüsselt das vielfältige Beziehungsgeflecht weiter auf. In seiner 1932 gehaltenen Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* beschreibt Thomas Mann seine Ankunft in "Goethe's Elternhaus am Hirschgraben zu Frankfurt":

> Diese Treppen und Zimmer waren mir nach Stil, Stimmung, Atmosphäre urbekannt. Es war die "Herkunft", wie sie im Buche, im Buch meines Lebens steht, und zugleich der Anfang des Ungeheueren. Ich war "zu Hause" und dennoch ein scheuer und später Gast in der Ursprungssphäre des Genius. Heimat und Größe berührten sich. Das Patrizisch-Bürgerliche, museal geworden und Gegenstand leise auftretender Pietät, als Wiege des Heros; das Würdig-Wohlanständige, bewahrt und heiliggehalten um des Sohnes willen, der es zurückgelassen - wie weit zurückgelassen! - und ins Weltstrenge gewachsen: ich sah es an, ich atmete es ein, und der Widerstreit von Vertrautheit und Ehrfurcht in meiner Brust löste sich in das Gefühl, worin Demut und Selbstbejahung eines sind: in lächelnde Liebe.[714]

Hier meinte Thomas Mann heimzukehren in ein zweites Vaterhaus, zu seiner "Herkunft", seiner Tradition. Auch in anderen Texten äußerte Thomas Mann seine Bewunderung für Goethe: dieser erscheint Mann "als Vaterbild, als Ideal-

---

713 Heinrich Mann: Notizen zu den "Drei Generationen". Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Schneider: Materialien. Empfang (siehe Fußnote 360) S. 426.

714 Thomas Mann: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 1. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 9). S. 297-332. Beide Zitate S. 297.

Ich."[715] Heinrich Mann schildert die Emotionen Arthurs beim erneuten Betreten seines Elternhauses, Arthur ist dort halb "Gast" und halb Sohn. Der Erzähler erwähnt mit milder Ironie die "Werther-Landschaft" auf der Tapete, und Arthur seufzt in Gedanken "mit einem Anflug von Sehnsucht: wie fern! Oh, wie unnahbar!" (alle Zitate EbdW 45) Und auch sonst gleichen sich Thomas Manns und Arthurs Gedanken bei der Ankunft im Anwesen des Vaters, im Zuhause der Tradition und der geistigen "Herkunft"; nur Arthur ist entfremdet, sein Lebenslauf (wohl auch das Exil Heinrich und Thomas Manns) hat ihn zu weit fortgetragen von dieser "urbekannten" Stätte, er hütet "sich vor Erinnerungen, die ihn beirrt hätten" (EbdW 46), was eine erneute Kritik Heinrich Manns an Positionen des Bruders darstellt.

Andere Auseinandersetzungen mit dem Bruder im "Empfang bei der Welt"

Helmut Koopmann sieht nach der Darstellung der brüderlichen Haßliebe im *Atem* Analogien zu Heinrich Manns vorhergehendem Roman *Empfang bei der Welt*. Auch hier finde eine Konfrontation statt. Gerade Balthasar trage Züge des Bruders: ein gefeierter Prominenter mit der Aura des Hundertjährigen (Koopmann verweist auf die bekannte Äußerung Brechts, aus Thomas Mann blickten 3000 Jahre auf den Besucher herab) werde gezeigt, und Thomas' kühles Urteil über diesen Roman zeige deutlich, daß dieser die Spitzen durchaus verstanden habe. Bislang noch wenig untersucht sind die Schopenhauer-Anspielungen im *Empfang bei der Welt*. Sind auch sie Beschäftigungen mit dem Bruder, dessen Werk im Exil wieder häufiger Schopenhauer-Reminiszenzen aufwies?[716] Balthasars Goldbad im Keller könne ebenso, als eine Wagner-Parodie verstan-

---

[715] Hans Wysling: Die imitatio Goethes. In: H. W.: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern u. a. 1982 (= Thomas-Mann-Studien. Hg. v. Thomas-Mann-Archiv der eidgenössischen technischen Hochschule in Zürich. Bd. 5). S. 213-223. Zitat S. 220.

[716] Oder eine Rückkehr des alten Heinrich Mann zu den Vorbildern der Jugend? "Rollenspiele überall, der Traum wirklicher als die Realität, das Phantastische als das Eigentliche, nicht die sichtbare Welt." - Helmut Koopmann: Ein Rückblick auf eine feindliche Brüderschaft und eine Antwort auf Thomas Manns "Buddenbrooks". In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / Peter-Paul Schneider. Bd. 9 (1991). Lübeck 1992. S. 51-74. Zitat S. 56. Im folgenden als Koopmann: Rückblick. - Sein und Schein, innere und äußere Realität, Lebenskampf und Schauspiel durchdringen sich durchaus im Sinne Schopenhauers, die Theatermetaphorik, die Zweiteilung der Welt sprechen ebenso für Schopenhauer-Einflüsse, die Wirklichkeit wird "im Rückspiegel des Autos [...] deutlicher und richtiger sichtbar als an sich." (Ebd.) Ergänzend zu Koopmanns Aufzählung sei hier nur der Bereich der Sexualität genannt; die natürliche Sexualität Andrés und Stephanies wird in Gegensatz zur kranken Balzerei der Existenzkämpfer gestellt. Balthasar trägt selbst Züge des Existenzkämpfers: sein Geiz, seine Gier nach Gold, nach Ansehen, Macht und Ruhm. "Ein Schopenhauerianer, der im Gelde wühlt?" (Ebd. S. 58). Ist seine Schopenhauerrezeption nur eine Täuschung, die im Alltag nicht realisiert wird, und somit eine Replik auf Thomas Buddenbrooks Schopenhauer-Lektüre?

den, eine Ironisierung von Thomas Manns Verhältnis zu Wagner sein. Schon in der *Kleinen Stadt* setzte Heinrich Mann bewußt auf Puccini im Gegensatz zu Thomas Manns Wagner-Verehrung, im Exil trägt die Wagner-Kritik aber auch einen Hinweis auf den Faschismus und dessen Wagnerbild in sich. Thomas Mann bemerkte über den Nationalsozialismus: "Wagnerisch, auf der Stufe der Verhunzung, ist das Ganze".[717] Nur die Jungen, ob André und Stephanie oder Hanno Buddenbrook, zeigen Einsicht und gehen über die Altersklasse der Eltern hinaus, die Schopenhauer mißversteht oder wider besseres Wissen nicht befolgt. Die Existenzkämpfer sind in dieser Hinsicht Erben und Nachfahren der *Buddenbrooks*-Generationen; vom finanziellen Niedergang erzählen jedenfalls beide Romane. Hier wie dort wird das Geld zum Symbol für ein falsch verstandenes Leben. Geld wird inflationär, es kann leicht verlorengehen und durch die Finger rinnen (vgl. EbdW 51). Im Gegensatz dazu steht das Gold in Balthasars Keller, ein beständiges Vermögen, das sich der Alte aus einer Zeit ohne Aktien, Schecks und Börsencrashs herübergerettet hat. Den *Buddenbrooks* fehlt solches sichere Kapital. Das Gold steht für Unzerstörbarkeit, sein Glanz bekommt etwas Märchenhaftes, es wird zum Fetisch; es erinnert an Ali Baba oder an den sagenhaften Schatz des Hades. Sein Totendasein erlaubt Balthasar ein Dasein ohne Verantwortung, ohne Moralität, er kann seinem Laster ungehemmt frönen.

Ist also auch der *Empfang bei der Welt* eine "Abrechnung, subtil und geistvoll, aber unbarmherzig in der Anklage und gnadenlos im Urteil"?[718] Koopmann ist für das Gesamt-, auch für das Spätwerk der Meinung:

> das Wechselspiel zwischen Werk und Antiwerk, zwischen Herausforderung und Antwort ist nicht nur eine beiderseits produktive Quelle, sondern hat auch zu Selbstkorrekturen geführt.[719]

Im *Atem* wird diese Thematik ein letztes Mal vertieft. Hier spiegelt sich in den Schwestern Kobalt und Marie-Louise das Verhältnis von Heinrich und Thomas Mann:

> Uns trennte, daß ich nicht deinen Ehrgeiz hatte; deine Laufbahn war voll Kampf, in den Wechselfällen hieltest du dich oben, dir erschien ich lau. Dennoch verstand nur ich dich. Nur dein Urteil traf mich. Wir kränkten uns mit unserer Unabänderlichkeit, gleichwohl habe ich dich geliebt. Marie-Lou, am meisten, wenn wir verfeindet waren. [...] Sogleich werde ich vergangen sein, du allein bist meine Nachwelt, bei der ich fortlebe.[720]

---

717 Thomas Mann: Bruder Hitler. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 4. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 12). S. 845-852. Zitat S. 848. Im folgenden als T. Mann: Bruder Hitler.

718 Koopmann: Rückblick (siehe Fußnote 716) S. 59.

719 Ebd. S. 73.

720 Heinrich Mann: Der Atem. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1993

Diese Stelle faßt virtuos das Verhältnis von Heinrich und Thomas Mann zusammen, wie es Heinrich erlebte und wie er es Thomas mündlich oder brieflich wohl nie in dieser Deutlichkeit mitgeteilt hätte: eine Verbindung voll brüderlicher Hingezogenheit und Konkurrenz, die Heinrich Mann gleichwohl nur dem Bruder vorwirft und bei sich nicht finden will, ein Verhältnis, das bestimmt war von Kritik und versteckten Spitzen (beispielsweise die Bemerkung über das natürliche Produzieren Heinrichs und den Kampf um jeden Stoff bei Thomas; scheinbar harmlose Zeilen, die Thomas wohl getroffen haben, denn das war es, worum er den Bruder beneidete und was er ihm selbst in den fetten Jahren des amerikanischen Exils noch verübelte), ein Kontakt, der beiden als Schreibimpuls so wichtig wurde. Freilich, die heiße Phase des Streits war im amerikanischen Exil längst vorbei, da Thomas ungleich erfolgreicher war, so daß jeder wirkliche Wettbewerb, jedes Buhlen um die Gunst der deutschen Leser, jede tatsächliche Kollision gegenstandslos geworden war.

Im Spätwerk Thomas wie Heinrich Manns tritt ein Metaphernfeld in den Vordergrund, das im Gesamtwerk zwar stets präsent war, durch das Exil und die Erfahrung des Faschismus aber verstärkt verwendet wurde: das Mythologische. Heinrich Manns Tendenz zur Mythologisierung im Alter ist (unter anderem) auch eine erneute Auseinandersetzung mit dem Bruder und dessen neuem Verhältnis zu mythischen Stoffen einerseits bzw. dessen Realismuskonzept andererseits. Gerade der *Empfang bei der Welt* beinhaltet mythische, mythologische und märchenhafte Elemente, die durch die neue Wirklichkeitserfahrung im Exil heraufbeschworen wurden. Bei Thomas Mann setzte dieser Prozeß ebenfalls ein, dessenungeachtet entfernte sich Heinrich auch bewußt von seinem Bruder mit jenen phantasmagorischen Elementen, widersprechen sie doch dem analytisch-realistischen Erzählen Thomas Manns.

Heinrich nimmt Szenen und Episoden aus Thomas' Werken wieder auf; so erinnert der Empfang in manchen Passagen an die Entgleisungen der Peeperkorn-Party im *Zauberberg*, die kurze Szene zwischen Balthasar und der Italienerin gegen Ende des Festes erscheint wie eine Zusammenfassung von *Lotte in Weimar*. Die Debatten gehen bis ins Detail.[721] Gerade auch die Glücksthematik, die im *Atem* erneut vertieft und im *Empfang bei der Welt* bereits angesprochen wird, behandeln beide Brüder in ihren Werken. Das Stichwort "Glück" fällt im *Empfang bei der Welt* mehrmals: "Wo ich nicht bin, dort ist das Glück." (EbdW 29) - "Zwei bedeutende Energien, das doppelte Glück, ein zehnfaches Geschäft." (Ebd.) - Und schließlich Stephanies Reflexionen:

(= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 423. Im folgenden als H. Mann: Atem. - Auch in den "Buddenbrooks" kommt es erst am Sterbelager Thomas Buddenbrooks zu einer Annäherung der Brüder; Christian beugt vor seinem toten Bruder das Knie und zollt ihm Respekt: "Nie hatte Thomas Buddenbrook seinem Bruder mehr imponiert als zu dieser Stunde." - Thomas Mann: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974. (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 1). S. 686.

721 Vgl. Koopmann: Nachwort. Empfang (siehe Fußnote 564) S. 410 ff.

> Man weiß nicht, was folgt. Das Glück, sehr hell, nach dieser Finsternis. Wenn vielmehr die ungewisse Reise, gebettet sie an ihn, Last ohne Gewicht, Besitz durch Hingabe des Gefühls - wenn diese fragwürdige Verzögerung schon das Glück selbst gewesen wäre? (EbdW 357 f.)

Thomas Manns *Felix Krull* antwortet in diesem Punkt auf Heinrichs *Schlaraffenland* bzw. *Atem*, Heinrich nimmt das Glücksmotiv - in enger Verwandtschaft zum Spiel-, Abenteurer- und Glücksrittermotiv - im *Empfang bei der Welt* auf.

Mit großen Vorbehalten spiegelt sich an manchen Stellen des Romans - vor allem zu Anfang, vor Alices Debakel - das brüderliche Verhältnis in der Haßliebe zwischen Alice und Melusine. Beide empfinden Verwandtschaft und Sympathie ebenso füreinander wie unversöhnliche Nebenbuhlerschaft. Alice erscheint zunächst als die Produktive, jedoch durch Armut und Rezeptionslosigkeit gelähmte Künstlerin. Die Abwendung des Publikums von ihr ist, obwohl die Sängerin ironisch als brüllende Operndiva dargestellt wird, autobiographisch motiviert. Kunst wird nur noch zum Kampf um die Gunst des Publikums, in dem es "Sieger" (EbdW 182) und Verlierer gibt. Hinzu kommen finanzielle Sorgen: "Sie hat Schulden, und das Alter naht." (EbdW 182) Dem gegenüber steht Melusine, die zwar reich erscheint und Ansehen und Macht besitzt, jedoch künstlerisch vertrocknet ist. Das liest sich wie eine kurze, überspitzte Skizze der brüderlichen Konflikte, wobei das Versiegen der kreativen Schaffenskraft Thomas Manns wohl hauptsächlich eine Replik des Bruders auf alte Vorwürfe ist. Ein weiterer Kritikpunkt Heinrich Manns ist Melusines Wunsch, ein dem irdischen Dasein entrücktes, unsterbliches Idol zu werden, von der Nachwelt vergöttert, notfalls "die schönste Tote, wie sie leibt und lebt [...] in einem Glassarg wunderbar" (EbdW 169 f.). Über das Verhältnis, das an anderer Stelle dennoch als vertraut und affin beschrieben wird, heißt es einmal:

> man sehe nüchtern hin, dann ergänzen sich die beiden trostlosen Tatsachen, und die Kameradinnen haben von je her alles gemein gehabt, jetzt auch den Schiffbruch. (EbdW 116)
>
> Da alles zuletzt langweilig wird, früher der Haß als der Neid, hatten sie sich schließlich gewöhnt, aneinander vorbeizusehen. Diesmal ging es nicht. Der Triumph der reichen, aber heiseren Frau über die wohllautende arme verletzte die angenommene Grenze bis wo man schwieg; er gebot beiden eine offene Kundgebung. (EbdW 103)

Diese "offene Kundgebung" der brüderlichen Konkurrenz und auch der Zugehörigkeit gab es im Exil weder bei Heinrich noch bei Thomas Mann. Man setzte sich in der künstlerischen Arbeit mit dem Verhältnis zum Bruder auseinander. Der Konflikt flackert im *Empfang bei der Welt* an vielen Stellen zwischen den Zeilen auf, ohne daß man nun eindeutig eine Figur Heinrich und eine Thomas Mann durchgehend zuordnen könnte. Alles fließt in diesem Roman, Positionen,

Standpunkte, Grenzen verändern sich in Analogie zu dem traumatischen Erlebnis von Unsicherheit im Exil.

Weitere Exilerfahrungen

Die Sprache des "Empfang bei der Welt"

Im *Empfang bei der Welt* schreibt Heinrich Mann nicht nur deutsch. Insgesamt fünf Sprachen vermischen sich in diesem Exilroman - in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit: deutsch, französisch (136 mal), italienisch (27 mal), englisch bzw. amerikanisch (24 mal)[722] und tschechisch - fünf Sprachen, die für das Leben Heinrich Manns eine zentrale Bedeutung hatten: die deutsche Muttersprache; das Französische, das Heinrich Mann fast zur zweiten Heimatsprache wurde und in dem er sich fließend artikulieren konnte, eine Sprache, die ihn in seinem ersten Exil begleitete und die er aus Verbundenheit mit der französischen Kultur immer besser erlernte; das Italienische, die Sprache der zweiten Heimat seiner Jugend, Italien als die Region, in der er viele Monate - auch zusammen mit dem Bruder - verbrachte, Einflüsse, die sein Werk entscheidend prägten; Tschechisch, die Staatsbürgerschaft, die er bis zu seinem Tod innehatte, ein Land, das ihn nach eigenen Angaben von der Verfolgung durch die Nazis errettete und dem er ein Denkmal in seinem *Lidice*-Roman zu setzen versuchte; last but not least - Amerikanisch, eine Sprache, die er in seinem eigentlichen Exil zu erlernen hatte, der er ablehnend gegenüberstand und die er - so gestand er sich selbst ein - ungenügend beherrschte.

Die polyglotten Sprachelemente sind Ausdruck für Heinrich Manns "entschlossenen Internationalismus" (kontrastierend zum Nationalismus der Nazis und wohl auch der Amerikaner: "Ich meine: die sprachliche Abgeschlossenheit ist - für das innere Gehör - nicht mehr richtig in dieser Zeit des entschlossenen Internationalismus. Der Nationalismus ist auch recht munter, aber wohl mehr als Gegenwirkung.")[723] und zugleich für sein Festhalten an den Kulturen, die er verehrte und die in der "amerikanischen Plattheit" verlorenzugehen drohten: der Klang der französischen wie deutschen wie italienischen Kultursprache - eben ein "Ersatz für die in seiner kalifornischen Umgebung schmerzlich vermißte

---

[722] Zahlen nach André Banuls: Heinrich Manns Französisch. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 53-78. Zitat S. 73.

[723] So erklärte Heinrich Mann auf Anfrage das Sprachgemisch seines Spätwerkes. In: Heinrich Mann an Weiskopf (02.11.45). In: Heinrich Mann / F. C. Weiskopf: Briefwechsel. In: Neue Deutsche Literatur. Monatsschrift für Literatur und Kritik. Hg. v. Schriftstellerverband der Deutschen Demokratischen Republik. Jg. 30. H. 11 (November 1982). S. 9-58. Beide Zitate S. 37.

französische Konversation" und zugleich "eine Abwehr der amerikanischen Gegenwart".[724]

> Nach derselben Seite neigt alles, es ist die Seite der Trostlosigkeit. Wer sich der amerikanischen Plattheit ergibt, weiß von der vorigen Größe Europas nichts und versäumt ihre letzten Zeugnisse. - Dies gilt auch für meine beiden noch neuen Romane, obwohl es meine wichtigsten nicht sind.[725]

Die Vielsprachigkeit im literarischen Werk lobte Mann schon bei Wedekind. Über die *Büchse der Pandora* schreibt er im *Zeitalter*: "In dieser ersten Fassung des Stückes, um 1902, war ein Akt deutsch, einer französisch; im dritten, mit Jack dem Aufschlitzer, sprach man englisch."[726]

Wann tritt nun welche Sprache auf und welche Funktion übernimmt sie?

Das Englische bzw. *Amerikanische* wird bei Mann zur reinen Gebrauchssprache; Informationen oberflächlichster Art werden vermittelt. Nie begegnet dem Leser das Englische in einem imaginierten, inneren Monolog. Stärker hätte Heinrich Mann diese Sprache, die er nun doch etwas besser beherrschte, als das Rudimentärenglisch im *Empfang bei der Welt* glauben machen könnte, nicht abqualifizieren können. Diese Ablehnung des Amerikanischen als Sprache, die zu Übermittlung von kulturell hochwertigen oder persönlich-emotional bedeutsamen Erfahrungen ungeeignet ist, wirft ein bezeichnendes Licht auf Manns Verhältnis zu Amerika. Es ist in seiner Lebensgeschichte in gewissem Maße von Belang, wird aber vom Autor abgetan und verkommt zu einer rein äußerlichen Bedeutungslosigkeit, zu der Sprache der Existenzkämpfer.

Das *Französische* wird vielfältiger eingesetzt. Auch diese Sprache ist das Idiom trivialer Plauderei und kann zur Vulgärsprache verfallen; hinzu tritt aber das romantisierende Französisch der Vergangenheit. Oft, wenn Zurückliegendes verklärt wird, wenn die Figuren in Erinnerungen schwelgen, wird dies mit französischen Wendungen unterstrichen.

Italienisch bleibt zum Großteil die Sprache der Musik und der Kultur allgemein. Es erinnert außerdem an Manns eigene Zeit in Italien und an *Die kleine Stadt*. Tamburini ist die einzige Figur des Romans, deren Herkunft eindeutig bestimmt ist. Er wird somit hervorgehoben aus der gesichtslosen Masse der Gäste und gewinnt durch sein Italienisch zusätzlich an Charakter.

In der Abgeschiedenheit des Exils vollzog Mann nochmals die verschiedenen Einflüsse seines Lebens (Frankreich, Italien, USA) nach und verwob sie mit Hilfe der Landessprachen zu dem für sein Spätwerk signifikanten 'Erinnerungsteppich': eine Vergegenwärtigung gewesener Tage, eine Beschwörung der internationalen, transnationalen Zukunft, eine Entmachtung der bedrückenden Gegenwart mit Hilfe der Vielsprachigkeit. "Ueber den Sprachen ist die

---

724 Wolffheim: Polyglotte (siehe Fußnote 433) S. 115.

725 Heinrich Mann an Lemke (10.12.48). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 89.

726 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 230.

Sprache",[727] schrieb Thomas Mann über den *Atem*, seine Beobachtung trifft auch auf den *Empfang bei der Welt* zu. Der Exulant Heinrich Mann schuf sich selbst eine polyglotte Metasprache, auch Thomas Mann entwickelte sie bewußt im *Erwählten*: fast dieselbe Aussage ("Mir scheint, über den Sprachen steht die Sprache") fällt in einem Brief an Ida Herz vom 30. Mai 1948 über seinen eigenen Umgang mit Sprache und Sprachmischungen in dem späten Roman.[728] Der vertriebene Autor, auch Heinrich Mann, schrieb zum einen gegen den Nationalismus an und versuchte, einen übernationalen, zum Großteil europäischen Roman zu verwirklichen, zum anderen war diese Thematisierung der Übersprachlichkeit natürlich eine direkte Exilerfahrung. Der deutsche Schriftsteller war gezwungen, sich mit diversen Sprachen im Exil auseinanderzusetzen. In einigen wurde er heimisch, andere lehnte er ab, deshalb schuf sich Heinrich Mann in diesem Roman eine neue Sprache: kein Esperanto, das in allen Ländern verstanden werden sollte, aber eine Art persönliche Weltsprache, in die seine unterschiedlichen Spracherlebnisse einflossen - ein 'Emigranto'. Heinrich Mann selbst äußerte einmal, von Grenze zu Grenze ändere sich nicht die Sprache, höchstens die Aussprache.[729] Eine solche allgemeinverständliche Sprache über den Nationalsprachen der Exilländer liegt dem *Empfang bei der Welt* zugrunde. Thomas Mann erkannte das sofort und griff diesen Punkt bei seiner Besprechung des Romanes heraus; auch er war ein Exulant. Werfel entwirft im *Stern der Ungeborenen* eine ähnliche Weltsprache, die Monolingua, die beweist, wie die deutschen Schriftsteller, die im Exil an Sprachbarrieren stießen, nach einer übergeordneten "Sprache über den Sprachen" verlangten. Die Landessprache wurde nun im Exil zum Thema, sie war keine Selbstverständlichkeit mehr, Heinrich Mann suchte etwas, "was außer aller Sprache ist." (EbdW 312) Das hat mit Sprachunsicherheiten oder Kompositionsfehlern, wie sie dem *Empfang bei der Welt* vorgeworfen wurden, nichts zu tun, eher noch mit einem neuen, emotionaleren Verhältnis zur Sprache, die - so Hilde Domin - für den Exulanten zu einem der wenigen heimatlichen Faktoren des Lebens in der Fremde wurde:

> Es ist kein Zufall, daß der Exildichter so leidenschaftlich von der Sprache und von der Liebe spricht. Es ist ja der Haß, der den ungeliebten, den nicht geduldeten, den ganz und gar verneinten Menschen ins Exil treibt. Der Exilierte kann gar nicht anders als die Sprache lieben. Sie garantiert ihm die Kontinuität seines Menschseins.

---

727 Thomas Mann an Heinrich Mann (14.07.49). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel (siehe Fußnote 305) S. 326. - Hier nochmals das Stichwort "Greisen-Avantgardismus".

728 Vgl. auch: Thomas Mann: Selbstkommentare. Der Erwählte. Hg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt / M. 1989 (= Informationen und Materialien zur Literatur). S. 17 f. Zitat S. 18.

729 Heinrich Mann: Der Europäer. In: H. M.: Macht und Mensch. Essays. Mit einem Nachwort von Renate Werner und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1989 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 129-135. Zitat S. 132: "[...] daß wir oft glauben können, nicht die Sprache wandele sich von Land zu Land, sondern nur die Aussprache."

> Zugleich ist es die Muttersprache und die Sprache der Verfolger. Wir reden hier fast nur von Paradoxen.[730]

Tatsächlich wird im Roman selbst in Balthasar, der ja in vielem eine Verkörperung des Exulanten ist, dieses Über-den-Sprachen-Stehen des Ausgebürgerten verdeutlicht. Balthasar verwendet in einem Atemzug "Come in! Avanti!" (EbdW 58) und später auch französische Wendungen. Erklärend bemerkt der Erzähler: "Da er ein Abwesender war, befand er sich überall und vermischte die Landessprachen." (EbdW 59)

Neben der emphatischen Bejahung der Sprache mag hier noch ein weiterer Mechanismus zum Tragen gekommen sein, der Heinrich Mann stets zum Schreiben motiviert und in diesem beeinflußt hatte: die Auseinandersetzung mit dem Bruder. War Heinrichs "kleine Stadt" in Italien als Anti-Lübeck - und damit gegen die *Buddenbrooks* - konzipiert, so konstruierte Thomas hierzu ein Gegenbild in Settembrini, Hans Castorps Mentor im *Zauberberg*. Settembrini, der Italiener, äußert durchaus auch französisches Gedankengut,[731] das Französische bleibt im Roman aber degradiert zu dem Idiom der ebenso unpassenden wie schlüpfrigen Anzüglichkeiten. Chauchat und Castorp parlieren in der erotischsten Szene des *Zauberberg* französisch miteinander, was wohl auch als eine Absage an die Frankophilie des Bruders zu verstehen ist, dem ja allzu große literarische Freizügigkeit von Thomas selbst zum Vorwurf gemacht worden war. Verfolgt man die Linie durch das Gesamtwerk der Brüder Mann, so könnte auch die erneute Aufwertung des Französischen bzw. die Vielsprachigkeit des *Empfang* eine Antwort auf den Internationalismus der *Zauberberg*-Patienten und Thomas Manns dort geäußerte Degradation der französischen Sprache sein.

Die metasprachliche Mengung soll nun am Beispiel des Figurennamens "Poulailler" exemplifiziert werden. Während Giesen sehr gut die verschiedenen Konnotationen zu allen Figurennamen des *Empfang bei der Welt* aufschlüsselt,[732] habe kultureller Anspielungsreichtum bei Poulailler "keine Rolle [...] bei der Benennung" gespielt.[733] Der Name Poulailler birgt in sich jedoch die Ambivalenz und Antithetik des gesamten Romans, den Dualismus von "Herrlichkeit und Schande" (EbdW 126) und außerdem einen Hinweis auf die Theatermetaphorik. Nach dem *Trésor de la langue française* bedeutet Poulailler zugleich 'Olymp', 'Paradies' und 'Hühnerstall'. Er als Vertreter Hollywoods vereinigt schon im Namen die zwei Gesichter der Filmmetropole: die erdentrückte Schönheit und dahinter - Tierisches, Lächerlichkeit und Schmutz. Innerhalb weniger Sätze wird er als animalischer Existenzkämpfer entlarvt, und dennoch: "Man mochte wollen oder nicht, er forderte Bewunderung." (EbdW 325) Außerdem ist ein

---

730 Hilde Domin: "...und doch sein wie ein Baum". Die Paradoxien des Exils. In: H. D.: Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache. München 1992. S. 202-218. Zitat S. 209. Im folgenden als Domin: Essays.

731 Ansichten, die von Mirabeau und anderen inspiriert wurden.

732 Vgl. Giesen: Empfang (siehe Fußnote 345) Kapitel VII.

733 Ebd. S. 98.

'poulailler' die oberste Galerie im Theater mit den billigsten Plätzen und deren Publikum. Nach Lehnert spielt Heinrich Mann mit Poulaillers Namen auch "auf den französischen Ausdruck für eine Prostituierte" an.[734] Poulailler heißt ferner 'Federvieh', 'Hühnchen'. Der Meisterdieb ist im Roman bisweilen tollkühn und beweist Mut, der durch seine eigene Feigheit in manchen Situationen wieder relativiert wird. Im Englischen bedeutet das Wort für 'Federvieh', 'Hühnchen' ('chicken') auch Feigling - hier zeigt sich eine deutliche Form der Sprachmischung und -überlappung.

Balthasar, die Figuren, der Erzähler - alle verwenden eine sehr ähnliche Sprache. Es gibt kaum Unterschiede in Dia- oder Soziolekten oder weiteren Sprachfärbungen, was von Hermann Kesten lakonisch kommentiert wurde:

> Die Sprache Heinrich Manns und seiner Figuren werden [sic!] aufreizend identisch - was durch die Vagheit des Lokals und die nationale Unbestimmtheit des Personals hervorgehoben wird. Es fehlen irgend ein Jargon, ein Dialekt, ein Lokalkolorit. Die jungen Leute sprechen allzu wörtlich im "Stil" überwundener "Neue Rundschau Manifeste".[735]

Der Stil ist aphoristisch ("die Welt will gezwungen sein, auf ihren Instinkten sitzt man bequem", EbdW 177), die dargestellte Wirklichkeit wird zunehmend auch sprachlich verfremdet. Diese in Manns Werk immer verschlüsselter und verknappter werdenden Sprachformen erklärt Marcuse zu Recht mit dem Exil-Dasein des Schriftstellers in den USA:

> Heinrich Manns Heim war die Öffentlichkeit - und sie mußte er entbehren. Er zog sich mehr und mehr zurück, öffnete seine Tür nur noch wenigen Freunden. Er wurde auch in seinen Sätzen immer unzugänglicher. Schließlich schrieb er das Buch *Der Atem*, das kaum noch zu entziffern ist. Ich versuchte es noch mit seiner Hilfe, vergeblich.[736]

Der Erzähler tritt auch sprachlich hinter seine Figuren zurück. Manns Exilerlebnis ließ keine eindimensionale Schilderung der Realität mehr zu. Eine Pluralität der Aspekte, eine ständig sich wandelnde Welt, die Mehrdeutigkeit des Exils (eine eindeutige Wahrheit war nicht mehr erfahrbar) wirkten sich nicht nur auf den Inhalt und die Struktur aus, sondern beeinflußten bis ins kleinste Glied hinein die Sprache. Nicht Sprachskepsis, nicht Sprachekel, nicht "sprachliche Unsi-

---

734 Herbert Lehnert: Europa aus Distanz. Das widersprüchliche bürgerliche Zeitalter im Spätwerk Heinrich Manns. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann, die Französische Revolution und Europa. Referate des 4. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 27.-29.04.1989 in Lübeck. Lübeck 1989 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 7 (1989). Lübeck 1989). S. 189-208. Zitat S. 200. Im folgenden als Lehnert: Distanz.

735 Kesten an Landshoff (01.08.49). In: Kesten: Exil (siehe Fußnote 457) S. 302. - Über den "Empfang bei der Welt".

736 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

cherheit"[737] beschreiben dieses Phänomen, eher noch "verzweifelte Sprachbegeisterung".[738] Heinrich Mann suchte sich eine die Greuel des Faschismus und des Exils bewältigende Sprache, die schon im Wort seine Erfahrungen ausdrücken sollte. Dazu gehört das Pathos ebenso wie die Ironie, eine Antinomie, die oft auf die Brüder angewendet wird: "Pathos bei Heinrich [...] Ironie bei Thomas".[739] Auch in diesem Bereich nähern sich die Brüder literarisch im Exil an, selbst wenn die Ironie Heinrichs eine andere ist als die Thomas Manns (man vergleiche die Szene der Melusine, der Nixe, in der Badewanne). Das Pathos wird oft ironisch gebrochen: "Es könnte traurig machen. [...] Er [André] verschwieg es sich nicht: er hätte weinen mögen. Darum aß er sofort ein krosses Hörnchen." (EbdW 339 f.) Bei beiden Brüdern wird die Ironie zu einem wichtigen Rückhalt im Exil, zur Heimat, wie Thomas Mann diese nennt: "Ironie, die ich seit so langem schon als das Heimat-Element aller geistigen Kunst und Produktivität zu verstehen gelernt habe".[740]

Diese - so Henriette Bartl - "multiperspektivische Darstellungstechnik"[741] beinhaltet Wechsel und Überlagerungen der berichteten Standpunkte ebenso wie den Umschwung von hektischem Erzählfluß zu fast tableauhaften Bildbeschreibungen. Keine Außenwelt wird geschildert oder kommentiert; der Erzähler gibt zahlreiche individuelle Bewußtseinszustände wieder, in denen sich manchmal die Außenwelt bricht und die der Erzähler deutend beobachtet. Oft bleibt aber auch eine Anschauung ohne Beurteilung stehen, der Leser ist sich selbst überlassen - eine eindeutige Bewertung ist an vielen Stellen des Romans nicht möglich. Die moralischen Kategorien von 'richtig' und 'falsch' zerfließen, obwohl am Ende aus dieser Unsicherheit der Grundsätze ein neues Wertesystem ersteht, auf das der Roman von Beginn an teleologisch zugeschnitten ist. Manchmal überblickt und manipuliert der Erzähler auktorial von einem olympischen Standpunkt aus das ganze Handlungschaos, dann wieder ist er selbst verstrickt und nimmt eine personal wiedergegebene Figurenperspektive an. Zuweilen entsteht fast ein Dialog zwischen Erzähler und Figur, dann wird wieder eine Figurenperspektive fingiert, die in dieser Form nur konjunktivisch erdacht, nicht jedoch 'tatsächlich' erzählt wird. Das alles wird unterstützt von dem raschen Wechsel der Blickwinkel und von der Regisseurstellung des Erzählers, der sich dann wieder auf die unüberschaubare Handlungs- und Weltebene herabbegibt. Einmal ist der Erzähler seinen Figuren gleich-, dann ihnen wieder übergeordnet.[742] Warum verwen-

737 Banuls: Noah (siehe Fußnote 345) S. 212.
738 Ebd.
739 Arnold: Brüder (siehe Fußnote 672) S. 47.
740 T. Mann: Bruder Hitler (siehe Fußnote 717) S. 846.
741 Bartl: Erzähltechnik (siehe Fußnote 340) S. 58.
742 Die Gäste sind jedenfalls nur Marionetten in den Händen eines Regisseurs. Sie handeln nicht, sie werden gehandhabt. Der Erzähler selbst spricht nur von Figuren, nicht von Personen, die szenisch bewegt werden und zu tableaux vivants erstarren. Der Regisseur zieht an den Fäden, der Leser wird zum Zuschauer. Es ist der Erzähler und manchmal auch Balthasar

det Heinrich Mann gerade im Exil solche Erzähltechniken? Wohl nicht nur aus Altersentrückung, diese Darstellungsweise handelt vielmehr von dem Problem der Wirkung und der Bestimmbarkeit der eigenen Geschichte. Mann wurde durch die politischen Verhältnisse zur Emigration gezwungen; im Exil war er zu einem Leben genötigt, das er zum Großteil nicht selbst diktieren konnte. Die Exilerfahrung, ohne umfassende Selbstbestimmung hin und her geworfen zu werden, wird im *Empfang bei der Welt* in der Erzähltechnik ausgedrückt: Der Erzähler führt manchmal seine Figuren wie ein omnipotenter 'Regisseur', der exilierte Schriftsteller erhoffte sich diese Einflußnahme, die jedoch ausblieb, weswegen dann der Erzähler wieder herabsteigt in das kaum beeinflußbare Durcheinander des Empfangs, welches wohl der Wirklichkeitserfahrung des Exulanten eher entspricht. Er gibt nur noch die nicht mehr einschätzbaren, nicht mehr veränderbaren, subjektiven Aspekte wieder - eine Vielzahl von Meinungen, der ein moralisches Bewertungssystem fehlt. Aus dem Wirrwarr, in das der Erzähler gerissen wird, entsteht eine neue humanistische Welt der Liebe. Das Erzählen wird immer wieder durchbrochen von direkter Rede, innerem Monolog oder erlebter Rede der Figuren. Erzähler- und Figurenperspektive verzahnen sich; Bartl nennt dies "das Phänomen der dualen Erzählweise".[743] Autor und Erzähler betreten die Ebene der Handlung, indem sie der Figur des Balthasars eigene Züge (sowohl autobiographischer als auch deskriptiver Natur) übertragen. Eine eindeutige Identifizierung des Erzählers ist seitenweise unmöglich, die Frage 'Wer spricht hier?' läßt der Autor bewußt unbeantwortet. Mitunter wechseln die Perspektiven innerhalb eines Absatzes, ja sogar innerhalb eines Satzes, dann wieder beschreibt der Erzähler über lange Passagen hinweg kommentarlos das Treiben auf dem Empfang, als geschehe es auf einer imaginierten Bühne. Die Einwürfe des Erzählers erinnern dann an Regieanweisungen. Folgendes Beispiel genüge zur Demonstration des Multiperspektivismus, der Unsicherheit und Korrumpierbarkeit der Wahrnehmung: jeder Zuschauer der Szene um das Entlein glaubt etwas anderes zu erkennen (EbdW 240):

> Nicht, als ob dasselbe für alle geschehen wäre. Die junge Adrienne zum Beispiel hatte etwas ganz anderes gesehen als die gewichtigen Geschäftsmänner. (EbdW 241)
> Was er gesehen hatte, erzählte der nächste ganz verschieden. Die Klugen, wie auch die anderen, einigten sich auf Eindrücke, die niemand gehabt hatte. (EbdW 242)

Einflüsse des Amerikanischen

Sprachliche Einflüsse seines Exillandes ließ Heinrich Mann, teilweise bewußt, teilweise unbewußt, in vielfältiger Hinsicht zu. Originäre englische Einsprengsel

---

selbst, der Regie führt, Erzählerfunktionen übernimmt und sich am Ende des Romans selbst "Autor" nennt.

743 Bartl: Erzähltechnik (siehe Fußnote 340) S. 91.

wechseln sich mit eingedeutschten englischen Redewendungen ab. Was letztere angeht, sei hier nur auf "Möchten Sie nicht Ihr Stalingrad erleben!" (EbdW 327) verwiesen, das vom englischen "to meet one's Waterloo" herrührt. Weitere Beispiele für englische Formulierungen, oft der deutschen Grammatik unterworfen, finden sich zuhauf: "lunchen" (EbdW 9), "Eiswasser" (EbdW 10), "Steak, Küken" (ebd.), "Deine Achtung zählt für eine Kleinigkeit" (vom englischen "counts for a little", EbdW 46), "Come in!" (EbdW 58), "Zuckerwasser und Albert-Cakes" (EbdW 59), "ein langer Weg nach Tipperary" (EbdW 74), "gehandikapt" (EbdW 90), die "Sternchen und Streifen" der Beleuchtung (EbdW 93, statt 'stars and stripes'), "Gangster" (EbdW 120 und 381), "beauty house" (EbdW 136), "What about my check?" (EbdW 137 und 229), "Just a moment" (EbdW 156), "honey" (EbdW 161), "Is that so?" (EbdW 217), "He is gone" (EbdW 238), "busy" (ebd.), "Broker" (EbdW 240), "Ein Poulailler denkt an kein surrender" (EbdW 286 f.), "Kuhknechte" (EbdW 287, ironisch für 'Cowboys'), "You are sweet" (EbdW 299), "You damned liar" (EbdW 305), "the turning point" (EbdW 315), "Plenty of scoundrels" (EbdW 316), "Crime doesn't pay" (EbdW 333), "sein Girl" (EbdW 364), "Do you really think so?" (EbdW 365), "ein palacial building" (EbdW 381), "truck" (EbdW 382), "How are you?" "Moi, wonderful" (EbdW 388), "Don't worry" (EbdW 389).

Betrachtet man diese Wendungen, so zeigt die Aufzählung deutlich, daß alles Amerikanische im Roman eigentlich nur als belanglose Floskel verwendet und zum Teil dem Sprachgebrauch in Filmen entliehen wird.

Unbestimmtheit von Handlungsort und -zeit

Eins haben Kritiker dem *Empfang bei der Welt* oft zum Vorwurf gemacht: seine widersprüchlichen oder völlig fehlenden Angaben, die Handlungszeit bzw. den Handlungsort betreffend - in der Forschung wurde darüber diskutiert: geschah dies absichtlich, oder äußert sich darin schlicht und ergreifend Heinrich Manns fehlende schriftstellerische Begabung? Spielt die Handlung vor dem Krieg, nach dem Krieg? In Europa oder den USA? Hier seien einige Stellungnahmen zusammengetragen zu jener "geisterhaften Gesellschaftssatire, deren Schauplatz überall und nirgends ist":[744] Für Ulrich Weisstein ist das Geschehen des Romans im "Nachkriegseuropa" anzusiedeln,[745] Vormweg verwahrt sich gegen jede Lokalisierung und verlegt den Roman in die realitätsfreie Sphäre der Halluzination: "Der Roman spielt in der Vorstellung dessen, der erzählt, in allen Ländern, die er kennt."[746] Kantorowicz sieht eine eindeutige Dominanz Europas:

---

744 T. Mann: Brief (siehe Fußnote 302) S. 522.

745 Weisstein: Einführung (siehe Fußnote 288) S. 193.

746 Heinrich Vormweg: Eine sterbende Welt. Heinrich Manns Altersromane. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 16 (1969). S. 408-415. Zitat S. 412. Im folgenden als Vormweg: Altersromane.

> Zwischen Traum und Wirklichkeit geistern Schattenfiguren - Symbole des alten Europa, das nicht mehr ist, dessen Inkarnation er in seiner Einsamkeit und Verlorenheit in der Neuen Welt wurde.[747]

Hermann Kesten hingegen bemerkt amerikanische Züge und bedauert deren Vorhandensein:

> Es wäre vielleicht zu bedenken, ob nicht doch das Buch ganz scharf zu lokalisieren wäre. Etwa in Hollywood, was vielleicht das Interessanteste (für eine äußere Wirkung des Buches) wäre, aber vielleicht auch das Gefährlichste, weil Heinrich Mann die amerikanische Sphäre noch zu wenig kennt?[748]

Helmut Koopmann nennt als Handlungszeit die 40er Jahre und als Ort des Geschehens Kalifornien bzw. Hollywood, was "zugleich eine Chiffre für das Unwirkliche seines Exil-Daseins"[749] war, obwohl die kalifornischen Reminiszenzen nur Lokalkolorit[750] seien, denn: "so war doch eben die feindliche Brüderschaft der eigentliche Schauplatz des Romans".[751] Oder reagierte Mann ebenso radikal wie beispielsweise Brecht, dessen Frühwerk ja oft in Amerika angesiedelt ist, der jedoch nach Guy Stern,[752] kaum nach den USA exiliert, nie wieder einen amerikanischen Rahmen für seine Werke wählte? Weisstein hingegen stellt für Manns Roman eine völlige Ausklammerung des amerikanischen Alltags fest; es sei bezeichnend, "daß keines der in Amerika verfaßten Bücher eindeutig die Vereinigten Staaten zum Schauplatz hat".[753] Der Grund für diese bewußte Aussparung amerikanischer Verhältnisse sei in der exulanten Isolation des Autors zu suchen. Einzig das filmische Element des *Empfang bei der Welt*, der übrigens "am Vorabend [...] des Krieges"[754] spiele, sei auf Hollywood-Einflüsse zurückzuführen. Ebenso verkennt Sigrid Anger den partiell amerikanischen Ort der Handlung, wenn sie - wohl eher aus ideologischen denn aus philologischen Gründen - zu dem Schluß kommt: "Die Umwelt des letzten Lebensjahrzehnts kommt" im *Empfang bei der Welt* "nicht vor"[755] bzw. die "möglichen Anregun-

---

747 Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 117.

748 Kesten an Landshoff. In: Kesten: Exil (siehe Fußnote 457) S. 302.

749 Helmut Koopmann: Die Aufnahme von Thomas und Heinrich Mann in der Bundesrepublik. Ein Vergleich. In: Dieter Sevin (Hg.): Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren. Amsterdam u. a. 1992 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur). S. 182-196. Zitat S. 188.

750 Vgl. Koopmann: Nachwort. Empfang (siehe Fußnote 564) S. 413.

751 Koopmann: Rückblick (siehe Fußnote 716) S. 54 f.

752 Guy Stern: Ob und wie sie sich anpaßten. Deutsche Schriftsteller im Exilland USA. In: Wolfgang Frühwald / Wolfgang Schieder (Hg.): Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hamburg 1981 (= Historische Perspektiven. Hg. v. Bernd Martin u. a. Bd. 18). S. 68-76.

753 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 460.

754 Ebd.

755 Sigrid Anger: Untersuchungen zum Gesellschaftsbild in Heinrich Manns Romanen "Empfang bei der Welt", "Lidice" und "Der Atem". [Dissertation]. Berlin 1979. Thesen S. 1.

gen aus dem Hollywood-Filmbereich sind [...] als zweitrangig zu betrachten."[756] Klaus Schröter sieht einen polynationalen Schauplatz zusammengesetzt aus den USA (die Highways, French Restaurants, Stars, Starlets und Villen Kaliforniens), aus Frankreich (die kurvenreichen Küstenstraßen und verwinkelten Altstädte der Côte d' Azur) und Deutschland (das Lübecker Elternhaus).[757]

Eine etwas andere Meinung vertritt Henriette Bartl. Sie sieht in der Unbestimmtheit von Ort und Zeit Manns kompositorische Absicht, gleichsam eine Reagenzglasatmosphäre zu schaffen, in der Experimente im zeitgeschichtlich-lokalen Vakuum unternommen werden können:

> Die Unbestimmtheit von Handlungsort und -zeit unterstreicht die Intention des Autors, menschliches Verhalten so darzustellen, wie es sich unabhängig von Nationalität, politischer Aktualität und ideologischer Zugehörigkeit immer wieder zeigen kann. Es wird angestrebt, typische Verhaltens- und Daseinsweisen - unter bestimmten vorgegebenen Umständen - aufzuzeigen.[758]

Dennoch schlägt auch Bartl folgende Daten bzw. Örtlichkeiten zur Fixierung der Handlungszeit und des Handlungsortes vor: die USA[759] Ende der 30er, Anfang der 40er Jahre.[760] Über Inkonsequenzen, die sich im Text finden und die Bartls zeitlicher Einordnung widersprechen (so die Erwähnung Stalingrads und die parallele Schilderung einer Vorkriegsgesellschaft), tut Bartl als "Kompositionsfehler"[761] ab und widerspricht damit ihrer eigenen These. Winfried Giesen schließt sich Bartl an und erklärt die bei ihm akribisch hintereinandergestellten Ungereimtheiten in der Datierung auf ähnliche Weise: "Heinrich Mann scheint somit einige Flüchtigkeitsfehler übersehen zu haben".[762] Aber verwischt Mann nicht gerade mit solchen Widersprüchen, die sich auch den Handlungsort betreffend finden lassen (so eindeutig ist die Lokalisierung in Kalifornien bzw. Hollywood nicht), bewußt jede Möglichkeit der Einordnung? Der Autor schreibt selbst:

> Der unveröffentlichte Gesellschaftsroman heißt *Empfang bei der Welt*, enthält Figuren aus aller Welt, ohne lokalisiert zu sein. Das bewegt sich naiv; näher besehen hält es sich gerade noch auf scharfer Schneide, drüben wartet eine andere Welt.[763]
> *Empfang bei der Welt* [...] spielt, man weiß nicht wo, in einer international, aber einmütig absterbenden Gesellschaft.[764]

---

756 Ebd. S. 6.

757 Vgl. Klaus Schröter: Heinrich Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1967 (= Rowohlts Monographien. Hg. v. K. S. Bd. 125). S. 145.

758 Bartl: Erzähltechnik (siehe Fußnote 340) S. 6 f.

759 Bartl schließt sich hier Hermann Kesten, Johanna Rittinghaus und Lorenz Winter an, vgl. ebd. S. 251 f.

760 Vgl. ebd. S. 8 f.

761 Giesen: Empfang (siehe Fußnote 345) S. 53.

762 Ebd. S. 55.

763 Zitiert nach: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 332.

Warum wählt Mann keinen konkreten Schauplatz? Zum einen wohl tatsächlich, um die übernationale Gültigkeit der dargestellten Phänomene zu betonen. Zum anderen erlebte Heinrich Mann die Gegenwart als belastende Exilzeit zwischen einer glorifizierten, aber zum Teil auch den Faschismus vorbereitenden Vergangenheit (in der Person Balthasars) und einer erträumten besseren Zukunft (in André und Stephanie). Dieser Erfahrung gab er Ausdruck, indem er jede Datierung vermied. Die exulante Gegenwart war zu einem Niemandsland zwischen beiden großen Blöcken zusammengeschmolzen; sie sollte auch noch weiter entmachtet werden. Zeitlich ist der Roman ungefähr einer Epoche zugeordnet; eine genaue Datierung wird jedoch bewußt unmöglich gemacht, um den zeitlos-ortlos-exemplarischen Charakter der dargestellten Erscheinungen zu bestätigen: "Wir sind die ganze Zeit ohne sichere Kenntnis, in welchem Land dies spielt, in wie vielen Sprachen wohl; - und die Absicht?" (EbdW 401) Diese liegt wohl in der Umsetzung der Exilerfahrungen sowie in der dadurch erhöhten Allgemeingültigkeit des Gesagten. Einmal heißt es ironisch: "Was Sie erblicken, ist das Jahrhundert!" (EbdW 97)

"Einfluß des Exils"[765]

Dem *Empfang bei der Welt* ist die Isolation des Exils deutlich anzumerken. Was als Fehlen von Wirklichkeit oder von Realismus kritisiert wurde, ist nicht uneingeschränkt die Folge von Heinrich Manns Lebensrealität in den USA, wo er "ganz offensichtlich an den Vorgängen, die die Welt erschütterten, vorbeilebte."[766] Dieser Standpunkt ist freilich nur mit Vorsicht zu teilen, da Heinrich Mann sehr wohl gesellschaftliche und politische Phänomene im *Empfang bei der Welt* aufgreift; dennoch ist im Roman eine fast esoterische Abkehr von der Welt zu spüren, die eindeutig auf seine exulante Situation zurückgeht. In allen drei Romanen, die hier besprochen werden, herrscht dieser 'Zustand der Schwebe' vor, im *Stern der Ungeborenen*, im *Glasperlenspiel* und im *Empfang bei der Welt* - er ist somit mutmaßlich zum Teil ein Kennzeichen der Exilliteratur. Vormweg hat ein aussagekräftiges Bild gefunden, um die Wiedergabe von Wirklichkeit im *Empfang bei der Welt* zu beschreiben. Der Roman spiegele die Realität nicht "wie schlichte Garderobenspiegel" wider, Mann verwende vielmehr eine im doppelten Sinn der Worte 'halluzinative Reflexion':

> Wenn schon Spiegelung, dann ist es in ihrem [der Halluzination] Fall die eines üppigen und kunstvoll geschliffenen, jedoch schon erblindenden Kronleuchters aus

---

764 Heinrich Mann an Lemke (31.01.48). In: H. M.: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 63.

765 Heinrich Mann an Weiskopf (10.07.47). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Anger: Dokumente (siehe Fußnote 300) S. 333.

766 Vormweg: Altersromane (siehe Fußnote 746) S. 410.

> Kristall in einem Saal, in dem nur noch die Schatten einer einst von Leben erfüllten Gesellschaft umgehen.[767]

Mann spürte die Unwirklichkeit des Exils am eigenen Leibe und reagierte darauf:

> [...] er stellte sich dem Unwirklichen als seiner Wirklichkeit, nahm sie an als Stoff, als Thema und als Struktur für sein Schreiben. Tatsächlich war es nur so möglich, ein Realist zu bleiben. [...] Nur so auch war es möglich, gesellschaftlich relevant zu schreiben. Diese Unwirklichkeit nämlich, sie kann ein radikal forderndes gesellschaftliches Phänomen sein.[768]

Und sie kann auch eine adäquate Darstellungsweise der im Exil erlebten Erfahrungen sein.[769] Dazu gehört auch das Fehlen eines fest umrissenen Schauplatzes. Den einzigen Ort im eigentlichen Sinne, seine wie auch immer verstandene Heimat, hat der Exulant verloren. Im folgenden erwartet ihn nur noch Ortlosigkeit, er besucht Un-Orte. Die Antinomie von Heimat und Fremde tritt im Exil als Thema verstärkt hervor. Andrés auf die *Buddenbrooks* anspielende Klage ist von Mann wohl stark autobiographisch aufgeladen: "Naître et mourir dans la même maison. Es erschreckt, wenn man es bedenkt. Nicht wissen, wohin verschlagen man sterben wird, ist ebenso schrecklich." (EbdW 379) Broch hat das Gefühl eindringlich beschrieben. Er äußerte gleichzeitig fast programmatisch die Ursache für jene Zeit- und Ortlosigkeit des *Empfang bei der Welt*, freilich ohne Manns Roman gemeint zu haben:

> Exil hat für den deutschen Dichter stets symbolische Flucht aus der irdischen Gebundenheit seiner zeit-räumlichen Lokalisierung bedeutet; Exil war ihm stets Flucht in seine eigentliche Heimat, in die Heimat des übereuropäischen Geistes, in den Geist der Humanität, in der sich ihm letztlich seine Deutschheit verkörpert.[770]

Der Exulant, der vielleicht (wie im Falle Heinrich Manns) zuhause bereits zu literarischen Ehren gekommen war, traf in Hollywood auf eine Sozietät, in der hauptsächlich Geld und Protektion galten. Die Gesellschaft des *Empfang* besteht, dies abbildend, aus Personen, die etwas gelten, zu denen man Beziehungen pflegen und mit denen man sich - gerade als junger Mensch im Existenzkämpfergewühl - bekannt machen muß.

Die Topoi und Metaphern, die in der Exilliteratur häufig benutzt werden zur Darstellung des Heimatverlustes und der Entwurzelung, finden sich auch im *Empfang bei der Welt*: 'Hölle' für das Exil, 'Haus' und 'Bett' für die Heimat,

---

767 Beide Zitate ebd. S. 409.

768 Ebd. S. 410.

769 Über den "Empfang bei der Welt" heißt es: "Er ist das Produkt einer sozusagen kontrollierten Halluzination, in der Wissen, Erinnerung und Umwelterfahrung, miteinander verknüpft, in der Unwirklichkeit das Wirkliche suchen." - Ebd. S. 412.

770 Broch an Olden (22.06.39). In: Robert Musil: Briefe 1901-1942. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1981. S. 1007 f.

'Träne' für die Trauer um den Heimatverlust, 'Krankheit' und 'Tod', 'böse Träume', 'Reise' und 'Rastlosigkeit' allesamt für das Exil und das Heimweh. Balthasar und auch F.W. sind Tote. Sie kehren in eine ihnen fremde Umgebung zurück, in eine Welt der Lebenden, so scheint es ihnen, zu der sie nicht gehören und in der sie die einzigen Toten sind. Beide Exulanten benutzen den Topos des Todes, um in den Romanen ihr Exilleiden zu beschreiben. "Das Exil ist eine Krankheit. Eine Gemütskrankheit, eine Geisteskrankheit, ja zuweilen eine körperliche Krankheit", wußte Hilde Spiel.[771] Hilde Domin sprach ebenfalls vom Exil als der "schweren und abscheulich erkenntnisträchtigen Krankheit."[772] Thomas Mann machte ganz konkret das Exil und natürlich Adolf Hitler für seine körperlichen Leiden verantwortlich: "Wenn der Hitler sein verdientes Ende fände, tät' alles wiederkommen, Durst, Appetit und Schlaf."[773] Zuweilen führte die Krankheit des Exils zum Tode, Ovid sagte, das Exil sei der Tod - wie bei Heinrich Mann und Franz Werfel, bei Balthasar und F.W.; auch Josef Knecht stirbt an der Unmöglichkeit der Reintegration. Döblin schrieb: "Wenn ich nicht tot bin, wie ist man denn tot?",[774] und Franz Werfel äußerte einmal, seit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und seit dem Beginn des Exils seien "geistig schaffende Menschen" dazu verdammt, "ein Katakombendasein" zu führen.[775] Warum gerade der Tod im Exil zum Topos wird, kann ganz unterschiedlich erklärt werden. In dem Hollywood der 40er Jahre wurden Alter und Tod tabuisiert, was die Emigranten zum Großteil ablehnten und was auch Werfel im *Stern der Ungeborenen* an den Astromentalen kritisiert. Außerdem starben viele Exulanten direkt (durch Selbstmord) oder indirekt am Exil, vor allem aber bedeutete das Exil oft - wie bei Heinrich Mann - den gesellschaftlichen und literarischen Tod, die Nicht-Existenz, die äußerste Isolation. Mann spricht im *Empfang bei der Welt* von einer "Grabesstille" (EbdW 51), die schon Nelly Mann - wohl in den Worten ihres Gatten - beschrieben hatte: "Wir sind wie in einem Grab."[776] Noch in Frankreich hatte Mann *gelebt*: "Ce que j'ai fait? Nous pouvons répondre avec l'abbé Seyès: J'ai vécu."[777]

---

771 Hilde Spiel: Psychologie des Exils. In: Neue Rundschau. Jg. 86 (1975). H. 3. S. 424-439. Zitat S. 424. Im folgenden als Spiel: Psychologie.

772 Hilde Domin: Exilerfahrungen. In: Domin: Essays (siehe Fußnote 730) S. 181. Kasus angeglichen.

773 Vgl. Thomas Mann an Heinrich Mann (03.04.35). In: T. Mann / H. Mann: Briefwechsel. Jahrbuch (siehe Fußnote 353) S. 185.

774 Döblin an Kesten (12.03.43). In: Döblin: Briefe (siehe Fußnote 453) S. 287.

775 Zitiert nach: Jean Rudolf von Salis: Grenzüberschreitungen. Ein Lebensbericht. Erster Teil. 1901-1939. Brunegg 1975. S. 499.

776 Nelly Mann an Friedel Kantorowicz (21.10.42). Zitiert nach: Kantorowicz: Tod (siehe Fußnote 319) S. 111.

777 Heinrich Mann an Mme G. Laureillard (28.05.46). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 548. - Das Zitat bezieht sich auf Manns Zeit vor dem amerikanischen Exil.

Die Angst vor der Rückkehr, genauer gesagt: vor der Unmöglichkeit der Rückkehr, ist für viele Exulanten typisch. Hilde Spiel schilderte ihre Befürchtungen:

> Diese Angst oder Ängste manifestierten sich häufig des Nachts, in Träumen oder halbwachen Schreckensstunden, wenn man die gesamte Existenz in Frage gestellt und selbst die Zukunft im schwärzesten Dunkel sah. Somnambul wandelte man durch heimatliche Straßen, englisches Geld in der Tasche, der Muttersprache nicht mehr mächtig [...].[778]

Balthasar ergeht es ähnlich. Er kehrt aus seinem exulanten Dasein in die Welt der Lebenden zurück, man bestaunt ihn, er wird aber nicht heimisch und kehrt dieser Gesellschaft schließlich den Rücken, um einsam in der Isolation seines Hauses zu sterben, nicht ohne jedoch seine angesammelten Schätze an Wissen einer nachfolgenden Altersgruppe zu hinterlassen - genau wie Josef Knecht. Der "Emigrant" (EbdW 89) führt die eigentliche deutsche Tradition weiter, so versteht er sich jedenfalls selbst. Er wird zum Kritiker Deutschlands, zum Verwalter der deutschen Kultur und zum Erblasser. Genau zu diesem erhebt sich Balthasar. Er macht sein Testament und vermacht seinen Goldschatz als Bild für seine Traditionen, sein Wissen, seine Erfahrungen und Erinnerungen den zukünftigen Generationen. Das Exil ist unbeendbar, "ein character indelibilis" haftet ihm an,[779] einmal begonnen und eine gewisse Zeit ertragen, vernichtet es jeden Tag mehr die Möglichkeit zur Reintegration - die Kluft zwischen dem Exulanten und der Welt wird zu groß. Diese Erfahrung macht Balthasar, der "revenant" (EbdW 248), der erst im Tod und in der Verbindung mit André und Stephanie, den Hoffnungsträgern für eine neue Zukunft (über die Liebe dieser beiden reflektiert der Alte: "Das habe ich bemerkt, von da an wurde mir, als ob ich lebte.", EbdW 251), sein Totendasein, also sein Exil, überwindet:

> Zuletzt bleibt es dabei, daß Geister mich heimsuchen und ich einer der ihren bin. In meinem Hause bin ich es. Ich hätte hierher nicht kommen dürfen! Ein Gespenst, auf dem Empfang bei der Welt! (EbdW 248)

Lebensüberdruß beider Exulanten, Balthasars wie Heinrich Manns, ist in mancher Zeile zu lesen: "Das Leben, sonst alle seine Nachteile beiseite, die Vorteile auch, hat eine entschiedene Neigung, gegen unsere Würde zu verstoßen." (EbdW 249) Ein höherer Lebenssinn wird negiert: "Warum, bleibt unklar, wie alles." (EbdW 371) Dennoch fällt hier der für Mann zentrale, wenn auch etwas weihevolle Satz: "Den Tod besiegt die Liebe allein." (EbdW 251)

Im Exil schrieb man zwar über die Nazis, man benannte sie jedoch selten. Der Name der Bestie, die so viel Leid über Deutschland und die Exulanten gebracht hatte, sollte nicht in den oppositionellen Raum der Kunst dringen, Brecht sprach

---

778 Spiel: Psychologie (siehe Fußnote 771) S. 436.
779 Ebd. S. 424.

von dem "Anstreicher"[780] oder dem "Wieheißterdochgleich"[781] und meinte Hitler, Heinrich Mann erwähnte diesen Namen und die Nazis nur ein einziges Mal wörtlich im *Empfang bei der Welt*, obwohl es hier offen um den Faschismus geht.

Durch den Verlust des Publikums, durch die Auseinandersetzung mit einer fremden Sprache und mit der Vergewaltigung der deutschen Tradition durch die Faschisten kam immer mehr Sprach- und Leserproblematik in der Exilliteratur auf. Für wen schrieb man? "Und wo ist das Publikum?"[782] Welche Sprache konnte überhaupt noch den Greueln des Erlebten gerecht werden? Wie sicherte man die deutsche Sprache vor dem Einfluß der fremden? Akkulturation oder Isolation hießen die Pole, in deren Spannungsfeld sich der Exulant bewegte.[783] So wird auch die Gegnerschaft und wechselseitige Bedingtheit von Illusion und Realität ein wichtiges Thema des *Empfang bei der Welt*. Von der Lebenswirklichkeit abgeschnitten, spielt der Emigrant, um ein Bild Leonhard Franks zu gebrauchen, "auf einer Geige aus Stein, auf einem Klavier ohne Saiten."[784] Im *Empfang bei der Welt* wird dies poetisch aufgegriffen in dem Porträt ohne Vitalität, ohne Authentizität, das André zu zeichnen versucht.

Für wen nun Heinrich Mann seine Romane im Exil verfaßte, wird im *Empfang* deutlich gesagt: einerseits produzierte Mann ins Leere hinein, sein Roman wurde nicht sofort veröffentlicht ("produire à vide"[785] und Schreiben "nur für meine Schieblade vorläufig"[786] nannte er es selbst einmal, Brecht sprach von den

---

780 Bertolt Brecht: Svendborger Gedichte. In: B. B.: Gedichte. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 9). S. 631-725. Zitat S. 634. Dort in Versalien.

781 Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche. In: B. B.: Prosa. Bd. 4. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 14). S. 1381-1515. Zitat S. 1418.

782 Heinrich Mann an Berthold Viertel (06.03.45). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

783 Die Situation wurde oft paradox: "Als Exilautor war man der deutschen Schreibheimat entfremdet, ohne dafür die Einbindung in die Lebenswirklichkeit des Gastlandes schon gewonnen zu haben. Die Folgen hat Alfred Döblin markiert: 'Die Wirklichkeit des Tages ... entschwindet ... den Exilierten. Sie könnten, wie man so sagt, 'alles' schreiben, aber es steht ihnen immer weniger zur Verfügung. Es verblaßt, was sie kannten, und die neue Umgebung kann nicht tief in sie eindringen' [...]." - Erich Kleinschmidt: Exil als Schreiberfahrung. Bedingungen deutscher Exilliteratur 1933-1945. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Hg. v. Joachim H. Koch. Jg. 1982. Nr. 2. S. 33-47. Zitat S. 42. Im folgenden als Kleinschmidt: Exil. Zitat im Zitat in: Alfred Döblin: Die literarische Situation. Baden-Baden 1947. S. 28 (im Kapitel 7: "Die Exilierten").

784 Leonhard Frank: Links wo das Herz ist. Roman. Berlin 1959 (= L. F.: Gesammelte Werke. Bd. 5). S. 401-643. Zitat S. 579.

785 Heinrich Mann an Pinkus (05.04.42). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 148 f.

786 Heinrich Mann an Rössler (19.06.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 385.

"Literaturkonserven", die er im Exil verfaßte),[787] was andererseits nicht bedeuten muß, daß Mann völlig ohne Bezug zum Leser, völlig ohne Hoffnung auf einen Druck des Werkes produziert hat. "Das Exil machte ihn zugleich zum unglücklichsten und zum freiesten Schriftsteller."[788] Zwar mag sich Mann in bezug auf die Lesefreundlichkeit einige Freiheiten genommen haben, dennoch ist der *Empfang* für mögliche Leser geschrieben. Die Publikationsaussichten waren bei der Niederschrift gering, das hinderte Heinrich Mann aber nicht, sich an eine von ihm imaginierte Rezipientengruppe zu wenden. Ein Publikum, das zunächst nur in seinem Kopf existierte, das er sich aber für die Zukunft erhoffte - notfalls auch nach seinem Tod, wie André und Stephanie auch erst nach Balthasars Sterben dessen Testament lesen. Durch das Exil war Heinrich Manns Werk selbst "eine Art Nachlaß zu Lebzeiten"[789] geworden. Warum sollte sonst Mann nicht einfach "das Wort niederlegen",[790] wie am Ende des *Atem*? Dienen nicht auch die zahlreichen spannungsgeladenen Kolportage-Sequenzen dazu, mögliche Leser zu fesseln?

Wie in den beiden vorhergehenden Teilen kann man auch für diesen Roman eine außerordentliche Häufung der exilbedingten Paradoxa und Antithesen feststellen: "I am happy, aber glücklich bin ich nicht", reflektierte eine Emigrantin.[791] Brecht beschrieb den unwiederbringlichen Verlust und die Umkehrung von Unversehrtheit und Zerstörung in einer auf den ersten Blick unscheinbaren Exilminiatur:

Die schöne Gabel

Als die Gabel mit dem schönen Horngriff brach
Flog mir durch den Kopf, daß tief in ihr
Immer ein Fehler gewesen sein müßte. Mit Mühe
Rief ich mir zurück ins Gedächtnis
Die Freude an der Makellosen.[792]

Heinrich Mann nimmt ein solches Paradoxon auf und fügt ihm weitere Antithesen hinzu: Herrschen und Dienen (im Spiel Balthasars als Nepomuk), überhaupt der Dualismus von "Herrlichkeit und Schande" (EbdW 126) in Tamburinis Stimme und Buckel, in Melusines Schönheit und Heiserkeit, in Balthasars Reife und Zuchtlosigkeit ("Weise wie er war, Balthasar war auch lasterhaft", EbdW 362), in dem Namen des Poulailler usw.

---

787 Bertolt Brecht in einem Interview mit Lydia Infeld für die Jugendbeilage der "Austro-American Tribune" im Februar 1944.

788 Kleinschmidt: Exil (siehe Fußnote 783) S. 42.

789 Weisstein: Mann (siehe Fußnote 290) S. 442.

790 H. Mann: Atem (siehe Fußnote 720) S. 469.

791 Ausspruch der österreichischen Schauspielerin Gisela Werbezirk. Zitiert nach: Schnauber: Spaziergänge (siehe Fußnote 480) S. 6.

792 Brecht: Gedichte. 41-47 (siehe Fußnote 385) S. 939.

Der Emigrant stilisierte sich selbst oft zum Träger der deutschen Kultur, denn das durften nicht die Nazis sein. Balthasar verkleidet sich als Goethe, er nimmt seine Gestalt an - das ist nicht nur eine Spitze gegen den Bruder, sondern die selbstironische Thematisierung des "Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me",[793] das auch Heinrich Mann - wie alle Exulanten - ein wenig für sich beanspruchte. Die deutsche Kultur war zum Großteil emigriert, so sahen es die Exulanten, sie konnte nicht in Nazideutschland verblieben sein. Der Exulant wollte aber nicht nur die deutsche Tradition über die kurze, grauenvolle Episode des Nationalsozialismus hinwegretten, auch seine persönliche Werklinie durfte nicht durch Hitler abbrechen. Bewußt wurde diese nach der Exilierung fortgesetzt: Thomas Mann griff zahlreiche ältere Stoffe wieder auf, Heinrich zitierte, nicht müde werdend, in seinen späten Romanen Figuren und Konstellationen des früheren, präexulanten Werkes.

Tiefe Brüche mit der Tradition, revolutionäre neue Tendenzen sind somit in der Regel in der Exilliteratur nicht zu erwarten. Das Erbe mußte weitergetragen, die eigene Bekanntheit im Exilland gesteigert werden; Experimente hinderten da nur. Heinrich Mann sah seinen *Empfang bei der Welt* desungeachtet durchaus als literarisches Wagnis an: "Man muss verstehen lernen. Was ich mache, ist nicht eingeführt und alt."[794]

Neben diesen formalen Umsetzungen der Exilerfahrung gibt es im *Empfang bei der Welt* viele entwurzelte Figuren. Balthasar ist ihr augenscheinlichster Vertreter. Aber auch alle anderen Personen sind Einzelgänger, menschliche Bindungen können sie nicht eingehen, jeder kämpft für sich. Der exulante Zustand der Menschen wird im Roman didaktisch überwunden durch die Zusammengehörigkeit der jungen Leute, die eine wirkliche Integration und auch eine Intellektualisierung erreicht: "Liebe dagegen, Liebe macht nicht blind, der trägste Geist, das unbegabteste Herz werden hellsichtig, werden klug, wenn sie lieben."[795] Die Liebe allein sei imstande, die Welt und die Menschen nachhaltig zu beeinflussen. Unfähigkeit zur Liebe wird somit zum "Gebrechen", auch die von Heinrich Mann so verehrten 'großen Männer' (zum Beispiel Napoleon und Bismarck) hätten diese Liebesfähigkeit entwickelt. So heißt es über Goethe:

> Goethe beiseite, er hat wirklich die Welt erobert, was andere mit mechanisierten Divisionen nicht können, hat gehandelt - und liebte an der Schwelle des Greisenalters wie ein Jüngling.[796]

Wie sehr Mann in dieser neuen humanistischen Verbindung auch seine eigene Beziehung zu Nelly glorifizierte, zeigen folgende Sätze. Heinrich Mann schreibt über Bismarck und dessen Frau bezeichnende Worte, die wohl Reminiszenzen

---

793 Thomas Mann in dem Zeitungsartikel "Mann Finds U.S. Sole Peace Hope".

794 Heinrich Mann an Fles (21.03.45). In: H. Mann: Briefwechsel. Fles (siehe Fußnote 337) S. 131.

795 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 283 f.

796 Beide Zitate ebd. S. 284.

an Kroeger sind. Außerdem ist hier wiederum Manns Geschichtsbild zu entschlüsseln, das nicht so sehr nach historischer Stimmigkeit als vielmehr nach Parallelen zur Gegenwart und Zukunft suchte:

> Sie hat von seinem Exil in Friedrichsruh den ersten Teil noch miterlebt. Jemand beklagte ihn wegen seiner Einsamkeit. "Es ist keine Einsamkeit", antwortete der Greis. "Es ist Zweisamkeit." Hier ist das Beispiel, wie eine Verbundenheit durch Liebe die Abdankung erleichtert, nachdem sie lange das Gleichnis der Dauer gewesen war für ein Leben und Werk.[797]

Es geht nicht nur um Eros oder Agape zwischen Mann und Frau, ganz allgemein ist von geistiger Liebe die Rede. Für Heinrich Mann im Exil existierte sie auch im Verhältnis zu den von ihm verehrten Victor Hugo, Goethe und Puccini.[798] Mit ihnen identifizierte er sich immer wieder, er sah in ihnen exulante Persönlichkeiten. Aber auch die Verbundenheit zwischen Autor und Leser ist betroffen: "Nichts kann einem Schriftsteller so wichtig sein wie die Liebe der Jungen [gemeint sind die jugendlichen Leser], die sich noch nicht oft hingegeben haben."[799]

Selbst die Kunst kann die Wandlung des Menschen nur für kurze Zeit (gespiegelt in der scheinbaren Menschlichkeit nach Tamburinis Auftritt) erreichen. Die milde Stimmung der Partygäste ist nur der "Atmosphäre" und deren "außergewöhnlichen Zusatz von Menschenfreundlichkeit" (EbdW 225) zu verdanken: "Einer harten Epoche folgt jedesmal die weichere. Je besser die Vorsätze, die es tragen, um so unzuverlässiger ist das Zeitalter der Liebe." (EbdW 228) Mann schreibt von der "besänftigten Atmosphäre, auf die kein Verlaß war" (EbdW 229) und meint sein amerikanisches Exil: "Heute abend gibt es nur gute Menschen. Morgen werden sie ins Telefon sprechen: What about my check?" (Ebd.) Tamburini wird die Zuhörer durch seine Kunst nicht nachhaltig ändern: "Sie haben mich behandelt wie ein Publikum, das Sie über das bißchen Anstand belehren - wissen aber dabei, daß es bleibt, wie es ist", kritisiert Melusine den Sänger (EbdW 266).

Eine Zeit wie die der Hitlerdiktatur und des Exils rückte natürlich bestimmte humanistische und künstlerische Forderungen in das Leben und Werk der oppositionellen Schriftsteller: Welche Möglichkeiten des Umgangs mit der Macht gab es, und wie waren sie zu bewerten? Welche Stellung hatte der Schriftsteller bzw. die Literatur in der Gesellschaft? Auch Heinrich Mann beschrieb im *Empfang bei der Welt* das Exil und die Nazigesellschaft und entwarf bzw. sicherte sein moralisches Wertesystem. Die Kunst und deren Einfluß und Wirkungsmöglichkeiten sprach der Autor durch die Darstellung der unterschiedlichen Künstlerfiguren an.

---

797 Ebd. S. 286 f.

798 Vgl. ebd. S. 309 ff.

799 Noch nicht veröffentlichte Ansichtskarte an Max Brod. Zitiert nach: Brod: Leben (siehe Fußnote 12) S. 242.

Die Gestalt des Poulailler hingegen ist literarisch vorbelastet. In ihr, dem "Gentleman-Einbrecher",[800] vereinigen sich bekannte Motive des Abenteurers und Glücksritters, wie sie bereits bei Wedekind und Heinrich Mann selbst auftraten. Das Kasino ist seine Welt, er führt kein Leben mehr, alles ist ihm nur noch ein Glücksspiel. Thomas Mann schrieb in seinen *Felix Krull*-Fragmenten ebenfalls über den Typus des Hochstaplers und des schelmenhaften Betrügers. Heinrich kannte den *Krull* spätestens aus einer torsohaften Druckfassung von 1937.[801] Während jedoch im *Krull* die Sympathien recht deutlich verteilt sind, ist der Poulailler im *Empfang bei der Welt* eine widersprüchliche Figur. "Faszination und Distanzierungswillen"[802] bestimmen das Verhältnis des Autors wie des Lesers zu diesem Dieb: "Was die alte Ordnung überschreitet, ist abenteuerlich, liebenswert und asozial-zynisch-abstoßend zugleich."[803] Abenteurer sind für Heinrich Mann allgemein nicht nur positive Figuren, auch Adolf Hitler hat die Attitüde dieses Typus, "eines kriminellen Abenteurers".[804] Der Millionendieb und der Abenteurer hatten im Hollywood-Kino der 40er Jahre ihren angestammten Platz - in Gestalt des smarten Salonlöwen ebenso wie in Gestalt des historischen Freibeuters (*The Mark of Zorro*, *The Black Swan*, *The Pirate*, *Robin Hood* etc.), und auch in deutschen Kinos der damaligen Zeit liefen vergleichbare Filme. Eine Sonderform des Abenteurer-Typus zeigt sich in den Rollen Heinz Rühmanns während der 30er und 40er Jahre. In Filmen wie *Fünf Millionen suchen einen Erben* (1937), *Dreizehn Stühle* (1938), *Mann, Sie kennen Korff noch nicht!* (1938), *Kleider machen Leute* (1940) und *Quax, der Bruchpilot* (1941) war Rühmann auch ein nach Millionen hetzender Abenteurer, nur sympathischer und unbeholfener als der souveräne Poulailler. Wysling konstatiert:

> Abenteurer sein heißt: Grenzen überschreiten. Grenzen werden durch Erfahrungen oder Konventionen gesetzt. Es kann sich um Grenzen des Landes oder des Standes, um Grenzen des Wissens oder der Moral handeln.[805]

Die Erfahrung der bedeutsamsten Grenzüberschreitung war für Heinrich Mann das Exil - sowohl im geographischen als auch im existentiellen Sinne: "Richtig [...]. Auch hier überschreitet man eine Grenze." (EbdW 240) Deutlich spricht

---

800 Heinrich Mann: Outline der letzten drei oder vier Kapitel. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 106.

801 Vgl. Lehnert: Distanz (siehe Fußnote 734) S. 208. Dort Anmerkung 26.

802 Hans Wysling: Zum Abenteurer-Motiv bei Wedekind, Heinrich und Thomas Mann. In: Klaus Matthias (Hg.): Heinrich Mann 1871 / 1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973. S. 37-68. Zitat S. 57. Im folgenden als Wysling: Abenteurer.

803 Lehnert: Distanz (siehe Fußnote 734) S. 203.

804 Heinrich Mann: An das befreite Berlin. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 380-390. Zitat S. 381. Im folgenden als H. Mann: Berlin.

805 Wysling: Abenteurer (siehe Fußnote 802) S. 37.

Mann über die Transgression der Expatriierung: "Etwas lächerlich, aber lächerlich ist mehr als das, wir taumeln immer an der Grenze" (EbdW 318). Demzufolge ist aber fast die ganze Gesellschaft des *Empfang bei der Welt* eine Sozietät der Abenteurer, da sie jegliche Demarkationslinie fast jederzeit überschreiten (und sei es nur die geographische, über die hinweg am Ende einige Figuren fliehen). Diese Grenzüberschreitungen geraten oft von einem Extrem ins andere: Erfolg wird zur Katastrophe, Kultur endet in Ausschreitungen, Menschenfreundlichkeit schlägt um in Brutalität. Moralische Barrieren werden regelmäßig eingerissen:

> Indessen erinnern wir uns, daß jeder dieser reifen Herren seine ersten Schritte jenseits der bürgerlichen Grenzen unternimmt! Das vollzieht sich unfehlbar in Gesellschaft einer Prostituierten. (EbdW 390)

Die Ruhe des toten Balthasar hingegen kontrastiert mit dieser hektischen Unruhe der Existenzkämpfer. Freilich spricht Mann hier nur vom Existieren, Leben nennt er dies nicht. Aber auch Balthasar, der während seines Todes den ruhigen bzw. ruhiggestellten Emigranten in der Hektik Hollywoods verkörpert, gerät in einen Rausch, wenn er in seinem Gold, den verewigten Schätzen und Erinnerungen, wühlt; im positiven Sinne unerschütterlich sind im Roman nur André und Stephanie. Die Beharrlichkeit war aus Opposition zur Existenzkämpfergesellschaft in ihnen entstanden, hatte sich zunächst als verweigernde Gleichgültigkeit geäußert und war erst durch die Liebe zum authentischen Frieden gereift. Schon von Anfang an erkennen beide: "Wir sind eine andere Generation." (EbdW 12 und 13)

Im *Stern der Ungeborenen* hat das Kürzel F.W. - die verkürzte Wiedergabe des Autorennamens - wohl die Ursache, daß die Identität des Verfassers, gespiegelt in der Benennung, im Exil sich verkürzte bzw. deformiert wurde. Auch im *Empfang bei der Welt* gibt es keine einzige Figur mit Vor- und Nachnamen (sieht man von imaginierten Rollen wie die der Pauline Lucca ab). Jede Figur hat mit Identitätskrisen und mit der gewaltsamen Reduktion der Persönlichkeit zu kämpfen, auch André und Stephanie, die Hoffnungsträger Heinrich Manns. Manche der Charaktere haben gar ein so beschädigtes Selbst, daß sie nur mit ihren gesellschaftlichen Rollenbezeichnungen identifizierbar sind, sie definieren ihr bißchen Persönlichkeit ausschließlich über ihren Beruf: der Kriegsindustrielle, der Präsident, die Konservenpräsidentin etc.

Heinrich Manns wechselnde Aufnahme erscheint in dem Triumph und dem Fall Tamburinis. Der Sänger starrt leidend auf die wankelmütige Masse herab, er weiß aber von seinen Fähigkeiten und erhofft sich, diese Masse gerade dadurch zu besiegen, sie also mit seiner Kunst zu überzeugen. Das wünschte wohl auch Mann, der im Exil kaum rezipiert wurde. Daß Tamburini seinen Sieg davonträgt, ist nicht zuletzt eine psychologisch notwendige Reaktion Manns auf die eigene Wirkungslosigkeit. Hier triumphieren Kunst und Phantasie über eine feindlich gesinnte Umwelt. Heinrich Mann, im Exil vereinsamt, gibt einen opulenten Emp-

fang der Phantasie, auf dem Gäste aus verschiedenen Epochen seines Lebens auftreten. Der Autor wird zum Zeremonienmeister, er behält zumeist alle Macht bei sich und beherrscht die Welt, die ihm im wirklichen Leben längst aus den Händen geglitten ist. Das Opernhaus wird zum phantastischen Plan, das gar nicht realisiert werden muß, da es im Roman selbst erbaut wird. Auch die Theater- und Kulissenwelt, zum Großteil negativ besetzt, ist dennoch in manchen Szenen ein positives Symbol für die Allmacht der Phantasie, die der Exulant hier noch einmal beschwört. Natürlich lebte Heinrich Mann nicht völlig abgesondert, er hatte etwa Kontakt zu seinen Mitemigranten. Es gab Treffen, die oft grotesk wirkten, weil sie in Förmlichkeit und Gravität schier zu ersticken drohten, die aber gerade auf diese Weise abgehalten wurden, weil man bewußt den Zusammenhalt und die kulturelle Würde brauchte, um die Vertreibung durch die Nazis leichter ertragen zu können. Heinrichs 70. Geburtstag und die damit verbundenen Festivitäten im Hause Viertel sind oft beschrieben worden (zum Beispiel in den autobiographischen Aufzeichnungen Salka Viertels). Anschaulich faßt Ludwig Marcuse die Geschehnisse in wenigen Worten zusammen:

> Unter den vielen seltsamen Geburtstags-Feiern in der Emigration war das Fest zu Heinrich Manns Siebzigstem eine der groteskesten. Im Haus von Berthold und Salka Viertel wurde er gefeiert. Bruder Thomas stand auf - und verlas einen formvollendeten Nietzsche-Essay. Dann erhob sich Bruder Heinrich ebenso formvollendet und ebenso höflich-brüderlich. Er holte sein Manuskript aus der Rocktasche und begann: "Wie du, lieber Bruder, so richtig sagtest..."[806]

Einem Kritiker und auch einem Befürworter dieser Feiern konnten sie wohl durchaus wie das Mahl verkleideter Revenants erscheinen, die an einem ritualisierten Theater der Höflich- und "Förmlichkeiten" (EbdW 65) festhalten, um die alten heimatlichen Zeiten konservieren zu können, wobei allen Beteiligten die Fragwürdigkeit und Farce der ganzen Veranstaltung ebenso bewußt war wie deren Notwendigkeit zum Weiterleben - oder besser gesagt: zum Wieder-Leben. Eine unbekömmliche Atmosphäre, in der, ironisch betrachtet, selbst "der Hammel" eine "metaphysische Erscheinung" (EbdW 65) wird. Sollte jemand während dieser Mahlzeiten aus der Rolle fallen - und dies buchstäblich, denn im *Empfang bei der Welt* sind alle Rollen nur oberflächlich angelegt wie Irenes Kostüm - geht man schockiert über den Fauxpas hinweg. Es gibt feste Regeln, gegen die sich niemand Verstöße anmaßen darf; das bekommt André zu spüren, das mußte auch Manns zweite Frau Nelly erleben. Aber die Zusammenkünfte waren im Grunde - und Heinrich Mann erkannte dies zunehmend im Exil, weswegen er sich mehr und mehr zurückzog - illusionäre Hilfskonstrukte, denn ein jeder wurde vereinzelt ans fremde Ufer des Exillandes geworfen, nur das eigene, in Bedrängnis geratene Selbst im Gepäck. Ein Zusammenschluß, ob politisch, literarisch oder einfach nur privat, konnte schwer realisiert werden. Das Exil war kein Gruppenphänomen, obwohl es diesem von der Anzahl der Emigranten her

806 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

ähneln mochte, es war ein "individuelles, persönliches Ereignis und Unglück".[807] Dem 'Wir' der Nazis stand das 'Ich' der Exulanten gegenüber. Im *Empfang bei der Welt* gibt es demnach auch keine Gruppensolidarität, der Mensch kämpft allein. Eine Überbrückung der Leidenskluft ist nur in der liebenden Zweisamkeit möglich, lautet die Aussage des Romans; selbst zwischen den Familienmitgliedern besteht keine enge Bindung, der einzelne sieht sich konfrontiert mit der ungebändigten, fast gesichtslosen Masse, dem kollektiven Wir-Gefühl der Faschisten, ob dieser einzelne nun Tamburini, Balthasar, Babiline oder Poulailler heißt. Aufschluß über das Exil geben übrigens weniger die zahlreichen Briefe oder Tagebücher, sondern vielmehr die fiktiven Texte, die die nötige Distanz zur Beschreibung des erdrückenden Übels lieferten. Hier, in der Literatur, mußten Siege errungen werden, die dem Exulanten in der Realität vielleicht selten glückten. Der einzelne mußte sein Schicksal überwinden und zur Integration, zur Erhebung über die belastende Gegenwart gelangen. Die Vernunft mußte siegen, wenigstens in der Kunst, um dem Exulanten eine wichtige Stütze sein zu können. Der Protagonist ist in der Exilliteratur selten völlig gelähmt, niedergeschmettert und nur der Spielball des Schicksals, wie sich die Emigranten selbst manchmal fühlen mochten. Zumindest in der Poesie mußte ein gewisser Handlungsspielraum vorhanden sein, die Literatur wurde zur Bastion für das gefährdete Ich: hier wurde Mut zugesprochen, hier wurden Träume realisiert, wobei in Andeutungen nie die eigentlichen Exilerfahrungen der Ohnmacht, der Wirkungslosigkeit und Isolation fehlten. Der Protagonist scheiterte nicht mehr, seine Qual fügte sich zum Happy-end, in das sich aber die Melancholie des Autors mischte: F.W. wird neu geboren und neu integriert, aber er stirbt auch erneut; Balthasars Zukunft setzt sich in André und Stephanie fort, die das Übel der Gegenwart überwinden, aber für Balthasar selbst gibt es nur den, wenn auch friedvollen, Tod. Selbst in Andrés und Stephanies hoffnungsvolle Pläne mischen sich resignative Töne:

> Stephanie: "Und wir können bezeugen, die ganze Welt wird neu, weil wir lieben."
> André: "Wenn es so wäre! Für uns, ja, für uns wird sie neu. [...]" (EbdW 384)
> "Wird immer alles fragwürdig bleiben?" sprach sie gegen die dunkle Haustür. (EbdW 387)
> Sie suchte nicht im geringsten zu verstehen. (EbdW 380)

In einem Brief an Berthold Viertel artikulierte Heinrich Mann Skrupel, was die Wirkungsmöglichkeit und den Stellenwert der Literatur in einer durch Krieg und Nationalsozialismus verwüsteten Gesellschaft angeht:

> Mir fehlt der Mut, den Menschen, die in dem "nicht mehr existierenden" Dresden leben oder vielmehr sterben müssen, ohne Weiteres ihre sittliche Besserung durch

807 Helmut Koopmann: Von der Unzerstörbarkeit des Ich. Zur Literarisierung der Exilerfahrung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. München 1984 (= Edition Text und Kritik). S. 9-23. Zitat S. 12.

> Bücher zu empfehlen. Oder gute Unterhaltung? In ihrem Zustand unterhielte man sich besser mit essen und einheizen.[808]

Das Ende des *Empfang bei der Welt* ist eben "kein Schluß" (EbdW 394)! Für die anderen Figuren scheitern alle Entschlüsse, ihre Zuversicht war illusionär, ihre Bemühungen schlagen fehl oder erscheinen zumindest fragwürdig; resignative Erfahrungen des Exils durchziehen das nur auf den ersten Blick utopische und glückliche Ende. Gerade das Streben nach Geld und Luxus wird im *Empfang bei der Welt* als zweitrangig abgelehnt: das Existenzkämpferdasein wird kritisiert, und die Enkel verzichten auf das Gold des Großvaters. Für Banuls ist dies ein "letzter Trost des Exilierten",[809] eine Auseinandersetzung mit den schlechten finanziellen Verhältnissen im Exil, wohl zusätzlich eine Auseinandersetzung mit der guten pekuniären Situation des Bruders - so klagt Balthasar:

> Du blinder Lebenskämpfer [...] hast recht mehr als du weißt, da die Ewigkeit das Geld weder kennt noch anerkennt. Die Bittsteller, ob sie erst vor der Tür oder schon zugegen sind, finden mich als den gleichen wie vor der Zeit, als die Vergänglichkeit mich reich, dann mäßig arm machte. (EbdW 52)

Die einst recht gute Finanzlage des alten Mannes schlägt, ohne Verschulden der Person, um in leidliche Bedürftigkeit, zur Erklärung dieses Phänomens wird fast so etwas wie das Schicksal als treibende Kraft bemüht; das allein sind Erfahrungen, fatalistisch-ironisch dargestellt, wie sie Heinrich Mann nach der Übersiedelung in die Vereinigten Staaten machen mußte. Balthasar bekommt zu seinem Geburtstag einen leeren Zigarrenkasten geschenkt, der zum Symbol für eine sinnlose, dem Daseinszweck enthobene Existenz wird; ihm vergleichbar leben alle Exulantenfiguren des Romans. Eine dieser Außenseiter ist die Figur der Pauline Lucca, in der Mann selbstkritisch die Gefahren, aber auch die Möglichkeiten der exulanten Situation aufzeigt. Es handelt sich hier um eine Frau, die voller Unzufriedenheit mit der momentanen Gegenwart und deren willkürlich zugefügten Leiden nicht zurechtkommt und sich in die Vergangenheit flüchtet. Sie wird von Balthasar, der vor seinem Integrationsversuch, dem Auftritt auf Arthurs Empfang, fast ebenso lebte, entlarvt und kritisiert. Sie ist es jedoch, die aus ihrer exulanten Perspektive heraus zur "Verteidigung der Kultur" aufruft und zur Kritikerin der Gesellschaft wird. Sie vertritt Auffassungen, die durchaus dem Selbstverständnis der Exulanten entsprechen, Aussagen, die aber - wie fast alles im Roman - sofort ironisiert und relativiert werden:

> "Herr Intendant! Frau Präsidentin! Meine Damen und Herren, sind wir das? Ist es zu glauben, wir, die auf dem heutigen Trümmerfeld der Kultur die letzten Säulen bewachen? Meine Tante", schrie sie schrill, ein verfolgter Vogel, kurz bevor man ihm die Kehle durchbeißt, "meine Tante Pauline Lucca hat überall und immer her-

---

808 Heinrich Mann an Berthold Viertel (06.03.45). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

809 Banuls: Mann (siehe Fußnote 364) S. 171.

> gegeben, was sie besaß, ich schwöre, sie war wuchtiger als Alice. [...] Wir? Was zischen wir nieder? unseren eigenen Verfall, oder ich heiße nicht Lucca!" "Sie heißt ganz anders", murmelte die Babiline, die nachgerade zersetzte, wo sie konnte. (EbdW 186 f.)

Luccas und auch der anderen Streben nach Sicherheit ist eine verzweifelte Reaktion auf die Unsicherheit der exilverwandten Verhältnisse: "'Keine Sicherheit', stöhnte Balthasar." (EbdW 81) Nichts ist endgültig, alles wird abgemindert und über den Haufen geworfen. Das Exil nahm Mann den Glauben an Unumstößliches durch ständige willkürliche Veränderungen. Zuverlässig und unbedroht ist in diesem Roman jedenfalls gar nichts, am wenigsten das eigene Ich, obwohl alle Figuren nach dieser Sicherheit streben (die Ausnahme bildet natürlich die utopische Liebe des jungen Paares, und auch diese sieht sich ständigen Gefahren ausgesetzt). Selbst eine metaphorisch aufgeladene Szene wie die Besichtigung des Weinkellers wird ironisch gebrochen durch Andrés Kommentar: "Schade, dachte er. Wenn ich das mit dreizehn Jahren erlebt hätte!" (EbdW 75) Identitätsverlust, das Ausbleiben von Stabilität, die Janusgesichtigkeit der exulanten Konstellation zeigen sich vielgestaltig im Roman: Poulaillers Wange ist verbunden aufgrund von Verletzungen, die er sich bei einem Verbrechen zugezogen hat. Die linke Hälfte trägt also Zeichen des moralischen Niedergangs; die Rede ist von "seinem halben Gesicht, da die linke Seite wegfiel. Die unbedeckte Hälfte versprach zwingend eine ganze Zukunft des ehrenhaften Wandels" (EbdW 390) und steht damit im krassen Gegensatz zur anderen Hälfte, deren Bandagen von kriminellem Tun zeugen: "Es zeigte, auf seiner offenen Hälfte, daher unvollkommen, eine Regung, die man nicht Demut nennen möchte" (EbdW 395), denn: "So unschuldig saß er da, hatte schon das halbe Gesicht bepflastern und einbinden müssen in dem Kampf um seine Existenz" (ebd.).

Balthasar, der Exulant

Ein eindrucksvolles Bild von der Identitätsspaltung und dem Verlust der eigenen festen Persönlichkeit hat Heinrich Mann in der Theatermetaphorik allgemein und in Balthasars Rollenspiel als Nepomuk im besonderen geschaffen. Das Ich zerfällt in verschiedene Stücke und Rollen. Im Exil ist eine klare Fassung des Ichs nicht mehr möglich. Wer ist Balthasar? Er ist sein eigener Diener, aber nicht sein eigener Herr (die Gegensätze des Exils in einem), er ist auch "Geheimrat" (EbdW 46) und lüsterner Zwerg, "ein Effekthascher" (EbdW 206): sein Dasein ist bestimmt von "Herrlichkeit und Schande" (EbdW 126) - und fast immer spielt er eine Rolle. Sein eigentliches Ich ist in der Zersplitterung nur schwer auszumachen. Balthasar führt eine exulante Existenz: er lebt zurückgezogen in einer beziehungslosen, einsamen Sphäre, er "gemahnt an die verschwundenen Kunden untergegangener Rennplätze" (EbdW 48) und zeigt in seinen Äußerlichkeiten und Manieren deutlich, daß er nicht von dieser Welt, eher - wie F.W. und auch Josef Knecht - ein Relikt einer anderen Zeit und eines anderen Ortes ist. In Bal-

thasar beschreibt Mann zu einem großen Teil sein eigenes Exilerlebnis, er kritisiert in dieser Figur aber auch manche Verhaltensmuster der Exulanten. Balthasar spielt Komödie, an ihm ist vieles unecht, nicht nur seine Frisur und seine wattierten Waden, mit dürftigen Requisiten hält er sein Königreich des Scheins aufrecht, er fühlt sich tot und kokettiert mit dieser Idee. Sein Todesschlaf, seine Exulantenrolle, ist zugleich schwierig und bequem. Seine Weigerung, an der Welt, an der amerikanischen oder faschistischen Gesellschaft, teilzunehmen, kennzeichnet die Position Heinrich Manns im Exil in den Vereinigten Staaten. Balthasars Sich-tot-Stellen wird zwar von den Enkeln als unnatürlich und verantwortungslos gegeißelt, ist aber im Grunde ein irreversibler Zustand. Balthasars Versuch, sich wieder ins Leben - besser gesagt: in die abstoßende Welt des Empfangs - einzugliedern, scheitert. Und was wird ihm bei diesem Versuch nicht alles zugemutet! Erst durch die Liebe Andrés und Stephanies erkennt er seine Pflicht der Verantwortung, er beginnt wieder zu leben; den exulanten Rückzug hat er aufgegeben. Eine Reintegration bleibt dennoch unmöglich: der Roman kann keinen Balthasar zeigen, der die Regeln des Existenzkampfes befolgt und sich in die Gruppe der Existenzkämpfer einfügt. Der Roman zeigt aber auch keinen Balthasar, der zusammen mit der Generation der Enkel wieder lebendig wird und versucht, die Welt positiv umzugestalten. Für Mann - wie für Balthasar - gab es nach der Verweisung keine Zugehörigkeit mehr; Balthasar stirbt so, wie er gelebt hat bzw. wie er als Toter war: Er hat sich zwar gewandelt und kann sterben, aber sterben muß er nun sofort - "Einmal Exil, immer Exil!"[810] - oder wie André seinen Großvater ironisch charakterisiert:

> André, bedenklich: "Es war ein Diätfehler. Zu viele Menschlichkeiten auf einmal! Er war entwöhnt. Ein alter Mensch, der nicht mehr ausgeht, lächelt, glaube ich, über uns. Weh ihm, wenn er Neuigkeiten erfährt. Sein Wissen vom Menschen, daß er für vollständig hielt, entweicht. Er erschrickt - und ist neunzig." (EbdW 347)

Balthasar blickt aus der Perspektive des sich verbunden Fühlenden, aber dennoch für immer Abgesonderten auf André und Stephanie: "Wir interessieren ihn, nicht so sehr von fern wie alle sonst. Immer noch fern genug." (EbdW 348) Ab einem nicht näher bestimmten Schicksalsschlag oder Lebenseinschnitt beginnt für Balthasar der Todesschlaf, die "Ewigkeit" (EbdW 52), er macht sie zum Zeitpunkt des Empfangs "erst zwei Jahre mit" (ebd.). Ein wichtiger Faktor in dem Prozeß von Balthasars Klausur ist das Ableben zweier für ihn wichtiger Menschen: seines Dieners und seiner Frau. Gerade zu Anfang des Romans beschreibt er sich mit immer neuen Metaphern des Exils. Er sei "aus dem Kalender gestrichen" (EbdW 54), "ein Zeitloser" (ebd.), "unsichtbar" (EbdW 64), "ein Zwerg" (EbdW 76) und "Wichtelmännchen" (ebd.) (übrigens dieselben Bilder, die auch Werfel im *Stern der Ungeborenen* für das Exil benutzte), sein Leben vor dem Exil sei "wie nie gewesen" (EbdW 54). Seine Existenz ist nicht mehr

---

[810] Hilde Domin bei einer Lesung mit Diskussion am 20.10.93 in der Kunsthalle am Wittelsbacher Park in Augsburg.

zeitgemäß: "Und aus dem vorigen Jahrhundert muß er sein. Gar nicht mehr lebendig, man kennt ihn durch alte Schmöker." (EbdW 209) Über Balthasar und Heinrich Mann selbst könnte der zeitgenössische Rezipient gleichermaßen sagen: "Der junge Fahrer und Leser blickte einem Zeitalter nach: seines war es nicht, er wünschte es sich keineswegs" (EbdW 211). Seine einzige Heimat in der exulanten Totenstarre findet Balthasar - wie auch Heinrich Mann und viele exilierte Schriftsteller - in der literarischen Tradition; über Balthasar heißt es: "das Büchercabinet. Dorther war sein Großvater gekommen. Überhaupt kam er von dort" (EbdW 57). Sein Leben ist zum Großteil abgeschlossen von der Außenwelt, ob in seinem Haus oder in dem großen Ohrensessel auf dem Empfang (EbdW 218 f.), er lebt, "als wär er nicht zugegen" (EbdW 219). Dennoch wird er einem gewissen Zwang zur Repräsentation unterworfen; man reicht ihn, wie F.W. im *Stern der Ungeborenen*, schaulustig herum. Die Verehrung gilt allerdings seiner "Dekoration" (EbdW 220), dem "grand cordon" (ebd.), nicht seiner Person oder seinem Werk.

Eine Szene, die fast an den *Hauptmann von Köpenick* oder an *Jacobowsky und der Oberst* erinnert, beschreibt die typische Exilerfahrung des Kampfes um Paß und Papiere. Balthasars Einlaß in das Haus seines Sohnes gestaltet sich schwierig: "Mein Herr, wollen Sie sich legitimieren! [...] Zeigen Sie irgendeinen Ausweis!" (EbdW 212 f.) In einer grotesken militärischen Parodie werden nun jedoch alle behördlichen Bedenken überflüssig angesichts des Grand Cordons: "Keine Verhaftung kam hier in Frage: ein Ehrengeleit" (EbdW 214).

Nach seinem Tode finden seine Erben ein Testament, Balthasars Vermächtnis, das als "Sendschreiben [...] von anderswo" (EbdW 363) bezeichnet wird. Ist dieses Testament nicht viel mehr als nur ein Ordnen materieller Besitzverhältnisse? Es ist auch eine Metapher für Heinrich Manns eigenes literarisches Vermächtnis, für seinen Roman *Empfang bei der Welt*, für sein Exilwerk, bestens charakterisiert als "Sendschreiben [...] von anderswo". Das Schreiben selbst und auch der Dialog des Liebespaares, der sich um dieses entspinnt, sind Konzentrate des gesamten Romans. Hier klingt noch einmal die Exilthematik, das Aus-der-Zeit-Sein und das Antithetisch-Paradoxe an: "Was da liegt, auf Gold und in Livree, gehört erloschenen Jahrzehnten" (EbdW 364). Auch die Theatermetaphorik spielt mit hinein, denn die Szene entbehrt nicht der Dramatik (EbdW 372), und Balthasar übernimmt post mortem die Rolle des Regisseurs. Er regelt sogar, wer wann was aus seinem Vermächtnis verliest (EbdW 371). Vorwürfe, wie sie Jahrzehnte früher der Bruder in seinem Fehdebrief vom 5. Dezember 1903 geäußert hatte, werden, auf den alten Balthasar bezogen, entkräftet: "Du nanntest ihn, etwas zu einfach, einen lüsternen Greis" (EbdW 365). Das Verhältnis von Geist und Tat wird kurz angesprochen: "Ich nehme für ihn das Wort, das ihm kühner als die Handlung scheint." (Ebd.) Poetologische Sätze zum Schreiben im Exil, zur Produktion ohne Leser finden sich - und immer ist Balthasar der Inbegriff eines exilierten Schriftstellers, die Identifikationsfigur für die Exilerlebnisse des Autors selbst:

André, nimmt auf: "Erstaunlich gut hat er gesehen, und warum nur uns. Setze den Fall, er habe andere Gestalten und Gruppen entblößt wie uns, ob getroffen oder verfehlt, jedenfalls mit derselben zynischen Anschaulichkeit; habe auch von ihnen vorausbestimmt, wie sie bei starken Wendungen ihres Romanes sich geben werden! In seiner Bibliothek müßten wir eine lange Reihe beachtenswerter Handschriften finden, in Saffian gebunden, aufgeräumt und keiner Nachwelt zugedacht." (EbdW 365 f.)

Und Balthasar schreibt selbst:

"[...] Dies beiseite gesprochen, vergeblich wie der Rest, denn für wen schreibe ich? Ihr habt zu lieben, ich zu sterben. In dies Haus verbannt, nie ein Dekorationswechsel, habe ich mich dennoch öfter umziehen müssen als mancher öffentliche Darsteller. Verstehe, wer kann!" André: "Allerdings standen in seinen Zimmern alle Türen fortwährend offen. Der Eindruck auf Zuschauer ließ ihn nicht gleichgültig." (EbdW 372)

Der Exilierte, Balthasar wie Heinrich Mann, setzt ein Testament auf in Erwartung des Todes und in dem sicheren Bewußtsein der Unbeendbarkeit seiner Verbannung: "Er sagt, daß er nur weiterschreibt bis zu seinem schweren Viertelstündchen" (EbdW 373). In Balthasars letztem Willen und in den Grabreden seiner Erben schrieb sich Mann so etwas wie den eigenen Nachruf: In seinem Testament lebt der einsame Tote weiter. Er wird wieder zum Gesprächspartner, denn im Roman ertönt nun immer direkter die Stimme des Verstorbenen: "Stephanie: '[...] Lies weiter!' Balthasar: 'Ich war zu stolz [...]'. [...] Spricht Balthasar [...] durch den keuschen Mund Stephanies" (EbdW 366 f.). Die jungen Liebenden artikulieren Balthasars Botschaften nach seinem Tode. Es entspinnt sich ein Dialog zwischen dem Autor und seinen Lesern, zwischen Balthasar und dem Liebespaar, der zu der zentralen Aussage des Romans führt:

In welcher Welt geschehen solche Dinge? Es ist dieselbe, die den Empfang bei der Welt veranstaltet. Wir begreifen ihn nach unserer Weise. Fragwürdig nennt ihn, wer nicht liebt. Wir lieben und fragen nicht. Frohsinn gleicht der Wehmut. Schmerzvoll ist das Glück. (EbdW 401)
Fragen sind verboten: sofort wäre alles fraglich. (EbdW 393)

It is the same: for, be it joy or sorrow,
The path of its departure still is free.
Man's yesterday may ne'er be like his morrow;
Nought may endure but mutability![811]

Es bleibt doch alles gleich, denn Freud oder Leid:
Den Ausgang stets die Ungewißheit verhüllt.
Nie gleicht das Gestern dem zukünft'gen Bild,
Es bleibt der Wechsel als einz'ge Beständigkeit.[812]

Das sagt Frankenstein, ein Außenseiter, ein ewig Umgetriebener. Für den Exulanten Heinrich Mann gilt "der Wechsel als einz'ge Beständigkeit" eo ipso; im *Atem* heißt es einmal, man könne keiner Tatsache sicher sein in dieser Geschichte. Im *Empfang bei der Welt* folgen wie Zirkusnummern (in seinem roten Frack sieht Arthur auch ein wenig wie ein Manegendirektor aus) in unterschiedlichem Tempo groteske Szenerien aufeinander. Alles wechselt. Der Kampf um Sitzplätze schlägt um in Menschenfreundlichkeit: "Sie sehen, die Meinungen sind wandelbar." (EbdW 187) Sekurität sucht man im Roman vergeblich: "Morgen - alles weggeblasen." (EbdW 230) Antithesen und Risse (vgl. "Ein Bruch war ihm von jeher anzumerken", EbdW 272) bestimmen die Struktur, Paradoxien, Umkehrungen und Dualitäten prägen das Geschehen. Bestes Beispiel ist die Wiederaufnahme einer Einschätzung, die sich schon bei Franz Werfel findet. In *Jacobowsky und der Oberst* steht die an einen Ausspruch Reynauds angelehnte Maxime: "Die Lage ist ernst, aber nicht hoffnungslos",[813] bei Heinrich Mann im *Zeitalter* wird daraus "Die Lage ist verzweifelt, aber nicht ernst"[814] und im *Empfang bei der Welt*: "Die Lage ist verzweifelt, muß sie darum ernst sein?" (EbdW 22). Eben: "zuletzt war alles nur mit Vorbehalt ernst zu nehmen" (EbdW 231). Es gibt keine eindeutige Identifikationsfigur, keine authentische Perspektive im Roman. Alles ist wechselhaft und fragwürdig, hat seine guten und schlechten Seiten. Zur Wahrheit gelangen die wenigsten und dann 'auf Umwegen'; Relationen bestehen vielleicht noch, können aber nicht mehr durchschaut, geschweige denn beeinflußt werden: "Wo immer Dinge sich begeben, ergänzen sie Zwecke, die insgesamt keiner kennt, bevor sie erfüllt sind, und nachher auch nicht" (EbdW 188). Balthasar, der sehr ambivalent gezeichnet wird und von einem Moment zum nächsten seine charakterliche wie äußerliche Erscheinung wechselt, trägt diese Fraglichkeit in sich. Über ihn wird gesagt: "Er log seinem Enkel ins Gesicht oder sagte die reine Wahrheit: ihm war der Unter-

811 Mary W. Shelley: Frankenstein or The Modern Prometheus. Hg. v. M. K. Joseph. London 1969 (= Oxford English Novels. Hg. v. James Kinsley). S. 98.

812 Mary W. Shelley: Frankenstein oder Der moderne Prometheus. Übs. v. Karl Bruno Leder / Gerd Leetz. Frankfurt / M. 1988 (= Insel Taschenbuch. Bd. 1030). S. 132.

813 Werfel: Jacobowsky (siehe Fußnote 23) S. 7 f.

814 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 260.

schied nicht anzumerken" (EbdW 60), was wohl weniger an Balthasars schauspielerischem Talent liegt als an der Tatsache, daß Wahrheit und Lüge zu jenen Gegensätzen gehören, die im Exil verwässern, deren Vertauschbarkeit der Exulant erfährt und demzufolge in seinen Romanen auch thematisiert. Dennoch erreichen die Liebenden eine kurze Synthese der Gegensätze, aber auch deren Verbundenheit erleidet moralisch-psychologische Irrungen und Wirrungen.... Sie entdecken dessenungeachtet - vielleicht von dem Exulanten nur erhoffte - Zusammenhänge neu: in Andrés und Stephanies Händen bilden sich Analogien, sie machen Parallelen und Ähnlichkeiten sichtbar - selbst wenn sich diese nur in leitmotivischen Äußerungen manifestieren: "Le bordeaux n'est pas un vin." (EbdW 66, EbdW 340 und an anderer Stelle) - oder in der Erfüllung des Tagtraumes von André: Stephanie auf Balthasars Treppe! Die beiden und auch Balthasar kennen "die Wechselfälle der Existenz aus vielen Wiederholungen" (EbdW 348). Das "Hier wird geparkt" (EbdW 9) des Anfangs wird zum "Sie gehen weiter" (EbdW 401) des Schlusses. Statik wandelt sich im Laufe des Erzählprozesses in Dynamik, und die Struktur ist zyklisch angelegt - wie in vielen Exilromanen, zum Beispiel in Werfels *Stern der Ungeborenen*. Die Episoden der ersten Kapitel in Balthasars Haus kehren verändert am Ende wieder. Weitere Antithesen, die ihre Pole vertauschen, sind zum Beispiel die Gegensätze von Völlerei und Fasten (EbdW 63), von "Toben" und "Abstumpfung" (EbdW 81), von "Fälschung" und "das Echte" (EbdW 112), "der Widerspruch von Herrlichkeit und Schande" (EbdW 126), von innerer und äußerer Realität, von "Leiden [...] Lust [...] Glück [...] Schmerz" (EbdW 376), Balthasars "edle und schmutzige Hände" (EbdW 82), "Die Liebe ist grauenhaft [...]. Sie muß grauenhaft sein, wäre sie sonst die Seligkeit?" (EbdW 379), etc. Im Kapitel *Mitternacht* wird Balthasar strikt von außen als geheimnisvoller, würdiger Vertreter der Macht beschrieben, das darauf folgende Kapitel *Das Buffet* zeigt seine ganz andere, innere Realität: die Melancholie. Die Zerrissenheit und Inkonsequenz geht bis in die Figur Balthasars hinein, er ist gleichzeitig Diener und Herr, Geldadeliger und armer Lohnempfänger: "Zwischen dem Geheimrat mit dem grand cordon und dem rauhen Arbeitsmann wahrte mein Nepomuk immer die anständige Mitte." (EbdW 371) Deshalb kehrt er im Tod in diese Gestalt zurück (er kleidet sich in Livree und unterzeichnet sein Testament mit dem Namen des Dieners). Mit Anklängen an Fritz Langs *Metropolis* von 1927 ("Mittler zwischen Hand und Hirn soll das Herz sein") soll hier der letzte Versuch unternommen werden, die Gegensätze des Exils aufzuheben und eine synthetisierende Mittelstellung einzunehmen.

Dem bewußt dargestellten inhaltlichen Chaos der Antithesen und Widersprüche steht eine strenge äußere Struktur gegenüber: das Geschehen spielt von Samstag Mittag bis Montag Mittag bzw. Nachmittag; doch das feste Gefüge wird durchbrochen, indem die Zeit wie im *Zauberberg* recht 'asiatisch' behandelt wird. Raffungen und Zeitsprünge wechseln ab mit minutiös wiedergegebenen Szenen und sogar mit Zeitdehnungen (beispielsweise der ausführlichen Darstellung von Tamburinis Gedanken innerhalb weniger Sekunden vor seinem

Einsatz) - eine genaue Zeiteinteilung ist nur indirekt möglich. Die Zeit verliert an Bedeutung - wie in den langen Jahren der Isolation Heinrich Manns im Exil: "Die Zeit ist nichts Wirkliches" (EbdW 69). Die Kapitel sind symmetrisch eingeteilt und gruppieren sich um den Empfang, der durch Balthasars Auftritt auf der Straße eine Zäsur erfährt. Dieser Konsequenz scheint die gewollt wirre Handlungsführung zu widersprechen. Viele einzelne Ketten stehen nebeneinander und berühren sich nur für Augenblicke. Egozentrische, isolierte Charaktere werden beschrieben und deren Unfähigkeit zur wahren Verbindung und Loyalität - ebenfalls eine deutliche Exilerfahrung des Autors.[815] Eine allgemeingültige, sichere Instanz schien dem Exulanten zu fehlen, er thematisiert dieses Fehlen bzw. den Wunsch nach einer solchen in der wechselnden Souveränität des Erzählers und Balthasars. Die Struktur des Romans gleicht der des Dramas: drei Akte mit einer geregelten Abfolge der Auftritte sind zu unterscheiden (die Zeit vor dem Empfang, der Empfang, die Zeit danach), die Spannung wird traditionell bis zur Peripetie gesteigert, die einzelnen Handlungsschritte gleichen dramaturgisch in Szene gesetzten Bildern - das alles unterstreicht die Theatersprache und -metaphorik des Romans. Der Schauplatz ist voller Requisiten, Masken und Kostüme, die Akteure erinnern an die Figuren in den Typenkomödien des 17. und 18. Jahrhunderts. Bevor dies in einem Kapitel näher erläutert werden soll, sei eine abschließende strukturelle Bemerkung zulässig: Das *Zeitalter* enthält Passagen, in denen Mann sich theoretisch über das Romanschreiben äußert, die Pläne für ein Gesamtkunstwerk enthalten und die sich nahtlos auf den *Empfang bei der Welt* anwenden lassen.

> Eine Gattung, die beschreibende Teile verbindet mit erzählenden und redende mit handelnden, zu schweigen von der Schaubarkeit der Welt, die aus dem allen wird, und von den Klängen der Sprache, himmlischen oder armen: wahrhaftig, der Roman, wie das große 19. Jahrhundert ihn hinterlassen hat, ist das erreichte Gesamtkunstwerk, oder es gäbe keins.[816]

Mit literarischer 'Euphonie' und ungebrochener Schönheit hat dieses freilich nichts zu tun, was schon allein durch den im Exil erfahrenen Zerfall von Ich und Welt und durch die politisch wie ästhetisch fragwürdig gewordene Konzeption des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes motiviert wird:

> Im Gegenteil wäre es ein Unterfangen, der Gegenwart, diesem Zeitalter, die nichts als wohllautende Schönheit anzubieten. Die glückliche Gestaltung, mit all ihren Untertönen, ihrem Nebensinn, wäre eine Kränkung und wäre lächerlich.[817]

---

815 Vgl. auch Giesen: Empfang (siehe Fußnote 345) Kapitel IV.
816 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 254 f.
817 Ebd. S. 316.

"Theater, und kein gutes":[818] die Theater- und Kunstthematik im *Empfang bei der Welt* aus der Perspektive des Exils

Heinrich Mann beschrieb einmal das Exil und dessen Folgen für seine Person als "eine verhältnismäßige Kühle gegen meine eigene Rolle (sie hat zu oft gewechselt)".[819] Inkonstante Rollen demnach als typische Exilerfahrung und eine resignative Kühle zu diesen soziologischen wie dramaturgischen Rollen - im *Empfang bei der Welt* wird die Problematik des Theaterspielens aufgegriffen. Aufgrund fehlender Sicherheit und wegen des erzwungenen Defizites an moralischen Werten wurde die menschliche Existenz als grausiges Spiel empfunden; hinzu kamen konkrete Erfahrungen in der Schauspielergesellschaft Hollywoods, in der auch privat teilweise eifrig gespielt wurde, um bestimmte Ziele zu erreichen. Somit wird der ganze Empfang, das "grande vie", zum großen Schwindel, man gibt "schwaches Theater" (EbdW 318).

Im Gesamtwerk Heinrich Manns nahm das Theaterspiel stets eine zentrale Rolle ein; man erinnere sich nur an den *Untertan*. Hier wird, so Rainer Nägele, die Verkümmerung von Diederich zu einem nur noch Theater spielenden, sich mit Requisiten der Macht kostümierenden Rollen-Ich gezeigt. Die Welt wird zu einem pervertierten Theatrum mundi, das nicht mehr den Menschen als Schauspieler 'Gottes' respektiert, sondern die Beteiligten zu Marionetten im Spiel der Macht, zu Untertanen, degradiert; das trifft ebenfalls auf den *Empfang bei der Welt* zu.[820] Im *Untertan* gibt es noch Figuren wie den alten Buck, "die gesellschaftlich tot sind, aus dem Spiel entlassen und fast wie Gespenster aus dem Jenseits den im Rollenspiel Befangenen unheimlich werden"[821] und damit dem Balthasar des *Empfang bei der Welt* seelenverwandt sind. In *Der Untertan* wie auch in dem hier zu untersuchenden Roman sind die wahren Schauspieler jene Figuren, die das komödiantische Treiben des Publikums durchschauen oder wenigstens dem Leser deutlich machen: das Theater wird durch das Theater entlarvt. Im *Empfang bei der Welt* wirft der Leser zusammen mit Tamburini ei-

---

818 Heinrich Mann: Der Untertan. Roman. Mit einem Nachwort und Materialienanhang von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1992 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 455.

819 Heinrich Mann an Kantorowicz (09.06.47). In: Kantorowicz: Ausweg (siehe Fußnote 358).

820 Folgende Worte Nägeles über den "Untertan" lassen sich auf den "Empfang bei der Welt" übertragen, denn Heinrich Mann setzt hier die Theatereffekte auf ähnliche Weise zur Entlarvung des falschen Schmierenkomödiantentums des Publikums ein: "Der einstige Schauspieler Gottes, der Mensch, ist vom Pathos des Welttheaters zum nationalistischen Satyrspiel voll opernhafter Theatralik abgestiegen." - Rainer Nägele: Theater und kein gutes. Rollenpsychologie und Theatersymbolik in Heinrich Manns Roman "Der Untertan". In: Colloquia Germanica. Bd. 7 (1973). Hg. v. Paul Stapf. S. 28-49. Zitat S. 48. Im folgenden als Nägele: Theater.

821 Ebd. S. 42.

nen Blick von der Bühne in den vollbesetzten Zuschauerraum und erkennt, daß die größere Posse dort unten inszeniert wird.[822] Aus der Perspektive des Auditoriums heißt es: "Entweder geht jetzt der Vorhang hinauf, oder diesseits wird gespielt" (EbdW 146). Gefühle sind unechte Theatralik und werden sinnlos, wenn der Zuschauer fehlt: "Bemühe dich nicht, niemand sieht zu" (EbdW 146), mahnt Melusine Arthur vor seinem großen Monolog der 'Liebe'. Aber es besteht noch Hoffnung für die beiden Personen, die sich gleichgültig von der falschen Theatralik abwenden: für André und Stephanie.

Schon das immer wieder benutzte Vokabular des Theaters zeugt von der Wichtigkeit dieser Ebene für den *Empfang bei der Welt*: die Figuren sprechen "beiseite" (EbdW 38), sie sind besorgt um ihren "guten Abgang" (ebd., auch EbdW 107 etc.), es ist von "Rolle" (EbdW 62), "Kostüm" (EbdW 71), "Szene" (EbdW 108), "Requisit" (EbdW 240) und "Schauspieler" (EbdW 63) die Rede, die Beleuchtung ist eine eigene Kunst für sich (Arthur läßt wirksame "Lichteffekte", EbdW 85, einsetzen), die 'Akteure' setzten ihr Tun in Szene ("Zu lange, sah er, die Szene schleppt, aber so darf sie nicht schließen", EbdW 266) und achten bühnenwirksam darauf, sich nicht gegenseitig zu verdecken (vgl. EbdW 236), gegen Ende des Romans verknappen die Gesprächspassagen gar zu Dramendialogen mit Regieanweisungen (vgl. zum Beispiel EbdW 368). Das Schlußbild des eigentlichen Empfangs im Hause der Melusine ist dann deutlicher denn je das "Schlußbild einer Oper" (EbdW 329, in dem nur Stephanie nicht mitwirken will) mit "Figuren" (ebd.) statt Personen, in "szenische Anordnung" (ebd.) gesetzt mit "Bühnentricks" (EbdW 354). Irene und Balthasar verkleiden und exponieren sich ebenso wie André und fast alle Partygäste. Die Räumlichkeiten des Festes gemahnen an Kulissen, die nach der jeweiligen Szene "durch Zauber entfernt" (EbdW 134) und umgebaut werden; übrigens zeugen diese Arrangements von nicht zu übersehender Geschmacklosigkeit, symptomatisch dafür ist auch der Bühnenvorhang: das idyllisch-kitschige Bild von dem Gelage der Götter wird zu einer Metapher für das pseudokultivierte Kunstverständnis, das den Existenzkämpfern zu eigen ist (EbdW 143). Rolle und Realität mischen sich immer stärker, bis die authentische Wirklichkeit nicht mehr erkannt werden kann; André versucht sich dem zu entziehen: "Damit er unbehindert erkenne, was wirklich oder nur vorgespiegelt war, riß er die Larve vom Gesicht." (EbdW 68 f.)

Ebenso wie die Motore menschlichen Handelns für Mann vom Früh- bis zum Spätwerk immer ähnliche sind, nämlich "Sexus und Kunst, Macht und Geld",[823]

---

822 Vgl. auch die Szene, in der der Komödiant Mario Malvolto durch ein Loch im Vorhang in den Zuschauerraum blickt. In: Heinrich Mann: Pippo Spano. In: H. M.: Flöten und Dolche. Novellen. Mit einem Nachwort von Heide Eilert und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 9-58. Zitat S. 17. Im folgenden als H. Mann: Pippo Spano.

823 Frithjof Trapp: Geschichte als Spiegel politischer Reflexion - "Kunst" als Konkretisierung geschichtlicher Erfahrung. Überlegungen zum Alterswerk Heinrich Manns. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Re-

ist auch der Typus des Schauspielers und des wahren Künstlers im Gegensatz zum Komödianten bzw. Dilettanten in den meisten Werken Manns zu finden[824] (vgl. *Die kleine Stadt*, *Die Branzilla*, *Pippo Spano* etc.). Heinrich Mann war der Meinung, daß Theater und Konzert oft nur der Schaustellung bürgerlichen Reichtums dienten. Schon in der *Kleinen Stadt* wird die Sitzfrage (vor allem die Vergabe der Logenplätze) zum Demonstrationsobjekt der gesellschaftlichen und finanziellen Rangordnung. Dem Theater fällt hier - wie im *Empfang bei der Welt* - eine sozialkritische bzw. eine die Gesellschaft entlarvende Funktion zu. Alle Schichten treffen im Theatersaal aufeinander; im *Empfang* ist dies ähnlich, obwohl häufig in sozialistischen Interpretationen moniert wurde, daß die Arbeiterklasse gänzlich ausgespart werde - aber es fehlen noch andere Klassen und Cliquen, zum Beispiel die eigentlichen politischen Machthaber. Diese werden in einer Gesellschaft wie der des *Empfang bei der Welt* zu einem vernachlässigbaren Faktor: Es regiert das Geld, das "wieviel?" (EbdW 113), und die Gruppe derer, die es haben oder zu haben scheinen.

Die Theatermetaphorik im Werk Heinrich Manns erhielt in den dreißiger und vierziger Jahren zwei neue Nuancen: die des Exils und die der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Theatralik. Wie in anderen Werken, so zum Beispiel auch in Feuchtwangers *Der falsche Nero*, in Brechts *Arturo Ui* oder *Der Messingkauf* und in Klaus Manns *Mephisto*, werden die Nazis, allen voran Adolf Hitler, als Schmierenkomödianten dargestellt, als Regime, "das sich nur erhält dank lärmenden Theaterwirkungen."[825] Die Faschisten spielen, so Mann und andere, geradeso wie die um ihre Existenz kämpfenden Gäste des *Empfang bei der Welt* Theater (vgl. auch Lubitschs *To be or not to be*), sie sind Marionetten der Wirtschaft. Ihre Rollen (durchaus in soziologischer Hinsicht) färben nach innen ab, die Akteure sind bald kaum mehr als die Partien, die sie spielen. Was Hesse positiv als Zusammenschau der "Morgenlandfahrer", des *Glasperlenspieles* oder des magischen Theaters im *Steppenwolf* auskleidet, wird bei Heinrich Mann zur Farce. Theater und Kultur sind geprägt von einer Endzeitstimmung, in der der Ausverkauf jedweder künstlerischen Werte stattfindet. Könnten hier nicht auch Einflüsse Hollywoods[826] bemerkbar sein? Vier Komponenten zählen in dem 'Kunst'-Betrieb des *Empfangs* - ebenso, wie sie Mann wohl für das 'film business' charakteristisch fand - und es sind keinesfalls ästhetisch-

---

ferate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions. 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 93-106. Zitat S. 100.

824 Sprengel führt dies auf Nietzsche- und Bourget-Einflüsse zurück. - Vgl. Peter Sprengel: Teufels-Künstler. Faschismus- und Ästhetizismus-Kritik in Exilromanen Heinrich, Thomas und Klaus Manns. In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Exilliteratur 1933-1945. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung. Bd. 647). S. 424-450. Zitat S. 432.

825 H. Mann: Bücherverbrennung (siehe Fußnote 523) S. 157.

826 Aber nicht nur hier hatte Mann die Verbindung von Kapital und Kunst kennengelernt. Bereits in dem Lübeck seiner Jugend, das er 1893 zum letzten Mal gesehen hatte, hatte er diese mit Verachtung kritisiert. - Vgl. Jasper: Bruder (siehe Fußnote 295) S. 32.

intellektuelle Kriterien: Geld, "Kraft", "Reklame" und "Skandale" (EbdW 273) machen ein Artefakt zum finanziellen Erfolg.

Die Kunst wird in einer Welt der Existenzkämpfer zur bloßen Ware wie jede andere auch - ein Industriezweig, der vom Zufall, von der Werbung, der Mode und den Launen des Publikums abhängt. Pessimistisch beschreibt Mann in diesem Punkt seine fehlende Rezeption in den USA, wo ein Kunstmarkt vorzuherrschen schien, wie er heute zum Teil auch Europa erfaßt hat. Kreative Qualität war nicht nur die Ursache des Erfolges, was die Figur des Intendanten beweist. Bei ihm zählt nicht, was er tatsächlich kann, sondern, wie hoch sein pekuniäres und gesellschaftliches Ansehen ist. Mann gibt - für den Bereich der Kunst - eine negative Antwort auf den American Dream, der versprach, daß jedermann nur durch Leistung vom 'Tellerwäscher' zum 'Millionär', von der Position eines kommerziellen Niemands in die oberen Etagen der Wirtschaft aufsteigen könne. Arthur glaubt ganz im Sinne des amerikanischen Traumes an "eine Welt, die nur gehandhabt werden will" (EbdW 97) und erleidet in jeder Hinsicht Schiffbruch. André und Stephanie formulieren noch deutlicher ihre Absage an den American Dream: "Jedenfalls waren wir dahin verabredet [...], wenig zu arbeiten und den Kampf um die Existenz entschieden nicht mehr mitzumachen" (EbdW 257). Die Kunst im *Empfang bei der Welt* wird zur sittenlosen und sinnentleerten, da nicht mehr humanistischen Unkultur. Vergangene Epochen und deren Großmeister werden nachgeahmt (man denke nur an das verkleidete Orchester), was übrigens (wie bereits in vorhergehenden Kapiteln angedeutet) in den USA damals nichts völlig Ungewöhnliches war. Das Orchester ist nicht nur das Symbol einer falschen Kunstauffassung, es wird nachgerade durch konkrete Erfahrungen in Hollywood motiviert. Die Kunst auf Arthurs Empfang ist größtenteils nicht auf eine philanthropisch-rationale Läuterung des Publikums angelegt, sondern auf die irrationale Lenkung des Publikums - sie wird zur faschistischen Propagandakunst. Alice, die Komödiantin, unterminiert selbst mit diesem Kunstverständnis ihre eigene Möglichkeit zur Wirkung, in ihrer Meinung zählt nicht ihre Stimme oder Interpretation der Arie, sie glaubt nur durch Besitz, durch das funkelnde Armband, glänzen zu können; aber die Juwelen werden gestohlen und erweisen sich obendrein als unecht, womit Heinrich Mann auf das Trügerische in Alices Weltverständnis aufmerksam machen will. Alice stellt Heinrich Mann ein Gegenbild zur Seite: Tamburini, den humanistischen, "reinen Künstler" (EbdW 100), der trotz der Korruption von Kunst und Publikum durch seinen Auftritt etwas bewirken kann, wenn auch nur für kurze Zeit. Mann lehnt eine auf sich selbst gerichtete l'art pour l'art ab: der Künstler muß sich seiner Verantwortung und humanitären Sendung bewußt sein, sonst verkommt er zum Komödianten, dennoch ist eine gewisse Wirkungsskepsis als Folge des Exils nicht zu übersehen. Tamburini verändert nichts grundlegend; das leisten höchstens die 'neuen Menschen' - aber dieses Kapitel läßt Heinrich Mann ungeschrieben. Der Leser erfährt nicht, was André und Stephanie nun wirklich bewegen, vielleicht wagte sich Mann nicht an diese Passagen, aus der Befürchtung heraus, sich ein mögliches Scheitern eingestehen zu müssen - so steht am Ende des Romanes die

Utopie. In Alice, der Komödiantin, die die Kunst zu ihren existenzkämpferischen Zwecken benutzt und sie damit vernichtet (Alice singt nicht, sie brüllt), und in Tamburini, dem wahren Künstler, manifestiert sich ein großer Teil von Heinrich Manns Kunsttheorie. Tamburini will die Zuhörer mit seinem Können zur Menschlichkeit bewegen, wie Settembrini im *Zauberberg* sagt: "Wir Humanisten haben alle eine pädagogische Ader..."[827] Überhaupt gibt es manche Parallele zum *Zauberberg* , zu der Peeperkorn-Party und der "großen Gereiztheit". Tamburini hat seine Wurzeln in der Tradition und seine Hoffnungen auf die Zukunft. Mit künstlerischer Präzision und liebender Hingabe an die Kunst brilliert er in seinen Rollen. Aber auch er ist eine exulante Figur, ein Außenseiter, der verhöhnt und bewundert wird, er ist der Denkende und sein Publikum nur eine von Instinkten getriebene Masse. Das Auditorium dankt ihm seine Überlegenheit mit Bewunderung, aber es neidet sie ihm auch mit Haß und Eifersucht. Hier spielt der von Heinrich Mann Hitler unterstellte Intellektuellenhaß eine gewisse Rolle, da in vielen Passagen die Gäste des Empfangs für nationalsozialistische Tendenzen stehen, wie später noch aufzuzeigen sein wird - und doch: selbst "dieser nicht einwandfreie Tamburini" (EbdW 170) trägt Züge des Existenzkämpfers. Trotzdem ist Tamburini zum Großteil ein Selbstporträt des Exulanten Heinrich Mann, gerade was dessen Wirkungslosigkeit angeht. Mann und Tamburini erleben, daß Kunst allein kaum die Menschen bleibend verändern kann, wenn diese zur Wandlung nicht bereit sind. Dem Publikum bringt Tamburini eine gebrochene Neigung entgegen, vom Alltagsleben ist er ausgeschlossen, was in seinem Buckel sichtbar wird - Thomas Manns Cipolla leidet übrigens an derselben inneren wie äußeren Verkrüppelung. Nur die Musik, Puccinis Musik, die Kunst allgemein, überwindet für Tamburini diese Kluft zwischen Kunst und Leben, zwischen Ausgestoßensein und Integration, eine anhaltende Wirkung auf das Publikum hat die Kunst allerdings verloren.

Im *Empfang bei der Welt* spricht Mann nicht mehr nur vom Künstler generell, er differenziert: Alice ist der Typus, wie Mann ihn auch in Hollywood finden konnte. Sie interessiert sich mehr für ihren Reichtum und ihr gesellschaftliches Ansehen denn für die Kunst, die sie zu ihren Zwecken mißbraucht. Sie legt alle Geschäftspraktiken der Existenzkämpfer an den Tag. Ihre jüngeren Varianten sind die Nutten und die unreifen Künstler, die wie Hollywood-Starlets alles für ihr Weiterkommen tun und selbst vor Körpereinsatz nicht zurückschrecken. Ebenso käuflich, nur etwas höher in der Rangordnung sind Arthur und der Intendant. Anastasia und Tamburini fühlen sich der Kunst und der Menschlichkeit, nicht nur dem Existenzkampf verpflichtet. Sie fristen ihr Dasein auf einer Prosperischen Insel im Meer des Stumpfsinns. Anastasia wird bei dem Konzert von ihrem Sitz vertrieben - ein Bild für den Randplatz, den die Kunst bei kulturellen Veranstaltungen dieser Art tatsächlich hat; sie wählt das Schweigen als 'Artikulation' des Protestes gegen die Gesellschaft und fordert auch Tamburini dazu auf. Beide sind jedoch nicht frei von Existenzkämpfermentalität; so will

827 T. Mann: Zauberberg (siehe Fußnote 106) S. 92 f.

sich Anastasia ein Comeback (übrigens ein typisches Phänomen Hollywoods) notfalls erkaufen. Genau wie Balthasar wird auch Tamburini von der Existenzkämpfergesellschaft nicht aus künstlerischem Interesse, sondern aus Lust an dem bizarren Spektakel goutiert. Auf diesem nur vorgegaukelten Interesse fußt Tamburinis Wirkung, die kurz andauert, denn für eine tatsächliche Beeinflussung ist das Publikum bereits zu korrumpiert.

Welche Rolle spielt nun die Musik bzw. die Oper - gerade im kalifornischen Exil hat ja, so Thomas Mann, Heinrich Mann seine Kenntnisse eher erweitert und vertieft denn verringert? Im Grunde eine ähnliche wie das Theater. Anhand jener Künste wird die intellektuell und moralisch ausgehöhlte Gesellschaft entlarvt, ja sie stellt sich selbst bloß; darüber hinaus wird die Oper einer nostalgischen, immer gültigen Realität zugeordnet, die nicht durch die beklemmende Gegenwart herabgewürdigt werden kann; die Kunst überdauert die Verhältnisse, so ernst diese auch sein mögen - deswegen verwendet Heinrich Mann fast ausschließlich Musik des 19. Jahrhunderts und geht nicht auf musikalische Entwicklungen seiner damaligen Gegenwart ein. Die gleiche gesellschaftskritische Funktion kommt der Oper bzw. der Musik im *Zeitalter* zu.[828]

Dennoch verkommt das Musikerlebnis der Gäste zur Travestie. Die Euphonie der Klänge, vom Existenzkampf bestimmt, wird zum "Lärm" (EbdW 37) und die Sängerin und Existenzkämpferin Alice zur "Halsathletin" (EbdW 38). Eine Simultanbühne tut sich auf: das Geschehen auf der Rampe erscheint manchmal realer als das schlechte Schauspiel der Gäste; daß ausgerechnet ein Wagner-Imitator das Orchester anführt, das die faschistisch-antirationalen Entgleisungen der Zuhörer begleitet, ist kein Zufall. Heinrich Mann kritisiert hier die Irrationalität Wagners, die seiner Meinung nach jene der Nazis mit vorbereitete (und setzt sich mit dem Wagner-Bild des Bruders auseinander). Kunst hat für Arthurs Gäste nichts Rationales, Didaktisches mehr, sie benutzen die Kunst als schöngeistigen Deckmantel für ihre geschäftlichen Interessen. Dem gegenüber steht das Opernhaus, ein Symbol der wahren, die Zeit überdauernden Kunst; das Opernhaus wird wiederum zur finanziellen Sanierung mißbraucht und kann deswegen von diesen Leuten nicht erbaut werden. Ein Existenzkämpfer kann kein Künstler sein, höchstens ein Komödiant ohne die von Mann beschworene Vox Humana; nur der menschliche, verantwortungsbewußte Künstler besitzt im *Empfang bei der Welt* eine tönende Stimme: Tamburini und Stephanie, die sie allerdings nicht nutzt. Alice beginnt, je weiter sie die Manieren der Existenzkämpfer übernimmt, zu brüllen, Melusine hat aus demselben Grund ihre Stimme verloren, ihre Heiserkeit schwindet nur in jenen Momenten, in denen sie Menschlichkeit zeigt.

In Arthurs Orchester manifestiert sich Heinrich Manns Kunst- und Hollywood-Kritik am deutlichsten. Der Wagner-Imitator dirigiert eine Truppe von Musikern, die sich als Verdi, Berlioz, Debussy, Brahms und Chopin verkleidet haben. Sie, "das Orchester der Unvergänglichen" (EbdW 136), spielen auf zum Teil unübli-

828 Vgl. H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 255.

chen Instrumenten ein Gemisch aus Jazz, atonaler Musik und Klassik und produzieren dadurch einen kakophonischen Klangteppich, der die innerliche Zerrissenheit der Zuhörer nur dürftig überdeckt; Ravels *Bolero* wird zur passenden Hintergrundmusik für die sich immer mehr steigernden, triebhaften Entgleisungen im Saal, die einem jähen Höhepunkt zustreben - diese Szene ist wiederum aufbereitet und gebrochen mit Ironie ("Der beleibte Bach [...] betrachtete wohltemperiert das entfesselte Parkett", EbdW 139).

Partygäste oder Faschisten? Der *Empfang bei der Welt* und Hitler

"Kann aber irgend etwas die Tyrannen stürzen, wird es der neue, lebendige Humanismus sein."[829] Mann setzte seine Zukunftshoffnungen in diesen lebendigen Humanismus, den er in dem jungen Paar André und Stephanie verkörperte und der einen drohenden "Hitler II"[830] verhindern sollte. Sie sind die Gegenwelt zu der faschistischen Zeit, sie sind die Gegenwelt zu den Existenzkämpfern. Inwieweit haben diese Gäste auf Arthurs Empfang etwas mit Hitler und seinen Gefolgsleuten zu tun oder, besser gesagt, mit dem Faschismus und dessen Irrationalität ganz allgemein? Daß es hier nicht um irgendwelche imaginären sozialen Anekdoten geht, sondern um deutsche Verhältnisse, zeigt schon der Jargon, dessen sich die Partygäste bedienen: da ist "von sozialem Ungeziefer" - gemeint sind die Künstler - die Rede (EbdW 148) oder von "entarten" (EbdW 171) und "Herrenmensch" (EbdW 231). Auch halten sich die Mächtigsten im Staate eine eigene "Geheimpolizei" (EbdW 199), und überall lauern Spitzel und "Detektive" (EbdW 208).

Die Gäste sind zugleich Opfer und Täter, denn "wenn einer das Opfer sein soll, dann lieber ein Anderer."[831] Sie werden gelenkt und ergeben sich in dieses Spiel, ohne zu murren, ja tragen es sogar weiter in die Gesellschaft hinein und vergrößern es durch ihr kritikloses Akzeptieren. Die von Mann schon früh konstatierte Untertanenmentalität hat sich nicht geändert, noch immer biedern sich Arthurs Gäste devot dem Ranghöheren an und zeigen den Rangniedrigeren die Arroganz der Macht. Die Hierarchien sind exakt strukturiert und werden selbst in Äußerlichkeiten wie der Sitzplatzwahl während des Konzertes zum Politikum. Hier zeigen sich deutlich die gesellschaftlichen Schichten, die im *Empfang* im

---

829 Heinrich Mann: Geburt der Volksfront. In: H. M.: Mut. Essays. Mit einem Nachwort von Willi Jasper und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1991 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 262-271. Zitat S. 271.

830 Heinrich Mann an Eva und Julius Lips (29.03.45). In: Lips. Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 121.

831 Heinrich Mann: Outline der letzten drei oder vier Kapitel. Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 106.

großen und ganzen alle vertreten sind (mit Einschränkungen, die bereits in vorhergehenden Kapiteln gemacht wurden). Mann übt an allen Schichten Kritik.[832]

"Mein Roman *Der Untertan* gibt die Vorstimmung des ersten Krieges wieder. Mein Roman *Der Atem* zeigt die seelische Grundlage des zweiten -- in dem Lande, wo ich die Handlung erlebt habe",[833] schrieb Mann. Im *Atem* geht es um den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, im *Empfang bei der Welt* um die gesellschaftlichen Zustände, die dorthin, zu Hitler, geführt haben. Heinrich Mann äußerte dies selbst in einem Brief an Karl Lemke vom 10. Dezember 1948: "*Empfang bei der Welt* geht auch im Zustand und Geschehen dem *Atem* voran. Der erste zeigt den Verfall, der zweite die ausgebrochene Katastrophe."[834] Wie erklärt sich Heinrich Mann in diesem Roman das Phänomen Adolf Hitler, den persönlichen Feind, der ihn vertrieben und Deutschland ins Chaos gestürzt hatte?

"Die Macht war die alte geblieben, Industrie und Junker":[835] *Einfluß der Industrie*

Ein Faktum, das Hitler ermöglichte, war nach Heinrich Mann die Verbindung des Diktators zur Industrie und zu seinen finanzkräftigen Hintermännern: "Vor allem bedankt euch bei seinen Geldgebern, die ihn und seinen entsetzlichen Unfug über euch gebracht haben!"[836] In diesem Punkt stimmte Mann mit Brecht überein, der in zahlreichen Werken (wie in *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*, in *Arturo Ui* etc.) die ökonomische Orientierung des Faschismus betonte. Nach Brecht war die einzige Schuld des deutschen Volkes eine versäumte soziale Revolution, sah er das Hitler-Regime doch als logische Folge des Kapitalismus an. Über diese Frage geriet Brecht mit Thomas Mann in Streit, während er Heinrich Manns Faschismustheorie entschieden begrüßte. Die "Diktatur der Truste, kombiniert mit Krieg"[837] habe, so Heinrich Mann, "den billigen Abenteurer"[838] Hitler nach oben gebracht. Dieser Dilettant erhalte seine Identität nur von

---

832 "Die Elite verkörpert die Macht, sie stellt die Kräfte dar, die letztlich durch ihr Kapital über die Einrichtungen des sozialen Lebens und die Werte, die sich entsprechend in der entstandenen Gesellschaftsordnung widerspiegeln, bestimmen können. Der Mittelstand zeichnet sich durch seine Fügsamkeit in die etablierte Lebensweise aus, und die Armen durch ihre Unfähigkeit - sie können weder von den Verhältnissen profitieren noch sie ändern." Äußert sich nicht auch in dieser Auffassung zum Teil die Verbitterung des Exulanten? - Laroche: Geld (siehe Fußnote 333) S. 25 f.

833 Heinrich Mann an den Staatsverlag Goslitizdat Moskau (30.06.49). Bislang nicht ediert. Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 743.

834 Heinrich Mann an Lemke (10.12.48). In: H. Mann: Lemke. Pinkus (siehe Fußnote 294) S. 89 f.

835 Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Faksimile-Abdruck (Auszug) in: Kantorowicz: Gedenkausstellung (siehe Fußnote 348) S. 40.

836 H. Mann: Berlin (siehe Fußnote 804) S. 95.

837 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 384.

838 Ebd. S. 381.

der Geldaristokratie, eine eigene Persönlichkeit sei nicht existent, er imitiere nur (Napoleon, Friedrich den Großen, Dschingis-Khan und Ludwig II. von Bayern).[839] An letzterem fasziniere ihn das Märchenhafte in der Erscheinung:

> Ein Menschlein, vom schamlosen Glück zum Unmenschen aufgezüchtet, fürchtet sich beinahe beständig. Ohne Furcht ist es nur, wenn es außer Rand und Band ist. Daher die Anfälle. Daher auch die Ratschläge, die Aufenthalte in dem unsichtbaren Bergschloß - man soll es sich aus Kristall und verwunschen denken.[840]

Hitler sei also nur das "Produkt der Furcht" und der Industrie,[841] er habe "persönliche, infantile Zwecke", die Unternehmerschaft hingegen, die ihn in Wirklichkeit lenke, "ernste, männliche".[842] Hitler sei mehr oder minder austauschbar im Machtgefüge der Großfinanz, die eine "inzestuöse Familie von zwei, drei Dutzend Burschen" sei, "überall dieselben eng verwandten Piefkes",[843] "geschäftlich verfilzt, geschlechtlich vermischt, dafür sorgen ihre [...] Brüder, Schwäger, Onkel, Großväter: alle mit drin."[844] Die Gesellschaft des *Empfang* zeigt einen Staat und auch einen Kulturbetrieb, der fest in Händen der Wirtschaft ist. Gleichzeitig schwindet ihre Macht jedoch, die Welt verfällt. Um diesen unaufhaltsamen Abstieg, der schlecht für die Solvenz ist, zu vertuschen, spielt man Theater und verbreitet die Lüge einer falschen Liquidität. Gewinn wird nicht mehr durch einen tatsächlichen finanziellen Reichtum ermittelt, sondern über Aktien, Wertpapiere und Unterschriften, die (im Gegensatz zu Balthasars Gold) eigentlich nichts mehr wert sind. Das wirtschaftliche wie politische Gefüge steht und fällt mit Gunstbezeugungen, die willkürlich erwachsen und entschwinden können, das Verhältnis von Anmaßung und Unterwürfigkeit bestimmt menschliche Kontakte; der Existenzkämpfer ist ein einzelner Streiter, Beziehungen werden gekauft. Er will seinen Status konservieren und verbessern, und deshalb wird ihm die Jagd nach Geld entscheidender als das Resultat, der Existenzkampf wird zum Selbstzweck, zum "Existenzkampf ohne Ende" (EbdW 241), der nicht mehr logisch motiviert ist. Man tanzt um das goldene Kalb - das Geld, das geheimnisvollen Fetischcharakter bekommt, und die Macht.[845] Irrationale Besessenheit statt wirklich begründeter Geldnöte beherrscht eine der *Kassette* von Sternheim ähnliche Gesellschaft. Über Sternheim sagte Heinrich Mann bereits 1921: "Ein anderer enthüllte in Komödien den Typ des gottverlassenen Geldmachers und Snobs, der dem Zeitalter als Held diente."[846] Im *Empfang*

---

839 Vgl. ebd. S. 387.
840 Ebd.
841 Ebd. S. 388.
842 Ebd. S. 392.
843 Ebd. S. 393.
844 Ebd. S. 398.
845 Vgl. den Tanz des Entleins um Balthasar.
846 Heinrich Mann: Deutsche Literatur um 1920. Bericht nach Amerika. In: H. M.: Essays. Bd. 2. Berlin 1956 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 69-73. Zitat S. 70.

wird der Sozialdarwinismus noch stärker verinnerlicht und pervertiert; die Regel, daß Leben Kampf bedeute, wird zur manischen Jagd nach Geld extremisiert. Die Macht des Stärkeren wird zur sadomasochistischen Untertanenmentalität, und der Fortbestand der menschlichen Rasse steht weniger im Vordergrund als vielmehr der Erhalt des Wirtschaftssystems. Es kommt zu Ausschreitungen, in denen drei Ursachen des Existenzkampfes offen zutage treten: Gewalt, Irrationalität und Immoralität. Ihren Höhepunkt erreichen die Entgleisungen in dem Getriebe während des Konzertes, das erschrockene 'Wie war das möglich?' im Anschluß findet die einzige Erklärung in einer Massenpsychose. Hier leistet Heinrich Mann eine ironische Analyse des Nationalsozialismus: der einzelne fühlt sich nicht verantwortlich für sein Tun, in der Masse verschwindet er zur Gesichtslosigkeit, der Masse gibt er die Schuld an dem faschistischen Kollaps.

Ein Motor der Existenzkämpfer ist die unartikulierbare, tierische Angst - auch sie wird mit dem Faschismus in Verbindung gebracht. Viele sind nur Marionetten in den Händen der Industrie bzw. der Geldaristokratie, der sie sich willenlos unterwerfen und die über ihre Untertanen ohne deren Einsicht verfügt: die wahren Beweggründe bleiben den Existenzkämpfern verborgen. Die Benutzten gehen zugrunde, die Drahtzieher jedoch setzen sich in letzter Minute ab und werden sich wohl irgendwo anders ein neues Leben und ein neues Machtgefüge aufbauen.

Der deutsche Untertan

Obwohl Heinrich Mann seit Jahrzehnten diese Mentalität attackiert hatte, erwies sich der Untertanengeist als unausrottbar. Er blieb, wie Mann zu erkennen glaubte, über das Kaiserreich hinaus in vielen Deutschen bestehen.

> [...] die Unterwerfungsbereitschaft unter die Macht korreliert mit einer hypertrophen Aggressivität, wo die Macht oder das Gemeinschaftsbewußtsein verletzt erscheint - und Aggressivität, so wissen wir aus der Psychologie, ist eine Reaktion auf eine unterdrückte Individualität.[847]

Nach Koopmann speist sich diese Entindividualisierung, das Sich-Unterwerfen unter die Macht bzw. das Weitergeben dieser Autorität an Untergebene auch aus religiösen Quellen; den wichtigsten Faktor dieser Mentalität, "Ergebenheit" und "Unterwürfigkeit" (EbdW 146) der Befehlsgewalt gegenüber, beschreibt Heinrich Mann auch anhand der Existenzkämpfer im *Empfang bei der Welt* und analysiert: "Die Gefügigkeit der Leute ist größtenteils aus ihrer Gleichgültigkeit gemacht" (ebd.). Für Mann war diese Gesinnung erneut einer der Faktoren, die Deutschland in die Katastrophe des Krieges führten, Mann sagte selbst einmal, er habe in dem Untertan seines gleichnamigen Romanes den Nazi schon vor-

847 Helmut Koopmann: Heinrich Mann. Der Untertan oder die Begründung der Macht aus dem Geiste des Katechismus. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 75-93. Zitat S. 84.

weggenommen. Arthur ist ein besonders gutes Beispiel für unerbittliche Machtausübung und "dienstbereite" (EbdW 151) Devotion, sein Betragen der Fürstin Babiline gegenüber wechselt, sobald ihre Autorität in der Gesellschaft willkürlich und ohne eigene Einflußmöglichkeit schwindet - übrigens ganz in Analogie zu der resignativen Exilerfahrung des Autors ("Die Vermutung lief in merkwürdiger Weise der Wirklichkeit zuwider", EbdW 152); die temporäre Einsicht, wie grausam und unbegründet sein Verhalten war, rüttelt Arthur nicht auf:

> Arthur erkannte hier, daß es nicht nötig gewesen wäre, Anastasia von der ersten nach der siebenten Reihe zu verschicken. Geschehen ist geschehen, Maßnahmen, die von Entschlossenheit zeugen sollen, werden im nächsten Augenblick unverständlich. (EbdW 157)

Arthur buckelt erst, dann jedoch wird er wie Diederich Heßling schneidend und unerbittlich, sein Verhältnis zu allen Personen, von Melusine am Ende teilweise abgesehen, wird bestimmt von seiner Über- oder Unterordnung, nur die gesellschaftliche Hierarchie zählt in Arthurs Kategorisierung der Welt.

Eine beispielhafte Szene sei hier angeführt, stellvertretend für die oft im Roman sich manifestierende Untertanenmentalität. Der Leser glaubt, Diederich Heßling vor sich zu sehen, wenn er die Katzbuckelei des beleidigten Passanten (EbdW 204 ff.) betrachtet. Wider sein inneres Rechtsgefühl kuscht der Mann von der Straße vor dem einflußreichen Balthasar, geblendet von dem irrationalen Glanz der Macht. Die Unterwerfung findet ihren Ausdruck in einer Geste, die ans Salutieren oder an den 'Heil Hitler'-Gruß erinnern soll: "Sein rechter Arm beschrieb zwei, drei zackige Bewegungen, Teile eines Grußes, der unbegrenzten Gehorsam ausgedrückt hätte" (EbdW 205). Der Untertan beugt sich unter die nicht näher begründete Führung - auch gegen seine eigentlichen Interessen. Der Neid und der Haß ob der Zurücksetzung bleiben und harren auf die Gelegenheit, in eigene Herrschaft umzuschlagen: "Die erste Blöße die ein vornehm - allzu Vornehmer sich zuzog, sollte den Mann rächen." (Ebd.)

Bereits in der Weimarer Republik, deren Demokratie Mann als "schrecklich verlogen" geißelte,[848] sei dieser Typus der "Monarchorepublikaner"[849] nicht fähig zu einer toleranten Volksherrschaft gewesen. In Nichtachtung des eigenen Ichs und der Person des anderen habe er nur nach wirtschaftlicher Verbesserung gestrebt und seine humanistische bzw. staatsbürgerliche Pflicht am Nächsten außer acht gelassen; die Untertanenmentalität sei seit damals kaum geschwunden: Die Persönlichkeit des Untertanen schrumpfe, seine gesellschaftliche Rolle hingegen wachse, bis sie das Dasein ihres Trägers völlig beherrsche und ihn im Grunde folgenlos auswechselbar mache. Das Leben sei zum "latenten Bürger-

---

[848] Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Faksimile-Abdruck (Auszug) in: Kantorowicz: Gedenkausstellung (siehe Fußnote 348) S. 39.

[849] Zitiert nach: Klaus Thoenelt: Heinrich Manns Psychologie des Faschismus. In: Monatshefte. Bd. 63 (1971). H. 3. S. 220-234. Zitat S. 223. Im folgenden als Thoenelt: Faschismus.

krieg"[850] verkümmert, in dem jeder Partizipant um die Teilhabe an der Allmacht des Geldes kämpfe und es eigentlich keine Sieger mehr geben könne. Die Folgen seien Lebensangst, Haß, moralische Indifferenz und "die willkürlich ausgeübte und kreatürlich erlittene Macht".[851] Kapitale Verbrechen und Verbrechen um Kapital werden zu einem geduldeten Kavaliersdelikt, ja fast zu einem legitimen Mittel im Daseinskampf. Es gibt in Manns kritischem Gesellschaftsbild nicht mehr den Unterschied zwischen Redlichkeit und Kriminalität, sondern zwischen gelungenen und mißlungenen Straftaten. Der Verbrecher achtet hierarchische Regeln und bewegt sich frei in der höchsten Gesellschaft - wie Poulailler. In der Weimarer Republik habe nach Heinrich Mann eine "Diktatur der Wirtschaft" geherrscht, die die Demokratie verdrängt habe.[852] Aus dieser Gesellschaft seien die Nazis hervorgegangen, nicht als "große neue Bewegung",[853] wie sie sich selbst gerne sahen, sondern als Folgeerscheinung, als "Bewegung des Stillstandes".[854] Eben diese Existenzkämpfergesellschaft der Weimarer Republik und der Nazizeit beschreibt Heinrich Mann im *Empfang bei der Welt*; den Nationalsozialismus als "Bewegung des Stillstandes" spiegelt die Struktur des Romanes wider. Nur gut ein Tag wird geschildert, Passagen der aufgeblähten, aggressiven Hektik wechseln ab mit jenen der Stagnation. Besonderes Gewicht in seinen Gedanken zum Faschismus und zur Weimarer Republik legt Heinrich Mann auf die Jugend; eine Jugend, die groß geworden ist im Existenzkampf: sie nimmt an ihm teil, übernimmt seine Regeln, strebt nach Geld und Macht und empfindet "weniger Angst als Haß",[855] eine Jugend, wie sie wütend Zugang zum *Empfang bei der Welt* sucht. Gewalt wird zum Recht und Juvenilität zur Forderung: "Hinter dem Wort Jugend steht jetzt immer ein Ausrufungszeichen, hinter dem Wort Alter ein Fragezeichen", beschreibt Heinrich Mann die Verhältnisse und kommentiert unwissentlich das verzweifelte Streben nach Jugend im *Empfang bei der Welt*.[856] Jugend steht für Stärke und Macht, weswegen die Älteren diese zu kopieren versuchen:

> Existenzangst. Was wird sein, wenn man nicht mehr jung ist, überaltert, abgekämpft, und nicht mehr recht mitkommen kann? [...] Sie gehen ins Leben wie zu ei-

---

850 Heinrich Mann: Die Tragödie von 1923. In: H. M.: Essays. Bd. 2. Berlin 1956 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 98-135. Zitat S. 114. Im folgenden als: H. Mann: Tragödie. 1923.

851 Thoenelt: Faschismus (siehe Fußnote 849) S. 223.

852 Vgl. ebd. S. 224.

853 Heinrich Mann: Das Bekenntnis zum Übernationalen. In: H. M.: Der Haß. Deutsche Zeitgeschichte. Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Haupt und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1987 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 13-47. Zitat S. 27. Im folgenden als H. Mann: Der Haß.

854 Ebd.

855 Thoenelt: Faschismus (siehe Fußnote 849) S. 224.

856 Heinrich Mann: Mein Roman. In: H. M.: Das öffentliche Leben. Berlin 1932 (= H. M.: Gesammelte Werke). S. 329-336. Zitat S. 333.

nem Boxkampf. Jetzt prahlt man mit der Jugend und sieht dem Alter voll Mißtrauen entgegen.[857]

Auch die Technik wird wegen ihrer Stärke und Leistungsfähigkeit verherrlicht ("Ein Auto, das fühlen kann, muß vollkommen glücklich sein"),[858] Gleichgültigkeit hingegen prägt die Beziehungen der Menschen zueinander. Befehlen und Dienen sind die neuen Wertekategorien,[859] selbst André und Stephanie sind am Anfang des Romans behaftet mit Aggressivität und Indifferenz, die es in ihrer Wandlung zu überwinden gilt. Gerade Stephanie ist zu Beginn in einem "Zustand der sachlichen Verzweiflung", wie Mann dies einmal in bezug auf die Deutschen nannte.[860] Die scheinbare, weil irrationale Ernsthaftigkeit ist jedoch abzulegen, da sie, so Mann, ein Ursprung faschistischer Gedanken sei.

Äußerlich lebten diese "Monarchorepublikaner" in einer Demokratie, die ihrer inneren Unfreiheit und ihrem Untertanengeist jedoch nicht entsprochen habe; daraus sei das Bedürfnis nach undemokratischer Führung, nach Faschismus erwachsen. Auch die Existenzkämpfer auf Arthurs Empfang sind nur vermeintlich demokratisch: im Inneren toben Gefechte um Autorität, in jedem liegt der feste Wunsch nach Rangordnung und heteronomer Lenkung verankert, Krieg wird ausschließlich zu einem pekuniären Faktor, er soll die Hierarchien zementieren und von möglichen innenpolitischen Schwierigkeiten ablenken. Durch die Machtergreifung habe sich wenig geändert in dieser entindividualisierten und automatisierten Massengesellschaft der Weimarer Republik; Hitler sei nur ein zufälliger Auswurf dieser Allgemeinheit, ein "Existenzkämpfer", der "in der Lotterie gewonnen" habe, heißt es im *Zeitalter*.[861] Die Anarchie des Existenzkampfes sei vielleicht in engere Bahnen gelenkt, habe sich im Grunde aber kaum verändert. Hitler wird in Manns essayistischer Autobiographie als "Existenzkämpfer" bezeichnet und terminologisch eindeutig in die Gäste des *Empfang bei der Welt* eingereiht. Die Wurzel des Faschismus sei, so Heinrich Mann, eine Gesellschaft der Existenzkämpfer, die die vermeintliche Sicherung eines nicht vorhandenen Besitzes grausamer mache, als wenn sie wirklich etwas hätten.[862] Im *Empfang bei der Welt* haben die wenigsten tatsächlich Geld, aber alle täuschen Besitz vor und wollen ihn dadurch erlangen - sie wollen reich werden, koste es, was es wolle. Kein Gast auf Arthurs Empfang wäre auf den Gesellschaften im *Schlaraffenland* ein Fremdkörper gewesen. Dennoch hoffte Heinrich Mann stets, sieht man einmal von dem resignativen Schlußsatz des

857 Ebd. Schreibung angeglichen.

858 Heinrich Mann: Reisen. In: H. M.: Das öffentliche Leben. Berlin 1932 (= H. M.: Gesammelte Werke). S. 349-354. Zitat S. 351.

859 Balthasar zeigt diese in seinen wechselnden Rollen als Hausherr und als Diener Nepomuk.

860 Heinrich Mann: Morgen. In: H. M.: Essays. Bd. 1. Berlin 1954 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 11. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 376-384. Zitat S. 380.

861 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 542.

862 Vgl. Thoenelt: Faschismus (siehe Fußnote 849) S. 233. Dort Anmerkung 11.

Atem ab ("das Schweigen" und "Verzichten" wird im *Empfang bei der Welt* jedoch auch als Möglichkeit erwogen, EbdW 154), auf eine Wandlung zum Humanismus und zur wahren Demokratie, auf eine Erneuerung, wie sie das junge Liebespaar André und Stephanie vollzieht. Die Existenzkämpfer haben diese Perspektive nicht: ihr Leben ist von der Vergangenheit über die Gegenwart bis hin in die Zukunft eine einzige aussichtslose Daseinsschlacht, es ist kein Leben, es ist die bloße Existenz - Heinrich Mann unterscheidet diese Begriffe in seinem Roman sehr wohl.

Obwohl der Einfluß Hitlers heruntergespielt und der der Drahtzieher im Hintergrund, der Geldoligarchie, betont wird, ist Hitler in *Ein Zeitalter wird besichtigt* stets präsent. Im *Empfang* wird sein Name nur einmal genannt, aber öfter finden sich Anspielungen auf seine Person. Ein Beispiel hierfür ist Manns Metapher des häßlichen Entleins, in der Heinrich ein Bild Thomas Manns aufnimmt, der den Irrationalismus Hitlers mit verdorbener Märchenhaftigkeit ("Märchenzüge sind darin kenntlich, wenn auch verhunzt") in Verbindung bringt:

> Das Thema vom Träumerhans, der die Prinzessin und das ganze Reich gewinnt, vom "häßlichen jungen Entlein", das sich als Schwan entpuppt, vom Dornröschen, um dessen Schlaf die Brünnhilden-Lohe zu Rosenhecken geworden ist und das unter dem weckenden Kusse des Siegfriedhelden lächelt. "Deutschland erwache!" Es ist abscheulich, aber es stimmt. Dazu der "Jude im Dorn" - und was nicht noch alles an Volksgemüt, vermischt mit schändlicher Pathologie.[863]

Auf seinen Bruder Bezug nehmend, greift Heinrich Mann diese märchenhaften Elemente im *Empfang* wieder auf (vgl. die Dornröschenmotivik, EbdW 352, oder "Aladins Wunderlampe", EbdW 356), allen voran die Gestalt des häßlichen jungen Entleins. In der trügerischen Stimmung scheinbarer Menschlichkeit findet das Entlein ihren Prinzen und entmenscht sich vor Balthasar noch mehr, um die Verlobung zu sichern. In dem alten Gönner betet sie nach faschistischer Manier Macht und Geld an. Die Motivation für ihr Streben nach einer Ehe mit dem jungen Bonvivant und nach Balthasars Segen ist wiederum die nackte Existenzsicherung ("Sie ist außer Rand und Band, es geht um ihre Existenz", EbdW 237). Der entindividualisierende Tanz des Entleins ist wohl die Aufnahme einer Idee, die bereits der Bruder geäußert hatte:

> Neulich sah ich im Film einen Sakraltanz von Bali-Insulanern, der in vollkommener Trance und schrecklichen Zuckungen der erschöpften Jünglinge endete. Wo ist der Unterschied zwischen diesen Bräuchen und den Vorgängen in einer politischen Massenversammlung Europas? Es gibt keinen [...].[864]

Mit seinem Bruder war Heinrich Mann einer Meinung, was die verzerrte Märchenhaftigkeit und die Irrationalität der Nazis angeht.

---

863 Beide Zitate in T. Mann: Bruder Hitler (siehe Fußnote 717) S. 847 f.
864 Ebd. S. 850.

"Märchenhaftes kommt vor" (EbdW 339): Irrationalität

Heinrich Mann sah die Vernunftwidrigkeit des Faschismus in enger Verbindung mit der mißverstandenen Epoche der Romantik und mit Deutschlands 'falscher' Reaktion auf die Französische Revolution und Napoleon. Ausdruck dieser Irrationalität sind im Roman die vielen romantisch-märchenhaften Motive, die nicht nur positiv gewertet werden. Vielleicht wollte Mann aber auch durch seine Auseinandersetzung mit den Romantikern im *Empfang bei der Welt*, allen voran mit E. T. A. Hoffmann, auf ein neues Verständnis der Romantik hinweisen und die 'rationalen' Elemente dieser Epoche (zum Beispiel die Ironie, wie Heinrich Mann sie verstand) betonen. So verzichtet Mann in seinen essayistischen Texten der 40er Jahre letztlich auf eine konkrete Faschismusanalyse und schreibt Hitlers Erfolg ironisch-resignativ der irrationalen Kategorie des Glückes zu (vgl. das entsprechende Kapitel im *Zeitalter*), und auch Thomas Mann bemerkte despektierlich über den Gegner: "wie das Glück sich ihm fügt" und gestand ihm "eine gewisse angewiderte Bewunderung" zu.[865] Heinrich Mann 'analysiert' jedoch den Faschismus über den Umweg der Gesellschaftsgroteske und -kritik im *Empfang bei der Welt*. Eine Groteske entbehrt nicht des Humors, dennoch hat Heinrich Mann im *Empfang* kein "Hohngelächter über den Faschismus"[866] angestimmt wie in *Lidice*. Er beschreibt einige soziale Phänomene, die zu Hitler geführt haben mögen und die zu gängigen Themen in Manns Gesamtwerk geworden sind: Internalisierung der sozialen Rolle, Untertanenmentalität, Irrationalismus etc., somit trifft auf den *Empfang bei der Welt* nicht zu, was Helmut Koopmann für *Hitler oder der Fluch des Glückes* bemerkte, nämlich daß für Heinrich Mann Hitler nicht das Produkt wirtschaftlich-sozialer Motoren gewesen sei:

> Heinrich Mann weicht allem dem aus und versucht, darin ein Einzelgänger, den Zusammenbruch von Moral und Ordnung nicht aus externen Faktoren zu erklären, sondern aus der diabolischen Attraktion des "Führers" selbst.[867]

Den irrationalen Mächten, die die Nazis zur Herrschaft brachten, stellt Heinrich Mann im *Empfang bei der Welt* sehr wohl konkrete soziale und wirtschaftliche Ursachen an die Seite, die Hitler seiner Meinung nach ermöglichten. Eine klare Faschismusanalyse ist dies freilich nicht, aber das konnte wohl zu diesem Zeitpunkt niemand leisten, wie sehr er oder sie sich auch mit Hitler beschäftigte. Die eigene Betroffenheit war zu groß, um distanziert-rational zu differenzieren. Stellt

---

865 Ebd. S. 847.

866 So die Verlagsankündigung für einige Lidice-Ausgaben, zum Beispiel folgende: Heinrich Mann: Lidice. Roman. Hg. v. Sigrid Anger. Berlin u. a. 1984 (= H. M.: Gesammelte Werke. Bd. 13). Zitiert nach: Bauer: Mörder (siehe Fußnote 462) S. 76.

867 Helmut Koopmann: Von der Nachtseite des Zeitalters und vom Fluch des Glückes. Heinrich Manns Auseinandersetzung mit Hitler in "Ein Zeitalter wird besichtigt". In: Rudolf Wolff (Hg.): Heinrich Mann. Das Werk im Exil. Bonn 1985 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 13). S. 84-102. Zitat S. 97.

man dies alles in Rechnung, so steht auch der *Empfang bei der Welt* in einer kontinuierlichen Linie, die Schröter durch das Gesamtwerk Heinrich Manns ziehen konnte: das Märchenhafte tritt als Spiegelung der zeitgeschichtlichen oder gesellschaftlichen Realität und auch als kurze, pointierte Erzählform auf; es ist keine Fluchtmöglichkeit vor den Greueln der Zeit, sondern eine lehrhafte Groteske, die zugleich als negativer Ausdruck der Irrationalität und als positiver Ausdruck der Moralität eingesetzt wird. So schließt denn auch der *Empfang* mit einer Variante des märchenhaften "und wenn sie nicht gestorben sind...", bezogen auf André und Stephanie: Das Paar steht für den liebenden Humanismus, der Hitler und die faschistische Gesellschaft dauerhaft überwinden sollte, Stephanie vertritt darüber hinaus die Rolle des Intellektuellen.[868] Die Aufgaben der Emigration allgemein, wie Mann sie in seinen Essays beschrieb, decken sich mit den Hoffnungen, die im Roman, ohne direkt ausgesprochen zu werden, auf André und Stephanie liegen:

> Eine Emigration, die sich behauptet, wird ihre leidvoll und kämpfend erworbene innere Zucht einst übertragen auf ihr ganzes Volk, dem so sehr, so sehr zu gönnen wäre, daß es die Gegend der Katastrophen verläßt und seinen Frieden mit der Welt macht.[869]

Nach Klaus Schröter knüpft Mann durch Balthasars Testament, das die jungen Leute ausschlagen, an die politische Diskussion des Erbes an, an die Frage nach dem Wiederaufbau Deutschlands. Es ist zu bezweifeln, ob Mann mit seinem Roman konkrete Tagespolitik im Sinn hatte, jedoch ist Schröter zuzustimmen, daß es sich nicht um eine versponnene, realitätsferne Altershalluzination handelt. Heinrich Mann ging mit politischen oder zumindest weltanschaulichen Ansichten ins Gericht, obwohl Mann vom Strom der zeitgeschichtlichen Informationen relativ abgeschnitten war, und doch: wie sehr Mann an den wenigen Nachrichten über die Lage in Deutschland Anteil nahm, zeigen die mit Randbemerkungen und Anstreichungen versehenen Zeitungsausschnitte, die er zum Beispiel zur Verwendung für die *Entwürfe für die kleine Encyclopädie des Zeitalters* sam-

---

868 Arthurs Partygäste hingegen tragen, liest man in Essays Heinrich Manns Aussagen über die nationalsozialistische Gesellschaft nach, deutlich faschistische Züge: "Wo alle echten Werte abgeschafft sind, lebt man nur noch auf Grund eines Betrugs. [...] Eine Menschenart ist zeitweilig hinaufgelangt, die sich nun wohl fühlt in Knechtseligkeit, geistiger Kurzangebundenheit, sozialer Blindheit [...]." - H. Mann: Aufgaben (siehe Fußnote 359) S. 13 f. - Gerade die gehobene und mittlere Schicht, das Bürgertum, an dessen intellektuellen und moralischen Kräfte Heinrich Mann einmal geglaubt hatte, gibt sich der irrationalen Selbstvernichtung in Form des Existenzkampfes preis. Die Kritik am Bürgertum hat bei Mann freilich ältere Wurzeln: schon die Unmöglichkeit einer der Französischen Revolution vergleichbaren Umsturzbewegung in Deutschland sei die Folge des bürgerlichen Werteverzichts. - Vgl. H. Mann: Tragödie. 1923 (siehe Fußnote 850).

869 Heinrich Mann: Heinrich Mann und ein junger Deutscher. Der Sinn dieser Emigration. In: Egon Schwarz / Matthias Wegner (Hg.): Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil. Hamburg 1964. S. 169 f. Zitat S. 169.

melte.[870] Das Fehlen jedweder politischen Realität ist zusätzlich eine Kritik an der Indifferenz der Existenzkämpfergesellschaft: ihr mangelndes gesellschaftliches Bewußtsein macht sie zu bereitwilligen Opfern ideologischer Manipulationen. Heinrich Mann bekannte: "Der Roman, den ich schreibe, ist aktuell, wenigstens wäre er es in Europa",[871] und der Autor zeigt einen Ausweg auf, durch den aus Irrationalität Vernunft, aus alles verneinender Gleichgültigkeit liebende Verantwortung und aus Ausschweifung Zucht werden kann - diese Lösung verkörpern André und Stephanie:

> "Uns ist zugeteilt Arbeit und Liebe: von beiden viel. Bevor wir liebten, dachten wir unser Leben lang nur wenig zu arbeiten." Dies sagten sie einander, während die Luft ihnen zu klingen begann. (EbdW 401)

Sie gehen einer offenen, vermeintlich besseren Zukunft entgegen und haben auch schon in ihrer Gegenwart manches bewegt. Ob die angedeutete Wandlung von Arthur, Melusine, Poulailler und auch Balthasar von Dauer sein wird, ist nicht aus dem Roman herauszulesen; Balthasars Umkehr wird freilich zumindest durch seinen Tod unterbunden. Der offene Schluß trägt den Charakter der Utopie, aber ist er nicht auch das Eingeständnis, daß der Exulant nicht weiß, wie es weitergeht - mit Deutschland, der bald endenden faschistischen Diktatur und seiner eigenen exulanten Situation? Ein wirkliches Happy-end ist in dieser historischen Konstellation nicht möglich, ein realistischeres und vielleicht tragischeres Ende ist dem Autor aus psychologischen Gründen unzumutbar, was bleibt, ist der wirklichkeitsfremde, betont unentschiedene Schluß. André und Stephanie zetteln keinen politischen Umsturz an, ihre gesellschaftliche Reform geschieht durch einen Wandel des Menschen zum Guten von innen heraus - sie stehen für eine "Ideenpolitik", die im amerikanischen Exil für Mann zunehmend wichtig wurde, da er keine konkrete politische Einflußnahme mehr hatte und nur auf eine geistige Läuterung des Menschen hoffen konnte. In der Politik setzte der Exulant seine Hoffnungen auf die großen Männer (vgl. EbdW 233 f.), im Roman übernehmen die jungen Leute diese Aufgabe, und es sind nicht nur André und Stephanie, die diese Zuversicht verkörpern, es geht um eine neue Generation, die im Moment noch machtlos und vereinzelt auftritt, mit deren zukünftigen Veränderungen aber Heinrich Mann rechnete:

> "Wem?" fragt sie unerfahren, als wäre nicht der Präsident des Konserventrustes ihr Gemahl, als hätte sie nicht einen Sohn verstoßen müssen, da er seine Geliebte heiratete, als hätte sie mit einer Tochter nicht gebrochen, seitdem die Unglückliche eine Lehrerin wurde und, in unrichtiger Einstellung zu ihrer Gesellschaftsklasse, weiter nichts verbrauchen wollte als ihr Gehalt. (EbdW 144)

---

[870] Vgl. das bislang nicht edierte Original in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 228.

[871] Heinrich Mann an Eva und Julius Lips (29.03.45). In: Lips: Lehrstuhl (siehe Fußnote 365) S. 121.

Der Freiheitskampf ist für Heinrich Mann stets ein zentrales Thema in Leben und Werk gewesen, seine Verherrlichung der Französischen Revolution geht Hand in Hand mit der Umsturzthematik überhaupt. Ein zukunftsweisendes Ausbrechen aus einengenden Verhältnissen ist für ihn positiv konnotiert und einerseits verbunden mit der Durchsetzung von Vernunft und Intellektualität (als kurzem Moment der Verbindung von Geist und Tat), andererseits zusammengehörig mit Lebenswillen und Vitalismus.[872] Beide Maximen leiten auch André und Stephanie, die sich über die unberechenbare und lebensfeindliche Gesellschaftsstruktur ihrer Eltern hinwegsetzen.

André und Stephanie - übrigens der Name eines Münchener Literaturcafés[873] - wandeln sich, zunächst waren sie gleichgültig aus Abscheu vor der Welt der Eltern ("Mein ganzer Widerstand ist die Enthaltung", EbdW 58), später sind sie verantwortungsvolle Liebende, die, so Laroche, Manns Primat der Vereinigung von Geist und Tat verwirklichen. Durch diese Synthese zeigen sie auch ihrer Umwelt den Weg in die Zukunft. Im Geschlechtsakt manifestiert sich die gesunde Kraft und der Vollzug ihrer natürlichen Liebe - im Gegensatz zur lüsternen Entgleisung der entmenschten Existenzkämpfer, zum tierischen Trieb, der in atavistischen Bildern in Manns Roman seinen Ausdruck findet (besonders bei Mißerfolg treten diese auf) - im Gegensatz auch zur sexuellen Impotenz von Arthur und Melusine am Ende, die nur filmreif Melusines Hollywood-"Vollkommenheit" (EbdW 309) bewundern, aber zu einer vitalen Sinnlichkeit nicht in der Lage sind: "Die nicht getane Liebe wäre nie mehr einzuholen, sie bliebe verstrichen" (EbdW 399). Zu Beginn ergeben sich alle möglichen erotischen Kombinationen zwischen Arthur, Melusine, André und Stephanie (diese beteiligt sich jedoch nur widerwillig), was deren Indifferenz auch im sexuellen Bereich aufzeigt. Gegen Ende ist die Liebe des jungen Paares so gefestigt, daß sie keine Unklarheiten mehr trüben kann. Ihre Attitüde der Skepsis und Liebe wird zur Botschaft des Romans, zum Testament Heinrich Manns bzw. Balthasars an die Nachwelt: eine "Jugend, die er sich im Exil verstärkt 'erfinden' mußte und die daher wohl so märchenhaft und idealistisch anmutet."[874] Balthasar, sonst sehr kritisch und ambivalent gesehen, macht dem jungen Paar dieses Postulat der Liebe erst bewußt. Er nimmt Züge des intellektuellen Erziehers an, der die Jugend bis zu einem gewissen Grade leitet, der aber auch am Verhalten der Jugend selbst lernt.

Die vernunftwidrige Gesellschaft rund um Balthasar und seine Enkel befindet sich im Verfall, eine Erneuerung läßt sich erhoffen - wie sonst hätte der Exulant Hitler ertragen können? Noch dazu, da dessen Niederlage ja militärisch spätestens seit 1943 abzusehen war, aber die Existenzkämpfergesellschaft degeneriert auch aus sich heraus: körperlich tragen alle Figuren Anzeichen der Dekadenz (ein Beispiel ist die Fehlfunktion des Sonnengeflechtes, und auch Tamburinis

872 Vgl. Koopmann: Revolution (siehe Fußnote 435) S. 79.
873 Vgl. H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 381.
874 Giesen: Empfang (siehe Fußnote 345) S. 132.

verkrüppelter Körper schwindet im Scheinwerferlicht zu grotesker Geistigkeit), sittlich nehmen Exzesse zu (so erscheinen Huren als die geeignetsten Begleiterinnen, nicht um das Gewerbe der Prostitution zu diffamieren, sondern um auf die Käuflichkeit der Liebe hinzuweisen), kulturell und wirtschaftlich strebt alles auf eine Bankrotterklärung zu. Fluchtwellen erfassen diese "Welt" - die fettesten Ratten verlassen das sinkende Schiff. Arthurs Empfang wird zum Abschiedsfest für viele, nur wenige bleiben zurück. Der Wirbelsturm des Existenzkampfes fegt alles davon ("Der Existenzkampf ist nachgerade allmächtig", EbdW 311), und die Angst vor sozialen Umwälzungen und vor dem Zusammenbruch des Systems tut ein übriges. Mit dem wirtschaftlichen Niedergang geht der kulturelle einher, da in einer solchen Gesellschaft beides, Kultur und Industrie, nur ein Geschäft ist. Arthur will die Zivilisation retten ("Wie wir da sind, retten wir die Civilisation!", EbdW 98); diese Formulierung fällt im *Empfang bei der Welt* häufig und wird im *Zeitalter* eindeutig und sarkastisch mit faschistischem Denken in Verbindung gebracht (vgl. auch Heinrich Manns Essay *Rettung der Zivilisation* von 1939): "Mach dir ein Bett aus Menschenfleisch! Sag, du rettest die Zivilisation!"[875] Arthur will aber in Wirklichkeit hauptsächlich seine eigene Finanzlage sichern.

Niedergang der Moralität: "die sittliche Entkräftung der Welt" (EbdW 145)

In einer Welt wie der eben geschilderten und in der des Nationalsozialismus ist, so Heinrich Mann, kein Platz für humanistische Gehalte: "Vielleicht wird künftig die Welt, die unsere war, dahin sein mit ihrem Bestand an geistigen Werten."[876] Der von den Existenzkämpfern gern zitierte Ehrenkodex hat keine Gültigkeit mehr und erscheint in der materialistisch fixierten Gesellschaft ridikül und anachronistisch. Arthurs Beteuerungen "Ihr reinen Augen, glaubt mir! Ich habe nie eine Jungfrau berührt, noch eine Frau, wußt ich, daß sie vermählt sei" (EbdW 111) ernten nur schallendes Gelächter; er schmückt sich hier übrigens, ähnlich wie der Tuchhändler Benthien in den *Buddenbrooks*, mit Bildungsgut und zitiert die erste Strophe eines Liebesliedes von Heinrich Heine:

> Hab' eine Jungfrau nie verführet
> Mit Liebeswort, mit Schmeichelei;
> Ich hab' auch nie ein Weib berühret,
> Wußt' ich, daß sie vermählet sei.[877]

---

875 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 380.

876 Heinrich Mann an Sondheimer (09.04.43). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

877 Heinrich Heine: 1. Buch. Liebeslieder. Nr. 65. In: H. H.: Nachlese zu den Gedichten. (= Heinrich Heines Sämtliche Werke. Hg. v. Ernst Elster. Bd. 2. Meyers Klassiker-Ausgaben). Leipzig / Wien o. J. S. 39. - Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Helmut Koopmann.

Die "vorbehaltlose Uneigennützigkeit" und "Menschlichkeit" (EbdW 114) tritt in dieser Umwelt wie bei Brechts Puntila höchstens im Suff zutage (vgl. ebd.), Liebe wird mit einer finanziell opportunen Interessenverbindung verwechselt. Arthurs und Melusines Liaison gleicht der Fusion zweier "nicht mehr kreditfähiger Unternehmen" (EbdW 320). Die Menschen auf Arthurs Empfang haben längst die Charakteristika dieser Spezies verloren, sobald Tamburini auftritt, freut man sich: "Endlich ein Mensch!" (EbdW 104),[878] und selbst dieser wird durchaus ambivalent gesehen: *auch* er erscheint als ein vereinsamter Existenzkämpfer, der unfähig zu sozialen Kontakten ist. Laroche geht mit der sonst als Inbegriff des wahren Künstlers interpretierten Figur zu hart ins Gericht: "ein Menschenfeind und Versager, der das eigene verpfuschte Leben durch ein bißchen Geld und Geltung auszugleichen vermeint."[879] Arthur selbst erkennt in einem lichten Moment, obwohl seine Worte nur Lippenbekenntnis bleiben:

> Die ausgelassene Menschheit dieser Zeiten würde sich überhaupt nicht mehr schämen. Das Sterbebett der Kultur ganz allein gemahnt sie an den letzten Rest von Anstand. (EbdW 98)

Diese Fehler und Deformierungen haben Hitler möglich gemacht, der Faschismus ist "das durchaus grauenhafte Fazit der früher durchlaufenen Zustände",[880] wie sie im *Empfang bei der Welt* beschrieben werden. So übersteigert das Geschehen auch wirken mag, Heinrich Mann sagt über die Nazis: "Sie selbst übertreiben sich, mir blieb nichts zu tun übrig."[881] Ironisch heißt es einmal:

> Man sagt: schamlos, fühlt sogar: entmenscht. Es bleibt aber spannend. Wie sind dergleichen Zustände zu retten? Durch Übertreibung allein. Nur, wenn sie vollends unmöglich werden. (EbdW 237)

In einer Figur läuft Manns Faschismuskritik zusammen: dem Intendanten. Er ist ein Führer, das Volk jubelt ihm zu, er ist ganz auf "Wirkung" (EbdW 128) aus und hängt sein weltanschauliches Fähnchen nach dem Wind der öffentlichen Meinung. So schafft er es, in den Augen des Volkes immer recht zu behalten und seinem Motto treu zu bleiben: "Wo ich sitze, ist immer oben." (EbdW 129) Aus welcher Quelle dieser Ausspruch stammt, erläutert Heinrich Mann selbst in einem Brief an Carl Rössler:

> Übrigens ist es unsere Art, mal oben mal unten zu sein, und "wo ich sitze ist immer oben", sagte unser Verwandter im guten Deutsch, Bismarck. Das Vergessenwerden tut uns nichts. Erstens ist es so unzuverlässig wie der Ruhm. Plötzlich ist man wie-

878 Nicht zufällig häufen sich zusehends die Tiermetaphern ("Gorilla", EbdW 270, für Nolus, vgl. auch Manns "Schlaraffenland").
879 Laroche: Geld (siehe Fußnote 333) S. 83.
880 H. Mann: Zeitalter (siehe Fußnote 322) S. 245.
881 Ebd. S. 473.

der da; wer lange lebt, ist mehrmals berühmt und vergessen. Die Anonymität des Vergessenen ist eine Pause, sie verpflichtet zu nichts; auch gut.[882]

Die Vormachtstellung des Intendanten ist nur auf Affekten und Emotionen begründet ("Auch kräftige Naturen macht er abergläubisch", EbdW 129) und zwingt sogar einen Tamburini in ihren Bann. Der Theatermann ist ein Meister der Verschleierung und des Betruges, seine rein finanziellen und ruhmsüchtigen Motive macht er geschickt vergessen. Er verkehrt außerdem in den höchsten Kreisen Hitler-Deutschlands (vgl. EbdW 130), und in dem *Der Intendant* betitelten Kapitel fällt auch zum ersten und einzigen Mal der Name Adolf "Hitler" (EbdW 130) - übrigens mit exorbitanter Verzerrung: der Diktator habe sich "von einer Negerakrobatin auf den Arm nehmen und in dieser Stellung knipsen" (ebd.) lassen. Diese Bemerkung exemplifiziert die Groteske, die Manns Roman in Teilen bestimmt. Während die Satire stärker mit didaktischen Absichten verknüpft und auf eine Besserung der momentanen Verhältnisse ausgelegt ist, hat die Groteske solche spontane Geltung fast aufgegeben. Durch die Exilerfahrungen und die damit verbundene Wirkungsskepsis wurde aus dem einstmaligen Satiriker Heinrich Mann ein Schriftsteller, der das Grauen der Hitlerdiktatur und der Vetreibung nur mehr mit Mitteln der Groteske fassen konnte: "Die Groteske ist das, was dem Satiriker übrig blieb, als er ins Exil ging."[883]

Der Intendant ist, wie Hitler, unantastbar. Kommt sein unmoralischer Lebenswandel zufällig ans Licht, so ist die öffentliche Meinung ohne Kenntnisse der Hintergründe auf seiner Seite und sofort zur Aburteilung des eigentlichen Opfers bereit: "Der Intendant, hier ermesse man die Macht seiner Persönlichkeit, schritt unangefochten weiter." (EbdW 131) Auch den deutschen Untertanengeist verkörpert der Intendant par excellence: er buckelt oder tritt, je nachdem welcher Schicht sein jeweiliger Gesprächspartner angehört; seine Machtstellung erlaubt ihm freilich, öfter zu treten als zu buckeln. Was er allerdings zu fürchten scheint, ist der Niedergang seiner Popularität, ist die Abkehr der Masse von seiner Person, weswegen er mit allen Tricks dieses Fiasko zu verhindern sucht:

> [...] und wirklich sah Stephanie, daß der Intendant, oder wer immer sich frech vermaß gegen Menschen, vor allem in ihren armseligen Herzen mächtig war, und hätte es anders nie vermocht. (EbdW 132)

Der Intendant ist ein Sklave der Masse. Sein zweiter Wahlspruch lautet, sich dem Volke anbiedernd: "Unsereiner kann irren, das Publikum nie." (EbdW 161)

> So dieser Sachverständige und Leithammel des öffentlichen Vergnügens, was er hat werden müssen durch eine besonders pünktliche Nachgiebigkeit gegen jede höhere Laune. (Ebd.)

---

[882] Heinrich Mann an Rössler (19.06.46). Bislang nicht ediert. Zitiert nach: Heftrich/Schneider/Wißkirchen: Mann (siehe Fußnote 309) S. 385.

[883] Helmut Koopmann: Heinrich Mann und die politische Satire. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / Peter-Paul Schneider. Bd. 12 (1994). Lübeck 1995. S. 95-112.

Manns Intendant erinnert an den Schauspieler und Intendanten Hendrik Höfgen in Klaus Manns bereits 1936 beendetem Roman *Mephisto*; beide treffen ihre Arrangements mit dem Nazi-Regime, um im künstlerischen Bereich federführend zu bleiben, mit beiden ist aber auch das Motiv der schwarzen Frau als Personifikation antibürgerlicher Sexualität bzw. als Entlarverin der faschistischen Doppelmoral verknüpft (bei Klaus Mann steht dafür die Tänzerin Tebab, bei Heinrich Mann eine "Negerakrobatin"). Heinrich Mann könnte mit der Figur des Intendanten des weiteren den Propagandaminister des Dritten Reiches, Joseph Goebbels, gemeint oder indirekt beschrieben haben. Dessen pervertiertes Charisma, das letztlich zu schockierenden "Ausschreitungen" führt (vgl. das Kapitel *Kultur, mit Ausschreitungen* im EbdW), ähnelt der demagogisch "brillanten" Ausstrahlung des Intendanten, beide sind "verkrachte junge" Künstler. Über Goebbels hatte sich Mann bereits in seinem Essay *Der Haß* wie folgt geäußert:

> Kaum in der nationalsozialistischen Bewegung drin, beging er als Redner auch schon Ausschreitungen wie nur einer. [...] Auch sein Stil hat sich verjüngt und etwas schmucklos Rauhes erlangt. Das wirkt volkstümlich. Da steht er denn angesichts der riesigen Menge, die auf ihn hört und mitgeht; reißt einen gleichfalls riesigen Mund auf und entläßt Ströme von Haß, kann aber auch lächeln. Denn Goebbels hat ein Lächeln, dessen Anmut, wie es scheint, unwiderstehlich ist und das ihm die Herzen gewinnt.[884]

Der Intendant regiert *Im Reich der Verkrachten*, so der Titel eines Essays über die deutsche Diktatur in der Sammlung *Der Haß*. Noch deutlicher werden die Bezüge zu Hitler und dessen Führungsstab, berücksichtigt man, wie der Intendant zu seiner außerordentlichen Stellung kam. Die Großen der Industrie bemächtigten sich seiner und machten ihn - freilich mit Hintergedanken - zu dem, was er nun ist, doch die Verhältnisse kehrten sich um:

> Nein, sondern nur verhältnismäßig abseits ihrer eigenen Befehlsgebiete, in der Vergnügungsindustrie, entdeckten sie einen Mann ihres Geblütes und nahmen ihn in Besitz, er durfte nicht wieder verlorengehen [...]: die Überlegenen waren nicht die Fürsten der Wirtschaft, der Intendant warb um ihre Achtung nicht. Sie erstrebten die seine, so lagen die Dinge. [...] Er wird Exzellenz genannt! [...] Auf dem Gesicht des lebenswichtigen Rüstungsfabrikanten erscheinen, Aug in Auge mit dem Intendanten, sowohl Angst als Unterwürfigkeit. Der Neid, den er fühlt, gelangt zu Worte, oh! nicht feindlich. Sei mein Freund! (EbdW 133)

Um im Theaterjargon zu bleiben: der Intendant und der Diktator Adolf Hitler treten nach Mann als dämonische, opportunistische Regisseure auf, die Industriellen jedoch als Produzenten der deutschen Groteske. Der Regisseur versteht nur zu blenden, seine Macht ist faktisch unbegründet und jederzeit durch einen Gunstentzug des Publikums, des Volkes, reversibel: "Sieht man genau hin, ist alles verkracht, besonders der Intendant" (EbdW 134). Tragischerweise sieht

884 H. Mann: Der Haß (siehe Fußnote 853). Alle Zitate S. 57 f.

jedoch kaum jemand in der Existenzkämpfergesellschaft genau hin, im Gegenteil: die Masse läßt sich von solchen Führern lenken und kann selbst durch wahre Kunst nicht mehr dauerhaft erzogen werden - die Demagogie siegt. Hatte Ludwig Marcuse noch Folgendes über den Exulanten Heinrich Mann in Frankreich geäußert, so ist dessen Standpunkt im amerikanischen Exil weitaus resignativer:

> Er war ein sehr dezidierter Liberaler, der noch im Zeitalter der Demagogen glaubte, man könne die aufgewühlten Massen mit einleuchtenden Argumenten zur Vernunft zwingen.[885]

Diese Hoffnung haben Heinrich Mann und seine Identifikationsfiguren im Roman für die amerikanisch-deutsche Existenzkämpfergesellschaft des *Empfang bei der Welt* aufgegeben oder eigentlich aufgeben müssen, obwohl eine irrationale Hoffnung (symbolisiert in André und Stephanie) nichtsdestoweniger bleibt.[886]

Wie wichtig der Intendant im Festgetümmel des Romanes ist, zeigt die Tatsache, daß ihm als einzigem neben Tamburini ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sieht man von dem mit *Arthur, Existenzkämpfer* überschriebenen Abschnitt einmal ab, der sich nur am Rande mit dem Agenten beschäftigt. Der Erzähler spart nicht mit Ablehnung für die Figur des Intendanten, einmal wird sie sogar als "das Schwein" (EbdW 132) bezeichnet. Hier greift selbst Heinrich Manns sonst fast immer spürbare Ironie nicht mehr.

Der Intendant hat nur deswegen eine so große Macht, weil er auf eine Gesellschaft trifft, in der die Werte zerbröckeln und in der alles im Umbruch begriffen ist:

> Die sozialen Grenzen schwanken und stürzen ein. [...] Der Dieb, dem nichts zu beweisen war, an der Brust des rühmlichsten Verdieners! Wer dies mit ansah, hätte den Glauben an die sittliche Weltordnung verloren. Im Fall, daß es keinen zu verlieren gab, war hier die Gelegenheit, ihn zu finden. [...] Grenzen [...], und nur der Mensch hat keine. (EbdW 139)

Die soziale Veränderung, die sich abzeichnet ("Sie wackeln alle", EbdW 208), versetzt, ganz im Sinne von Manns Faschismuskritik, die obere Schicht in Panik. Der Bankier Nolus ("Sonst ohne Meinung", EbdW 140) kommt zu dem Schluß: "Der Feind ist die Masse" (ebd.), und der Einbruch der Menge in die vorderen Reihen wird brutal abgewehrt. Es kommt zum Ausbruch "von Reizbarkeit" (EbdW 141), zur faschistischen Katastrophe, deren Konsequenzen, Ursachen und Tatsachen erfolgreich verdrängt werden: man nimmt den Rausch der Gewalt und diesen Abgrund "des Widersinnes" (ebd.) nicht so ernst. Der Erzähler ironisiert: "Dergleichen Abweichungen kommen vor, am einfachsten nennt man sie

885 Marcuse: Ehepaar (siehe Fußnote 313).

886 Vgl. Heinrich Mann an Kantorowicz (03.03.43). Faksimile-Abdruck (Auszug) in: Kantorowicz: Gedenkausstellung (siehe Fußnote 348) S. 42.

'irrational' und beruhigt sich deswegen." (Ebd.) Die logischen Konsequenzen einer solch pervertierten Gesellschaft, die Greuel des Nationalsozialismus (und damit sind wohl die Ausschreitungen während des Festes gleichzusetzen), werden heruntergespielt, man verschließt davor die Augen, um nicht die eigene Existenz, die eigenen Werte in Frage stellen zu müssen, obwohl eine realistische Einschätzung des Chaos durchaus möglich wäre. Wieder ist es Arthur, der diese Gesinnung vertritt:

> Sie haben Lärm dort draußen gehört, Maestro? Oh! nicht Lärm, ich übertreibe absichtlich. Sagen wir dann doch gleich Skandal, sagen wir Streit und Prügelei, offener Aufruhr, ein Aussetzen der gesellschaftlichen Ordnung, mitsamt Attentaten gegen die Sittlichkeit, gehen wir bis zu Personen von Rang, die in Ohnmacht fallen oder mit Apoplexie drohen! Ich scherze, davon ist nichts zu Ihnen gedrungen, Verehrtester, und hat auch nicht stattgefunden, weil nur sein kann, was sein darf. In Erwartung Ihres Auftretens, ich bitte Sie! Was Sie vernahmen, waren Geräusche der Vorfreude. (EbdW 158)

Auch Nolus und der Intendant selbst tun die faschistischen Entgleisungen als "Massenpsychose" ab:

> "In dem Konzertsaal, unserem vorigen Aufenthalt, ist zeitweilig etwas vorgefallen: am besten schließt man auf akutes Irresein. Überkommt uns unversehens, verläßt uns ebenso schnell." "Warum uns?" fragte der andere. "Es war eine Massenpsychose. Der einzelne verantwortet sie nicht. Er ist als Individuum kaum beteiligt." [...] "Bemerken Sie diese auffallende Wendung, wie sie den Leuten nunmehr beliebt, zum Anstand, ja, zur Verehrung! Das ist so wenig gesund wie vorher das Gegenteil." "Wem sagen Sie es. Man sieht den drohenden Symptomen eine Weile noch zu." "Bei gepackten Koffern" [...]. (EbdW 221 f.)

Die Drahtzieher des "Kollaps" (EbdW 222) sind sich keiner Schuld bewußt, sie werden ohne große Unannehmlichkeiten aus der Sache herauskommen. Tamburini, dem Arthurs Worte von vorhin gelten, wird selbst ein Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung und Diskriminierung von Randgruppen: das Publikum verlacht und verstößt ihn, der sich "vereinsamt" (EbdW 161) der Treibjagd ausgesetzt sieht. Doch der Künstler siegt, er bezwingt die Masse und verändert sie hin zur Menschlichkeit - wenn auch nur für Augenblicke: "Nun, ihre Stellungen werden bald wechseln, ihre Eindrücke vergehen." (EbdW 168) - "Es dauert nicht, wie er sonst weiß." (EbdW 171) Schuld an dieser viel resignativeren Sicht der künstlerischen Möglichkeiten, die Heinrich Mann hier zeigt, sind sicherlich die Erfahrungen des Exils: Wirkungslosigkeit, fehlende Leserschaft, Ohnmacht und Verfemung durch die Nazis. Die Identifikationsfiguren des Romans sind zwar Künstler (Stephanie kann singen, André zeichnen), nutzen aber ihre Talente nicht und kritisieren, trotz einer möglichen Rührung, Tamburinis Darbietungen (vgl. EbdW 179). Sie verschließen sich der kämpferischen Mentalität ihrer Eltern, die da lautet: "die Welt will gezwungen sein, auf ihren Instinkten sitzt man bequem." (EbdW 177)

All diese Mechanismen greifen nur aufgrund der gesellschaftlichen Struktur; das "Haus" (vgl. EbdW 192, hier ein soziologisches Symbol) läßt sich von den Mächtigen mittels "Geld" (ebd.) oder Gewalt ("Wer noch widersprach, mußte dafür leiden", ebd.) gefügig machen. Für ihre geistige Vergewaltigung sind die faschistoiden Untertanen auch noch dankbar: "Ein Hingestreckter und Wiedererstandener schrie besessen Heil! Verwirrte Gefühle einer Masse, die sich weder beherrscht noch kennt. [...] Ihre Eindrücke unterliegen dem Wechsel." (EbdW 192 f.) Ihre wahren Führer setzen sich angesichts der Katastrophe ins Ausland ab und hinterlassen skrupellos das Chaos, an der Zukunft ihrer Untertanen sind sie nicht im mindesten interessiert. Mann schrieb über die vergleichbare Haltung der nationalsozialistischen 'Politiker':

> Wenn die Nazi-Häuptlinge in ihren U-Booten nach Japan abgereist sind, was lassen sie zurück? In welchem Zustand die Menschen, die sie zum Schluß nicht umgebracht haben?[887]

Die Gesellschaft in faschistischen Zeiten und die Möglichkeiten der Intellektuellen und Exulanten - und sie spricht Heinrich Mann wohl am Ende des folgenden Zitates an - werden aufgrund der erlittenen Exilerfahrungen mutlos und resignativ gesehen:

> Die schlaue Auslese wird immer führen, aber zwischen ihr und der geballten Unfähigkeit des Hintergrundes sehen die mittleren Ränge abgehärtet zu und lassen geschehen. Das ist das Haus. Die paar individuellen Beobachter können unmöglich eine Klasse für sich beanspruchen. (EbdW 192)

Und wie verhält sich der im Exil isolierte Schriftsteller Heinrich Mann selbst?

> Er kämpft - der Er meiner Gedanken - um Grösseres als nur mich. Übermut wäre falsch angebracht. Angezeigt ist auch keine geringe Meinung von mir. Unwissend abgehen, mit leichter Hinneigung zu einem Vielleicht dennoch, ist, worauf ich mich vorbereite.[888]

---

[887] Heinrich Mann an Kantorowicz (29.12.43). In: Kantorowicz: Ausweg (siehe Fußnote 358). - Auch in "Der große Mann" beschreibt Heinrich Mann Hitler als einen von der Industrie engagierten, verkrachten Künstler, der aufgrund seiner Gier nach "Wirkung" jede politische Haltung vertreten würde: "Wäre der Marxismus in Mode, sofort wäre er sein Vorkämpfer. Er ist überzeugt, daß Ideen durch sich selbst nichts wert sind." Im 'schlimmsten' Fall würde er Deutschland ohne Skrupel den Rücken kehren: "Wenn die Stunde der Abrechnung schlägt, wird er im Flugzeug auf und davon sein. Nicht umsonst ist der große Mann ein glühender Verehrer der technischen Beförderungsmittel." - Alle Zitate in: Heinrich Mann: Der große Mann. In: H. Mann: Der Haß (siehe Fußnote 853) S. 63-81. Zitate S. 68, 73 und 76.

[888] Heinrich Mann an Grosshut (14.12.49). Bislang nicht ediert. Original im Marbacher Literaturarchiv.

Der Triumph der Phantasie: einige abschließende Bemerkungen

"Exilliteratur: Unterkategorie oder Fehlbezeichnung?" Diese Frage stellte Guy Stern vor einigen Jahren; um sie endgültig zu beantworten, sind noch zahlreiche Untersuchungen nötig. Zwar war das Exil in den 30er und 40er Jahren unseres Jahrhunderts, von der Anzahl der betroffenen Personen her gesehen, durchaus eine Massenerscheinung, dennoch steht gerade der Charakter dieser Erfahrung einer repräsentativen Untersuchung im Wege: das Exil wurde sehr individuell erlebt und verarbeitet, es betraf den einzelnen eher als die politische oder ethnische Gruppe, die in die Verbannung gezwungen wurde. Gemeinschaft ist nicht das adäquate Stichwort, um die sozialen Strukturen der Exulanten zu beschreiben; das Exil wurde als Phänomen der Vereinzelung erfahren. Die Exulanten, im Kontext der vorliegenden Arbeit die exilierten Schriftsteller, werteten diese Phase ihres Lebens unterschiedlich und griffen zu verschiedenartigen Medien und Techniken, diese zu bewältigen. Der Literatur fiel die Aufgabe zu, in einer Atmosphäre des "Giftgases" die zum Überleben notwendigen "geistigen Atemräume" zu schaffen, um ein Bild Hermann Hesses zu gebrauchen. Literatur, respektive künstlerische Phantasie, sollte das Wissen darstellen und für künftige Leser konservieren. Oft wurde "nur für die Schieblade" geschrieben, wie Heinrich Mann dies nannte - eine literarische Flaschenpost, die den Atlantischen Ozean und im übertragenen Sinn das Meer der Zeit überqueren mußte. Die kreative Phantasie vermochte jedoch noch mehr: in der Literatur wurde die traumatische Gegenwart eingebettet in den Kontext der Geschichte und des imaginierten künstlerischen Konnexes. Die Isolation des Autors wie der Figur wie des Werkes sollte aufgehoben werden durch die Gemeinschaft verwandter Literaten und Texte; nicht selten rekurrierte der exilierte Schriftsteller auf Themen und Äußerungen anderer Künstler, die ein ähnliches Los geteilt hatten - daneben gehörte zu dem jeweiligen System der Zitate und Anspielungen meistens auch der Autor selbst. Figuren, Motive und Stoffe zurückliegender Werkphasen wurden wiederaufgegriffen und neu gestaltet. Dadurch mochten fragwürdig gewordene Theoreme der eigenen Vergangenheit korrigiert werden; darüber hinaus bot dieses Vorgehen die Chance, die Kluft, die sich durch Hitler und das Exil aufgetan hatte, zu überbrücken: dem zukünftigen Leser und dem Autor sollte die Kontinuität des Werkes vor Augen treten. Keinem durfte es gestattet werden, die persönliche wie allgemeine Konstanz in der Literatur zu zerstören, deshalb wurde angeknüpft an künstlerische und persönliche Traditionen aus der Zeit vor 1933. Man schloß sich literarischen Vorbildern an, die benötigt wurden, um die in Bedrängnis geratene Identität zu stützen: Dante, Hugo, Heine, Goethe. Historische Persönlichkeiten betrachtete man als verwandte Schicksale, literarische Werke wurden sorgsam nach vergleichbaren Erfahrungen untersucht und verwertet. So entstanden autobiographisch geprägte Texte in dem Bewußtsein künstlerischer Überlieferung, die gleichsam Bilanz des eigenen Lebens, des ei-

genen Werkes, der Zeit und der Kultur ziehen sollten, die man in Europa zurückgelassen hatte. Stellung mußte bezogen werden, Strömungen, die verlorenzugehen drohten, mußten festgehalten und kommentiert werden. Werfel zeigt die Erinnerungsarbeit, die sein Protagonist zu leisten hat, um das Wissen der Vergangenheit konstruktiv für die Zukunft nutzen zu können. So konnten sich die Schriftsteller überdies mit ihrem eigenen Ursprung auseinandersetzen: Heinrich Mann las im Exil erneut die *Buddenbrooks* und thematisierte in seinem *Empfang bei der Welt* das Verhältnis zu Thomas Mann. Außerdem hielt er seine Erinnerungen in anschaulicher Art in einem anderen Medium fest; in Zeichnungen rekapitulierte Mann im Alter die Jugend in Lübeck, die Stunden in der Schule, das Leben in den Straßen der Stadt, den Tod des Vaters, den Alltag im Elternhaus und in Lokalen der Demimonde. Hinzu traten Umsetzungen des Alltags in Amerika: Werfel und Mann verschlüsselten in den Romanen ihre Erlebnisse in den USA, die beiden Autoren ließen sich von der amerikanischen Kultur, von literarischen und filmischen Erzeugnissen inspirieren.

Die konkrete Exilsituation fand jedoch noch auf andere Weise Eingang in die fiktionalen Texte: die Form der behandelten Romane zeigt deutlich die Vereinzelung, das Paradoxe und Antithetische der Emigration und dessen programmatische Überwindung in der Synthese und in zyklischen Strukturen. Inhaltlich werden die Integration, auch die verhinderte Integration, die Rückkehr und die Unmöglichkeit der Rückkehr zu Themen. Auch der Empfang in einer sich dem Ankömmling verschließenden Welt und die Schwierigkeiten der Akkulturation werden gezeigt. Gerade das Problem, sich in eine unbekannte Sprache einzufinden, das für die Schriftsteller natürlich besonders gravierend war, wird in den Exilwerken beschrieben. Werfel berichtet von F.W.s Konfrontation mit dem Nicht-verstanden-Werden, Heinrich Mann kreiert eine Metasprache, die nicht an nationale Sprachbarrieren stößt. Über den Sprachen stehe in dem Alterswerk seines Bruders immer die Sprache, erkannte Thomas Mann, und Heinrich Mann betonte, von Grenze zu Grenze ändere sich nicht die Sprache, nur die Aussprache wechsle. Der Umgang mit der Sprache mußte neu konstituiert werden; das Deutsche hatten sie hinter sich lassen und den Nazis preisgeben müssen, der Sprache ihres Gastlandes waren die Schriftsteller häufig zunächst nicht in adäquater Weise mächtig. Das Verhältnis zu dem Medium des Wortkünstlers, der Sprache, war ein noch problematischeres geworden; dieses galt es neu zu etablieren - in der Literatur und durch die Literatur.

Sie bot aber auch die Möglichkeit, den notwendigen Abstand zu gewinnen, den man zu einer Analyse oder zumindest notdürftigen Erklärung der Situation in Deutschland brauchte. Durch die Distanz der Fiktion, die darüber hinaus ein zeitlich und räumlich derart fernes Geschehen wie im *Stern der Ungeborenen*, im *Empfang bei der Welt* und im *Glasperlenspiel* entwarf, glückte es, die Phänomene der Gegenwart im doppelten Wortsinn zu *behandeln* - zu thematisieren wie zumindest zu diagnostizieren. Zu welchen Resultaten die Künstler auch kamen, sie gelangten dorthin mit Hilfe fiktionaler Texte. In ihnen wurden Siege errungen, Triumphe der Vernunft und der Phantasie in irrationalen, belastenden

Zeiten. Die Kunst war die Waffe, die gegen die Nazis gerichtet wurde, die Kunst war das Schild, das vor den Verletzungen der Vertreibung schützen sollte.

Die vergleichbaren literarischen Ergebnisse dieses Prozesses beweisen aber gleichermaßen, daß die Kategorie der Exilliteratur mehr ist als eine verlegene zeitliche Einordnung einiger Strömungen des 20. Jahrhunderts. Es gibt Stoffe, Strukturen, Motive, die für die Werke der Autoren typisch sind, die Vertreibung, Entwurzelung und Verfolgung erdulden mußten - in welchen Epochen und aus welchen Gründen auch immer. Die vorliegende Untersuchung hatte es sich zur Aufgabe gemacht, anhand der Romane *Stern der Ungeborenen*, *Das Glasperlenspiel* und *Empfang bei der Welt* einige dieser Entsprechungen aufzuzeigen.

Auswahlbibliographie

Stand 1994 (ab dann nur noch fragmentarisch ergänzt)

Primärliteratur:

a) Bertolt Brecht

Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal 1942-1955. Frankfurt / M. 1974 (= Werkausgabe Edition Suhrkamp. Supplementband. Hg. v. Werner Hecht).

Brecht, Bertolt: Flüchtlingsgespräche. In: B. B.: Prosa. Bd. 4. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 14). S. 1381-1515.

Brecht, Bertolt: Gedichte 1933-1938. In: B. B.: Gedichte. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 9). S. 489-630.

Brecht, Bertolt: Gedichte 1941-1947. In: B. B.: Gedichte. Bd. 3. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 10). S. 823-949.

Brecht, Bertolt: Geschichten vom Herrn Keuner. In: B. B.: Prosa. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 12). S. 373-415.

Brecht, Bertolt: Hollywoodelegien. In: B. B.: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Hg. v. Jan Knopf. Frankfurt / M. 1988 (= B. B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 12). S. 115 f.

Brecht, Bertolt: Rückkehr nach Berlin. In: Die Zeit. Nr. 7 (09.02.1973). Feuilleton. S. 13 f.

Brecht, Bertolt: Svendborger Gedichte. In: B. B.: Gedichte. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 9). S. 631-725.

b) Hermann Hesse

Hesse, Hermann / **Mann**, Thomas: Briefwechsel. Hg. v. Anni Carlsson / Volker Michels. Frankfurt / M. 1988.

Hesse, Hermann / **Sturzenegger**, Hans: Briefwechsel 1905-1943. Hg. v. Kurt Bächtold. Schaffhausen 1984.

Hesse, Hermann: Ausgewählte Briefe. Erweiterte Ausgabe. Hg. v. H. H. / Ninon Hesse. 3. Auflage. Frankfurt / M. 1981.

Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte. In: Neue Rundschau. Jg. 45 (1934). Bd. 2. S. 638-665.

Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Berlin u. a. 1957. [Mit herzlichem Dank an Christian Voit].

Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften. Frankfurt / M. 1970 (= H. H.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 9). [Aus dieser Ausgabe wurde zitiert].

Hesse, Hermann: Das Riesenspielzeug. Der neue Roman von Emil Strauß. In: Neue Zürcher Zeitung. Nr. 1933 (28.10.34). Literarische Beilage. Bl. 4.

Hesse, Hermann: Der Student Edmund. In: Neue Rundschau. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag. Hg. v. Gottfried Bermann-Fischer. Stockholm 1945. S. 42-47.

Hesse, Hermann: Emil Strauß 1866-1960. In: H. H.: Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. In: H. H.: Schriften zur Literatur. Bd. 2. Frankfurt / M. 1970 (= H. H.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Bd. 12/2. Hg. v. Volker Michels). S. 413 f.

Hesse, Hermann: Gesammelte Briefe. Bd. 1 (1895-1921). Hg. v. Ursula Michels / Volker Michels. Frankfurt / M. 1973.

Hesse, Hermann: Gesammelte Briefe. Bd. 2 (1922-1935). Hg. v. Ursula Michels / Volker Michels. Frankfurt / M. 1979.
Hesse, Hermann: Gesammelte Briefe. Bd. 3 (1936-1948). Hg. v. Ursula Michels / Volker Michels. Frankfurt / M. 1982.
Hesse, Hermann: Gesammelte Briefe. Bd. 4 (1949-1962). Hg. v. Volker Michels. Frankfurt / M. 1986.
Hesse, Hermann: Musik des Einsamen. Neue Gedichte. Heilbronn 1915.
Hesse, Hermann: Neue deutsche Bücher. Literaturberichte für Bonniers Litterära Magasin 1935-1936. Hg. v. Bernhard Zeller. Marbach / N. 1965 (= Turmhahn-Bücherei. N. F. Bd. 7).

c) Heinrich Mann

Mann, Heinrich / **Weiskopf**, F. C.: Briefwechsel. In: Neue Deutsche Literatur. Monatsschrift für Literatur und Kritik. Hg. v. Schriftstellerverband der Deutschen Demokratischen Republik. Jg. 30. H. 11 (November 1982). S. 9-58.
Mann, Heinrich: "Beinahe eine Inventaraufnahme". Briefe an Carl Rössler 1939-1946 mit einer Vorbemerkung von Peter-Paul Schneider. In: Rowohlt. Literaturmagazin. Bd. 21. Nicolas Born zum Gedenken. Heinrich Mann, heute. Hg. v. Martin Lüdke / Delf Schmidt. Reinbek b. Hamburg 1988. S. 39-55.
Mann, Heinrich: An das befreite Berlin. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 380-390. - Auch als: **Mann**, Heinrich: An das Volk von Berlin. In: Wolfgang Kießling: Heinrich Mann und das Lateinamerikanische Komitee der Freien Deutschen. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Jg. 9 (1967). H. 1. S. 64-105. Darin S. 90-96. [Hier jedoch mit leichten Abwandlungen].
Mann, Heinrich: Aufgaben der Emigration. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 9-17.
Mann, Heinrich: Autobiographie. In: Sigrid Anger (Hg.): Heinrich Mann 1871-1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. 2. Auflage. Berlin u. a. 1977 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik). S. 546-551.
Mann, Heinrich: Briefe an einen Lübecker Rechtsanwalt. In Auszügen in: Anon. [W. H.]: Wie Heinrich Mann nach Pankow kam. Unbekannte Briefe des Bruders von Thomas Mann bei Hauswedell. In: Die Welt. Jg. 12. Nr. 277 (28.11.57). Ausgabe D. S. 6.
Mann, Heinrich: Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus. Hamburg o. J.
Mann, Heinrich: Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913. Hg. v. Ulrich Dietzel / Rosemarie Eggert. Berlin 1980 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik).
Mann, Heinrich: Briefe Heinrich Manns. In: Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift. Jg. 6 (1950). H. 7. S. 579-584. [Im Inhaltsverzeichnis unter dem Titel "Briefe an einen deutschen Arbeiter" aufgeführt].
Mann, Heinrich: Briefwechsel mit Barthold Fles 1942-1949. Hg. v. Madeleine Rietra. Berlin 1993.
Mann, Heinrich: Das Bekenntnis zum Übernationalen. In: H. M.: Der Haß. Deutsche Zeitgeschichte. Essays. Mit einem Nachwort von Jürgen Haupt und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1987 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 13-47.
Mann, Heinrich: Das geistige Erbe. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 164-174.

Mann, Heinrich: Das große Beispiel. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 126-131.
Mann, Heinrich: Der Atem. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1993 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Der Blaue Engel wird mir vorgeführt. In: H. M.: Das öffentliche Leben. Berlin 1932 (= H. M.: Gesammelte Werke). S. 325-329.
Mann, Heinrich: Der Europäer. In: H. M.: Macht und Mensch. Essays. Mit einem Nachwort von Renate Werner und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1989 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 129-135.
Mann, Heinrich: Der Untertan. Roman. Mit einem Nachwort und Materialienanhang von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1992 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Deutsche Literatur um 1920. Bericht nach Amerika. In: H. M.: Essays. Bd. 2. Berlin 1956 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 69-73.
Mann, Heinrich: Die Branzilla. In: H. M.: Novellen. Bd. 1. Berlin 1953 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 8. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 339-376.
Mann, Heinrich: Die Bücherverbrennung. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 153-158.
Mann, Heinrich: Die Französische Revolution und Deutschland. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 505-513.
Mann, Heinrich: Die Jugend des Königs Henri Quatre. Roman. Mit einem Nachwort von Hans Mayer und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1991 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Die kleine Stadt. Brief an Fräulein Lucia Dora Frost. In: Die Zukunft, Berlin. Hg. v. Maximilian Harden. Jg. 18. Nr. 21 (19.02.1910). S. 265 f.
Mann, Heinrich: Die kleine Stadt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1986 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Die Tragödie von 1923. In: H. M.: Essays. Bd. 2. Berlin 1956 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 98-135.
Mann, Heinrich: Die Verteidigung der Kultur. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 132-137.
Mann, Heinrich: Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen. Mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Empfang bei der Welt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Es kommt der Tag. Essays. Mit einem Nachwort von Uwe Naumann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1992 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.).
Mann, Heinrich: Fulvia. In: H. M.: Flöten und Dolche. Novellen. Mit einem Nachwort von Heide Eilert und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 59-73.
Mann, Heinrich: Geburt der Volksfront. In: H. M.: Mut. Essays. Mit einem Nachwort von Willi Jasper und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1991 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 262-271.

Mann, Heinrich: Heinrich Mann und ein junger Deutscher. Der Sinn dieser Emigration. In: Egon Schwarz / Matthias Wegner (Hg.): Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil. Hamburg 1964. S. 169 f.
Mann, Heinrich: Im Exil. In: H. M.: Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. Hamburg 1960. S. 159-163.
Mann, Heinrich: Kampf der Volksfront. In: Ernst Loewy (Hg.): Exil. Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil. Stuttgart 1979. S. 633-639.
Mann, Heinrich: Kurze Selbstbiographie. In: Peter Goldammer (Hg.): Lebensdaten. Autobiographisches von Gerhart Hauptmann bis Arnold Zweig. Rostock 1979. S. 342-346. [Brief an Alfred Kantorowicz vom 03.03.45. Abgedruckt auch in anderen Veröffentlichungen].
Mann, Heinrich: Liliane und Paul. Novelle. Berlin u. a. 1926.
Mann, Heinrich: Mein Roman. In: H. M.: Das öffentliche Leben. Berlin 1932 (= H. M.: Gesammelte Werke). S. 329-336.
Mann, Heinrich: Morgen. In: H. M.: Essays. Bd. 1. Berlin 1954 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 11. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 376-384.
Mann, Heinrich: Pippo Spano. In: H. M.: Flöten und Dolche. Novellen. Mit einem Nachwort von Heide Eilert und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 9-58.
Mann, Heinrich: Reisen. In: H. M.: Das öffentliche Leben. Berlin 1932 (= H. M.: Gesammelte Werke). S. 349-354.
Mann, Heinrich: Über Goethe. In: H. M.: Mut. Essays. Mit einem Nachwort von Willi Jasper und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1991 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 193-196.
Mann, Heinrich: Victor Hugo. In: H. M.: Essays. Bd. 1. Berlin 1954 (= H. M.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 11. Hg. v. Alfred Kantorowicz). S. 61-77.
Mann, Heinrich: Voltaire-Goethe. In: H. M.: Macht und Mensch. Essays. Mit einem Nachwort von Renate Werner und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1989 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 19-25.

d) Thomas Mann

Mann, Thomas / **Faesi**, Robert: Briefwechsel. Hg. v. R. F. Zürich 1962.
Mann, Thomas / **Mann**, Heinrich: Briefwechsel 1900-1949. Hg. v. Hans Wysling. Frankfurt / M. 1984.
Mann, Thomas / **Mann**, Heinrich: Briefwechsel. Neu aufgefundene Briefe 1933-1949. Hg. v. Hans Wysling. In: Thomas Mann Jahrbuch. Hg. v. Eckhard Heftrich / H. W. Bd. 1 (1988). Frankfurt / M. 1988. S. 167-230.
Mann, Thomas / **Mann**, Heinrich: Thomas Mann an seinen Bruder Heinrich. Neu aufgefundene Briefe aus der Hitler-Zeit. Hg. v. Hans Wysling / Werner Pfister. In: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. Nr. 22 (1987-1988). S. 5-18.
Mann, Thomas / **Meyer**, Agnes E.: Briefwechsel 1937-1955. Hg. v. Hans Rudolf Vaget. Frankfurt / M. 1992.
Mann, Thomas: Briefe 1889-1936. Hg. v. Erika Mann. Frankfurt / M. 1978.
Mann, Thomas: Briefe an Paul Amann 1915-1952. Hg. v. Herbert Wegener. Lübeck 1959 (= Veröffentlichungen der Stadt Lübeck. Hg. v. Peter Karstedt. N. R. Bd. 3).

Mann, Thomas: Briefe von Thomas Mann an Franz Werfel und Alma Mahler-Werfel. Hg. v. Glenys A. Waldman. In: Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich. Nr. 17 (1979). S. 5-8.
Mann, Thomas: Briefwechsel mit Autoren. Hg. v. Hans Wysling. Frankfurt / M. 1988.
Mann, Thomas: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932-1955. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt / M. 1973.
Mann, Thomas: Bruder Hitler. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 4. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 12). S. 845-852.
Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 1).
Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 3).
Mann, Thomas: Deutsche Ansprache. Ein Appell an die Vernunft. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 3. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 11). S. 870-890.
Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 3. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 11). S. 145-301.
Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 6).
Mann, Thomas: Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 1. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 9). S. 297-332.
Mann, Thomas: Selbstkommentare. Der Erwählte. Hg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt / M. 1989 (= Informationen und Materialien zur Literatur).
Mann, Thomas: Tagebücher 1933-1934. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt / M. 1977.
Mann, Thomas: Tagebücher 1935-1936. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt / M. 1978.
Mann, Thomas: Tagebücher 1937-1939. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt / M. 1980.
Mann, Thomas: Tagebücher 1940-1943. Hg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt / M. 1982.
Mann, Thomas: Tagebücher 1944-01.04.1946. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1986.
Mann, Thomas: Tagebücher 28.05.1946-31.12.1948. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1989.
Mann, Thomas: Tagebücher 1949-1950. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1991.
Mann, Thomas: Tagebücher 1951-1952. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1993.
Mann, Thomas: Tagebücher 1953-1955. Hg. v. Inge Jens. Frankfurt / M. 1995.

e) Franz Werfel

Werfel, Franz: Cella oder Die Überwinder. Versuch eines Romans. Frankfurt / M. 1990.
Werfel, Franz: Das Lied von Bernadette. Roman. Frankfurt / M. 1990.
Werfel, Franz: Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld. Frankfurt / M. 1990 (= F. W.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck).
Werfel, Franz: Der unveröffentlichte Briefwechsel zwischen Franz Werfel und Stefan Zweig. Mitgeteilt und kommentiert von Jeffrey B. Berlin und Hans-Ulrich Lindken. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Bd. 24 (1991). Nr. 2. Special Franz Werfel Issue. S. 89-122.
Werfel, Franz: Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd. Roman. Frankfurt / M. 1989.

Werfel, Franz: Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie in drei Akten. Frankfurt / M. 1990.
Werfel, Franz: Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Eine Novelle. In: F. W.: Die schwarze Messe. Erzählungen. Frankfurt / M. 1990 (= F. W.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Knut Beck). S. 214-335.
Werfel, Franz: Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman. Frankfurt / M. 1990.
Werfel, Franz: Unpublished Letters between Franz Werfel, Alma Mahler Werfel, and Ben Huebsch: 1941-1946. Hg. v. Jeffrey Berlin / Donald G. Daviau / Jorun B. Johns. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Bd. 24 (1991). Nr. 2. Special Franz Werfel Issue. S. 123-200.
Werfel, Franz: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge. München u. a. 1975 (= F. W.: Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf D. Klarmann).

f) Sonstige Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. In: T. W. A.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt / M. 1974 (= T. W. A.: Gesammelte Werke. Bd. 11).
Brod, Max: Streitbares Leben. Autobiographie 1884-1968. Frankfurt / M. 1979.
Döblin, Alfred: Briefe. Olten 1970 (= A. D.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Walter Muschg / Heinz Graber).
Döblin, Alfred: Die literarische Situation. Baden-Baden 1947.
Döblin, Alfred: Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Frankfurt / M. 1949.
Domin, Hilde: Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache. München 1992.
Feuchtwanger, Lion: Briefwechsel mit Freunden 1933-1958. 2 Bde. Hg. v. Harald von Hofe / Sigrid Washburn. Berlin 1991.
Fontane, Theodor: Der Stechlin. Roman. In: T. F.: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Bd. 5. 2. Auflage. Darmstadt u. a. 1980 (= T. F.: Werke, Schriften und Briefe. Hg. v. Walter Keitel / Helmuth Nürnberger. Abteilung 1).
Frank, Leonhard: Links wo das Herz ist. Roman. In: L. F.: Mathilde. Links wo das Herz ist. Berlin 1959 (= L. F.: Gesammelte Werke. Bd. 5). S. 401-643.
Goethe, Johann Wolfgang von: Die neue Melusine. In: J. W. v. G.: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Weimar 1895 (= Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. 25. Erste Abtheilung). S. 131-165. [Drittes Buch, sechstes Kapitel der "Wanderjahre"].
Haas, Willy: Der Filmdichter. In: W. H.: Das Spiel mit dem Feuer. Prosaschriften. Berlin 1923. S. 151-158.
Hampton, Christopher: Tales From Hollywood. London u. a. 1983.
Hampton, Christopher: Geschichten aus Hollywood. Deutsch von Alissa und Martin Walser. In: Theater heute. Bd. 24. H. 5 (Mai 1983). S. 31-45.
Heine, Heinrich: Nachlese zu den Gedichten. Leipzig u. a. o. J. (= H. H.s Sämtliche Werke. Hg. v. Ernst Elster. Bd. 2. Meyers Klassiker-Ausgaben).
Heine, Heinrich: Ludwig Börne. Eine Denkschrift und kleinere politische Schriften. Hg. v. Helmut Koopmann. Hamburg 1978 (= H. H.: Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 11).
Hoffmann, E. T. A.: Das Majorat. In: E. T. A. H.: Nachtstücke. Zweiter Teil. In: E. T. A. H.: Fantasie- und Nachtstücke. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1971. S. 489-559.
Hoffmann, E. T. A.: Der Sandmann. In: E. T. A. H.: Nachtstücke. Erster Teil. In: E. T. A. H.: Fantasie- und Nachtstücke. Hg. v. Walter Müller-Seidel. Darmstadt 1971. S. 331-363.

Kantorowicz, Alfred: Deutsches Tagebuch. Erster Teil. München 1959.
Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben. Mit einem Vorwort von Willy Haas. Frankfurt / M. 1990.
Musil, Robert: Briefe 1901-1942. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1981.
Poe, Edgar Allan: The Fall of the House of Usher. In: E. A. P.: Tales. Bd. 2. New York 1965 (= E. A. P.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hg. v. James A. Harrison. Bd. 3). S. 273-297.
Poe, Edgar Allan: The Masque of the Red Death. In: E. A. P.: Tales. Bd. 3. New York 1965 (= E. A. P.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hg. v. James A. Harrison. Bd. 4). S. 250-258.
Salis, Jean Rudolf von: Grenzüberschreitungen. Ein Lebensbericht. Erster Teil. 1901-1939. Brunegg 1975.
Salis, Jean Rudolf von: Grenzüberschreitungen. Ein Lebensbericht. Zweiter Teil. 1939-1978. Brunegg 1978.
Seyppel, Joachim: Abschied von Europa. Die Geschichte von Heinrich und Nelly Mann dargestellt durch Peter Aschenback und Georgiewa Mühlenhaupt. 2. Auflage. Berlin u.a. 1976.
Shelley, Mary W.: Frankenstein oder Der moderne Prometheus. Übs. v. Karl Bruno Leder / Gerd Leetz. Frankfurt / M. 1988 (= Insel Taschenbuch. Bd. 1030).
Shelley, Mary W.: Frankenstein or The Modern Prometheus. Hg. v. M. K. Joseph. London 1969 (= Oxford English Novels. Hg. v. James Kinsley).
Theroux, Paul: Picture Palace. A Novel. London 1978.
Tieck, Ludwig: Der Alte vom Berge. In: L. T.'s gesammelte Novellen. Vollständige auf's Neue durchgesehene Ausgabe. Bd. 8. Berlin 1853. S. 145-262.
Torberg, Friedrich: In diesem Sinne... Briefe an Freunde und Zeitgenossen. Hg. v. David Axmann u. a. München 1981 (= F. T.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 12).
Torberg, Friedrich: Liebste Freundin und Alma. Briefwechsel mit Alma Mahler-Werfel nebst einigen Briefen an Franz Werfel. Hg. v. David Axmann / Marietta Torberg. München u. a. 1987 (= F. T.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 17).
Vergil: Aeneis. Frankfurt / M. 1963 (= Die Fischer Bibliothek der hundert Bücher. Reihe Exempla Classica. Hg. v. Walther Killy. Bd. 70).
Viertel, Salka: Das unbelehrbare Herz. Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Carl Zuckmayer. Reinbek b. Hamburg 1987.
Wedekind, Frank: Der Marquis von Keith. In: F. W.: Werke. Hg. v. Erhard Weidl. München 1990 (= Winkler Weltliteratur Dünndruck Ausgabe). S. 46-137.

Sekundärliteratur:

a) Auswahlbibliographie zu Franz Werfel und seinem Roman "Stern der Ungeborenen"

Abels, Norbert: Franz Werfel. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1990 (= Rowohlts Monographien. Hg. v. Wolfgang Müller. Bd. 472).
Bartl, Andrea: Literarische Sympaians. Musik in Franz Werfels "Stern der Ungeborenen" und "Cella oder Die Überwinder". In: Sympaian. Jahrbuch der Internationalen Franz-Werfel-Gesellschaft. Bd. 1 (1995). Erscheint 1996.

Betz, Albrecht: "Gegen die vordringende Barbarei". Zu einigen unveröffentlichten Briefen von Heinrich Mann und Franz Werfel an Louis Gillet. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. München 1984 (= Edition Text und Kritik). S. 381-392.

Binder, Hartmut: Beschwörung eines Kinderglaubens. Franz Werfels "Stern der Ungeborenen". In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 129-173. [Mit fünf nicht paginierten Seiten Anhang].

Dempf, Alois: Philosophie eines Romans. Franz Werfel. Der "Stern der Ungeborenen". In: Frankfurter Hefte. Jg. 5. H. 4 (April 1950). S. 440-443.

Foltin, Lore B.: Franz Werfel's Image of America. In: John M. Spalek / Robert F. Bell (Hg.): Exile. The Writer's Experience. Chapel Hill 1982 (= University of North Carolina Studies in the Germanic Language and Literatures. Hg. v. Richard Jente u. a. Bd. 99). S. 300-310.

Günther, Vincent J.: Franz Werfel. In: Benno von Wiese (Hg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. 3., überarbeitete und vermehrte Auflage. Berlin 1975. S. 307-326.

Hadda, Janet: Maternal Deprivation and Mirroring Needs in Franz Werfel's "Das Lied von Bernadette". In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 85-98.

Huber, Lothar: Der Erzähler und die Zeit in Franz Werfels Zukunftsroman "Stern der Ungeborenen". In: Joseph P. Strelka / Robert Weigel (Hg.): Unser Fahrplan geht von Stern zu Stern. Zu Franz Werfels Stellung und Werk. Bern u. a. 1992. S. 219-230.

Huber, Lothar: Franz Werfel. An Austrian Writer Reassessed. Oxford u. a. 1989.

Jungk, Peter Stephan: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. 3. Auflage. Frankfurt / M. 1987.

Klinger, Kurt: "Die Welt wird Blut erbrechen." Franz Werfels Gedichte der Emigrationszeit. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Bd. 24 (1991). Nr. 2. Special Franz Werfel Issue. S. 25-32.

Koopmann, Helmut: Franz Werfel und Thomas Mann. In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. H. K. Bd. 22). S. 33-49.

Koopmann, Helmut: Franz Werfel. "Jacobowsky und der Oberst". Komödie des Exils. In: Hans D. Irmscher / Werner Keller (Hg.): Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Göttingen 1983. S. 259-267.

Kuhlenkamp, Detlef: Werfels späte Romane. Seine Kritik an der Rationalität. [Dissertation]. Frankfurt / M. 1971.

Lippelt, Thomas: Eine astromentale Welt ohne Vögel, Goldgier und Todesangst. "Stern der Ungeborenen". Franz Werfels kalifornische Romanvision von 1945. In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Hg. v. Klaus Bohnen / Conny Bauer. Jg. 12 (1984). Bd. 12.2. Kopenhagen u. a. 1984. S. 290-303.

Lunzer, Heinz / **Lunzer-Talos**, Victoria (Hg.): Franz Werfel 1890-1945. Katalog. Wien o. J. [Mit herzlichem Dank an Prof. Dr. Helmut Koopmann].

Meister, Helga: Franz Werfels Dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne. [Dissertation]. Köln 1964.

Michaels, Jennifer E.: The Reception of Franz Werfel in the United States. In: Dieter Sevin (Hg.): Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren. Amsterdam u. a. 1992 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. Hg. v. Cola Minis u. a. Bd. 99). S. 80-97.

Mierendorff, Marta: Spekulierende Einbildungskraft und historische Analyse. Franz Werfels Exilroman "Stern der Ungeborenen". In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. S. 480-488.

Moeller, H. B.: Amerika als Gegenbild bei Franz Werfel. In: Literatur und Kritik. Jg. 9 (1974). H. 81. S. 42-48.

Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart 1989. [Zum "Stern der Ungeborenen" besonders S. 244-253].

Nehring, Wolfgang: Komödie der Flucht ins Exil. Franz Werfels "Jacobowsky und der Oberst". In: W. N. / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 111-127.

Paulsen, Wolfgang: Franz Werfel. Sein Weg in den Roman. Tübingen u. a. 1995. [Zum "Stern der Ungeborenen" besonders S. 254-287].

Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung - Typologie - Entwicklung. Stuttgart 1991. [Zum "Stern der Ungeborenen" besonders S. 207 f.].

Rode, Silvia Anna: Franz Werfels "Stern der Ungeborenen". Die Utopie als fiktionaler Genrediskurs und Ideengeschichte. [Dissertation]. Los Angeles 1993. - Auch in: Ann Arbor, MI. Nr. 9321924.

Rolleston, James L.: The Usable Future. Franz Werfel's "Star of the Unborn" as Exile Literature. In: Joseph P. Strelka u. a. (Hg.): Protest, Form, Tradition. Essays on German Exile Literature. Alabama 1979. S. 57-80.

Schmitz, Walter: "Ein christusgläubiger Jude". Traditionalismus und Exilerfahrung im Werk Franz Werfels. In: Wolfgang Frühwald / Heinz Hürten (Hg.): Christliches Exil und christlicher Widerstand. Ein Symposion an der Katholischen Universität Eichstätt 1985. Regensburg 1987 (= Eichstätter Beiträge. Schriftenreihe der Katholischen Universität Eichstätt. Bd. 22. Abteilung Geschichte. Bd. 4). S. 329-370.

Schoy-Fischer, Irene / **Haumann**, Heino: Zukunftsvorstellung in Franz Werfels "Stern der Ungeborenen". In: Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien. Hg. v. Klaus Bohnen / Conny Bauer. Jg. 12 (1984). Bd. 12.2. Kopenhagen u. a. 1984. S. 304-314.

Steiman, Lionel B.: "Twilight or Dawn?" Observations on Werfel's Exile As Reflected in His Letters. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Bd. 24 (1991). Nr. 2. Special Franz Werfel Issue. S. 69-83.

Strelka, Joseph P.: Die politischen, sozialen und religiösen Utopien in Franz Werfels "Stern der Ungeborenen". In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 175-186.

Wagener, Hans: Franz Werfel in der amerikanischen Literaturkritik. In: Wolfgang Nehring / H. W. (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 1-20.

Wagener, Hans: Von Weißstrümpfen und Motormenschen. Franz Werfel und der National(sozial)ismus. In: Elrud Ibsch / Ferdinand van Ingen (Hg.): Literatur und politische Aktualität. Amsterdam u. a. 1993 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Hg. v. Gerd Labroisse. Bd. 36). S. 325-345.

Weber, Alfons: Problemkonstanz und Identität. Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk - unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen. Frankfurt / M. u. a. 1990 (= Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. v. Dieter Kafitz u. a. Bd. 8).

Weissenberger, Klaus: Franz Werfels "Theologumena" als Ästhetik seiner Lyrik im Exil. In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 67-84.

Zahn, Leopold: Franz Werfel. Berlin 1966 (= Köpfe des 20. Jahrhunderts. Bd. 42).

Zeman, Herbert: "Dieses Buch ist ein erfülltes Gelübde". Ethos und künstlerische Gestaltung von Franz Werfels "Das Lied von Bernadette". In: Wolfgang Nehring / Hans Wagener (Hg.): Franz Werfel im Exil. Bonn u. a. 1992 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 22). S. 99-110.

b) Auswahlbibliographie zu Hermann Hesse und seinem Roman "Das Glasperlenspiel"

Anon.: Heinrich Mann und Hermann Hesse. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Nr. 12. Hg. v. Siegfried Sudhof / Peter-Paul Schneider. Lübeck 1978. S. 2-6.

Ashliman, D. L.: Hermann Hesse's Fairy Tales and Their Analogs in Folklore. In: Helmut Koopmann / Clark Muenzer (Hg.): Wegbereiter der Moderne. Studien zu Schnitzler, Hauptmann, Th. Mann, Hesse, Kaiser, Traven, Kafka, Broch, von Unruh und Brecht. Festschrift für Klaus Jonas. Tübingen 1990. S. 88-113.

Böckmann, Paul: Die Bedeutung der Bewußtseinskrise für Hermann Hesses Literatur- und Zeitverständnis. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Hg. v. Fritz Martini u. a. Jg. 22 (1978). S. 589-609.

Bran, Friedrich / **Pfeifer**, Martin (Hg.): Hermann Hesses "Glasperlenspiel". 4. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1986. Bad Liebenzell 1987.

Brennan, Joseph G.: Hermetically Sealed. Prelude and Fuge. Castalia and the Berghof. In: Ralph Ley (Hg.): Perspectives and Personalities. Studies in Modern German Literature. Honoring Claude Hill. Heidelberg 1978 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. F. 3. Bd. 37). S. 28-54.

Fischer, Klaus P.: Schopenhauer und Hesse. In: Stimmen der Zeit. Hg. v. Roman Bleistein u. a. Bd. 208. Freiburg 1990. S. 353-357.

Jonas, Klaus W.: Rilke und Hesse. Versuch einer Dokumentation. In: Philobiblon. Hg. v. Ernst L. Hauswedell. Jg. 23. H. 3. Hamburg 1979. S. 171-189.

Kiryakakis, Andreas: The ideal of Heimat in the works of Hermann Hesse. New York u. a. 1988 (= Studies in modern German literature. Bd. 20).

Lüthi, Hans Jürg: Hermann Hesse. Natur und Geist. Stuttgart u. a. 1970 (= Sprache und Literatur. Bd. 61). [Zum "Glasperlenspiel" besonders S. 101-138].

Metzger, Erika A.: Wer ist der "Magister Musicae" in Hermann Hesses "Glasperlenspiel"? In: Colloquia Germanica. Bd. 11 (1978). Hg. v. Bernd Kratz. S. 298-316.

Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel". 2 Bde. Frankfurt / M. 1973.

Michels, Volker: Zur Entstehung des "Glasperlenspiels". In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. H. 10/11 (1977). Hermann Hesse. S. 43-52.

Mittenzwei, Werner: Exil in der Schweiz. Leipzig 1981 (= Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945 in sieben Bänden. Bd. 2).

Pfeifer, Martin: Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken. München 1980. [Zum "Glasperlenspiel" besonders S. 221-241].

Prill, Meinhard: Hermann Hesse. In: M. P.: Die Klassiker der modernen deutschen Literatur. Von Gerhart Hauptmann bis Hermann Hesse. Düsseldorf 1984. S. 87-92.

Ross, Werner: Hemingway begegnet Hermann Hesse. Deutsch-amerikanische Literaturbeziehungen. In: W. R.: Die Feder führend. Schriften aus fünf Jahrzehnten. München 1987. S. 325-334.

Schwarz, Egon: Hermann Hesse und der Nationalsozialismus. In: Sigrid Bauschinger / Albert Reh (Hg.): Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte. 14. Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur. Bern 1986. S. 55-71.

Schwarz, Egon: Hermann Hesses Buchbesprechungen. Reaktionen auf ihre Form, Ästhetik und Geschichtlichkeit. In: Adrian Hsia (Hg.): Hermann Hesse heute. Bonn 1980 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 299). S. 132-203.

Seelmann-Eggebert, Ulrich: Die Exilsituation in der Schweiz. In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. S. 101-113.

Swales, Martin: Hesse. The Glass Bead Game (1943). In: M. S.: The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton 1978. S. 129-145.

Tigges, Hubertus: "Endzeit"- und Krisen-Bewußtsein. Eine vergleichende Untersuchung zur Problemlage des Künstlers und der Kunst in Thomas Manns "Dr. Faustus" [sic!], Hermann Brochs "Der Tod des Vergil" und Hermann Hesses "Das Glasperlenspiel". [Dissertation]. Berlin 1992. [Erschienen auf Mikrofiches, Berlin 1993].

Unseld, Siegfried: Hermann Hesse. Werk und Wirkungsgeschichte. 1. Auflage der erweiterten Fassung. Frankfurt / M. 1985.

V[esper], W[ill]: Unsere Meinung. In: Die Neue Literatur. Jg. 37. H. 4 (April 1936). S. 239-242.

Zeller, Bernhard: Hermann Hesse. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1991 (= Rowohlts Monographien. Hg. v. Wolfgang Müller. Bd. 85).

c) Auswahlbibliographie zu Heinrich Mann und seinem Roman "Empfang bei der Welt"

Abold, Brigitte: Heinrich Mann. Zwischen Dichtung und Leben. Studien zur Autobiographik. Frankfurt / M. u. a. 1992 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1285).

Ackeren, Robert van: Belcanto oder Darf eine Nutte schluchzen. In: Kino 78. Bundesdeutsche Filme auf der Leinwand. Hg. v. Doris Dörrie / Robert Fischer. München 1978. S. 42-45.

Albert, Claudia: Der Dichter im Exil. Goethe und Victor Hugo in Heinrich Manns Klassikerporträts. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 8 (1990). Lübeck 1990. S. 17-31.

Anger, Sigrid (Hg.): Heinrich Mann 1871-1950. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern. Mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß. 2. Auflage. Berlin u. a. 1977 (= Veröffentlichung der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik).

Anger, Sigrid: Archivische Überlieferung und Edition. Bemerkungen zu Heinrich Manns Roman "Empfang bei der Welt". In: Karl-Heinz Hahn (Hg.): Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte. Studien. Weimar 1991. S. 242-248.

Anger, Sigrid: Nachbemerkung. In: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Berlin u. a. 1967 (= H. M.: Gesammelte Werke. Bd. 14). S. 371-373.

Anger, Sigrid: Untersuchungen zum Gesellschaftsbild in Heinrich Manns Romanen "Empfang bei der Welt", "Lidice" und "Der Atem". [Dissertation]. Berlin 1979.

Anon.: "Empfang bei der Welt" als Film. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Nr. 11. Hg. v. Siegfried Sudhof. Lübeck 1978. S. 33-37.

Anon.: Bis zu mir reichende Wirkungen. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 16 (1969). S. 403-407.

Anon.: Heinrich Mann und Hermann Hesse. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Nr. 12. Hg. v. Siegfried Sudhof / Peter-Paul Schneider. Lübeck 1978. S. 2-6.

Arnold, Heinz Ludwig: Die Brüder. In: H. L. A. (Hg.): Heinrich Mann. 2. Auflage. München 1974 (= Edition Text und Kritik). S. 34-47.

Banuls, André: Heinrich Mann. Stuttgart 1970 (= Sprache und Literatur. Bd. 62).
Banuls, André: Heinrich Manns Französisch. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 53-78.
Banuls, André: Vom süßen Exil zur Arche Noah. Das Beispiel Heinrich Mann. In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. S. 199-219.
Bartl, Henriette: Heinrich Manns Spätwerk. Studien zur Erzähltechnik in den Romanen "Empfang bei der Welt" und "Der Atem". [Dissertation]. Hamburg 1970.
Bauer, Gerhard: Die lächerlichen faschistischen Mörder und die erfolgreichen Komiker der Résistance. Heinrich Mann arbeitet für Hollywood. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 6 (1988). Lübeck 1988. S. 70-87.
Bauer, Gert / **Stein**, Peter: Heinrich Mann im Exil. Standort und Kampf für die deutsche Volksfront. In: Lutz Winkler (Hg.): Antifaschistische Literatur. Programme, Autoren, Werke. Bd. 1. Kronberg 1977 (= Literatur im historischen Prozeß. Bd. 10). S. 53-141.
Betz, Albrecht: "Gegen die vordringende Barbarei". Zu einigen unveröffentlichten Briefen von Heinrich Mann und Franz Werfel an Louis Gillet. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. (= Edition Text und Kritik). S. 381-392.
Blattmann, Ekkehard: Triptychon mit Christusfront. Über einige religiöse Einschlüsse in Heinrich Manns Essays aus dem französischen Exil. In: Rudolf Wolff (Hg.): Heinrich Mann. Das essayistische Werk. Bonn 1986 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 24). S. 105-137.
Brecht, Bertolt: Heinrich Mann. In: B. B.: Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 19). S. 480 f.
Brecht, Bertolt: Notizen zu Heinrich Manns "Mut". In: B. B.: Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. 2. Frankfurt / M. 1968 (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 19). S. 466-477.
Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (Hg.): Erinnerungen an einen Freund. Ein Gedenkbuch für F. C. Weiskopf. Berlin 1963. [Mit Briefen Heinrich Manns].
Dirksen, Edgar: Autobiographische Züge in Romanen Heinrich Manns. In: Orbis Litterarum. Hg. v. Steffen Steffensen / Hans Sörensen. Bd. 21 (1966). S. 321-332.
Dittberner, Hugo: Heinrich Mann. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt / M. 1974 (= Fischer Athenäum Taschenbücher Literaturwissenschaft).
Durzak, Manfred: Exil-Motive im Spätwerk Heinrich Manns. Bemerkungen zu dem Roman "Der Atem". In: Klaus Matthias (Hg.): Heinrich Mann 1871 / 1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973. S. 203-219.
Ertl, Dieter: Politische und gesellschaftliche Vorstellungen Heinrich Manns in "Ein Zeitalter wird besichtigt". In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 1 (1983). Lübeck 1984. S. 269-272.
Eykman, Christoph: Die Bestimmung des Intellektuellen. Heinrich Mann und die Exilliteratur. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 2 (1984). Lübeck 1985. S. 60-75.
Giesen, Winfried: Heinrich Manns Roman "Empfang bei der Welt". Interpretation eines Spätwerks. Frankfurt / M. u. a. 1976 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 161).
Hamilton, Nigel: The Brothers Mann. The Lives of Heinrich and Thomas Mann 1871-1950 and 1875-1955. London 1978.
Haupt, Jürgen: Heinrich Mann über Krieg und Frieden. Zum Problem der "Militanz" im Exil. In: Revue d'Allemagne. Jg. 18. H. 2 (April / Juni 1986). S. 367-379.

Haupt, Jürgen: Heinrich Mann. Stuttgart 1980 (= Sammlung Metzler. Abteilung D. Literaturgeschichte. Bd. 189).

Heftrich, Eckhard / **Schneider**, Peter-Paul / **Wißkirchen**, Hans (Hg.): Heinrich und Thomas Mann. Ihr Leben und Werk in Text und Bild. Katalog zur ständigen Ausstellung im Buddenbrookhaus der Hansestadt Lübeck. Heinrich- und Thomas-Mann-Zentrum. Lübeck 1994.

Herden, Werner: Heinrich Mann. Das Bekenntnis zum Übernationalen. In: Weimarer Beiträge. Jg. 29 (1983). H. 5. S. 859-866.

Hocker, Monika: Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns. Bonn 1977 (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Hg. v. Benno von Wiese. Bd. 31).

Jasper, Willi: Anmerkungen zur Forschungsdiskussion über Heinrich Manns Exilwerk. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Hg. v. Joachim H. Koch. Jg. 1982. Nr. 3. S. 30-40.

Jasper, Willi: Der Bruder. Heinrich Mann. Eine Biographie. München u. a. 1992.

Jasper, Willi: Heinrich Mann und die "Deutsche Volksfront". Mythos und Realität intellektueller Ideenpolitik im Exil. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 1 (1983). Hg. v. Thomas Koebner u. a. München 1983 (= Edition Text und Kritik). S. 45-60.

Jasper, Willi: Kein "Unwissender Magier". Anmerkungen zu Heinrich Manns Ideenpolitik im Exil. In: Rudolf Wolff (Hg.): Heinrich Mann. Das essayistische Werk. Bonn 1986 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 24). S. 83-103.

Jöckel, Wolf: Heinrich Manns "Henri Quatre" als Gegenbild zum nationalsozialistischen Deutschland. Worms 1977 (= Deutsches Exil 1933-45. Eine Schriftenreihe. Hg. v. Georg Heintz. Bd. 9).

Kantorowicz, Alfred (Hg.): Ein Ausweg. Der europäische Völkerbund. Briefe Heinrich Manns aus der Emigration. In: FAZ. Nr. 75 (29.03.58). Feuilleton.

Kantorowicz, Alfred: Gedenkausstellung. Aus dem Lebenswerk des Dichters Heinrich Mann. Zu seinem 80. Geburtstag. Hg. v. Deutsche Akademie der Künste. Berlin 1951. [Darin vor allem Heinrich Manns Brief an Alfred Kantorowicz (03.03.43, faksimiliert, in Auszügen). S. 37-42].

Kantorowicz, Alfred: Heinrich Manns Tod. In: A. K.: Die Geächteten der Republik. Alte und neue Aufsätze. Berlin 1977. S. 99-119.

Kauffmann, Veronika Maria: Heinrich Manns Altersroman "Empfang bei der Welt". [Dissertation]. Berkeley 1977.

Kieser, Harro: Heinrich-Mann-Bibliographie. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 4 (1986). Lübeck 1987. S. 264-273.

Kieser, Harro: Heinrich-Mann-Bibliographie. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 8 (1990). Lübeck 1990. S. 237-255.

Kießling, Wolfgang: Heinrich Mann und das Lateinamerikanische Komitee der Freien Deutschen. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Jg. 9 (1967). H. 1. S. 64-105. [Hier auch bisher unveröffentlichte Briefe und Texte].

Koepke, Wulf: Der Sinn dieser Emigration. Heinrich Manns Engagement für die Solidarität des Exils. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 165-177.

Koepke, Wulf: Heinrich Mann im Exil. Klassisches Erbe und Volksfront. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Sonderheft. Hg. v. Peter-Paul Schneider. Lübeck 1981. S. 153-160.

Koepke, Wulf: Rückblick als Erkenntnis. Zu Heinrich Manns Auffassung des Schriftstellers im "Zeitalter" und der Exilpublizistik. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. 2. internationales Symposion, Lübeck 1981. Frankfurt / M. 1983. S. 263-278.

Kommer, Björn R.: Das Buddenbrookhaus in Lübeck. Geschichte, Bewohner, Bedeutung. Lübeck 1993.

Koopmann, Helmut: Annäherung ans Exil. Heinrich Manns Frankreichverständnis in den 20er Jahren. In: H. K. / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. 2. internationales Symposion, Lübeck 1981. Frankfurt / M. 1983. S. 69-83.

Koopmann, Helmut: Der gute König und die böse Fee. Geschichte als Gegenwart in Heinrich Manns "Henri Quatre". In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Exilliteratur 1933-1945. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung. Bd. 647). S. 300-332.

Koopmann, Helmut: Die Aufnahme von Thomas und Heinrich Mann in der Bundesrepublik. Ein Vergleich. In: Dieter Sevin (Hg.): Die Resonanz des Exils. Gelungene und mißlungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren. Amsterdam u. a. 1992 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur). S. 182-196.

Koopmann, Helmut: Ein Rückblick auf eine feindliche Brüderschaft und eine Antwort auf Thomas Manns "Buddenbrooks". In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / Peter-Paul Schneider. Bd. 9 (1991). Lübeck 1992. S. 51-74.

Koopmann, Helmut: Heinrich Mann und die politische Satire. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / Peter-Paul Schneider. Bd. 12 (1994). Lübeck 1995. S. 95-112.

Koopmann, Helmut: Heinrich Mann, die Revolution und die Revolutionen. In: H. K. / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann, die Französische Revolution und Europa. Referate des 4. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 27.-29.04.1989 in Lübeck. Lübeck 1989 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 7 (1989). Lübeck 1989). S. 63-84.

Koopmann, Helmut: Heinrich Mann. "Der Atem". Der Roman über den Romanen. In: H. K. / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27. April 1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd 3 (1985)). S. 179-207.

Koopmann, Helmut: Mehr als die Jagd nach Liebe. Willi Jaspers große, aber unvollkommene Heinrich-Mann-Biographie. In: FAZ. Nr. 227 (29.09.92). Literaturbeilage. S. L18.

Koopmann, Helmut: Nachwort. In: Heinrich Mann: Der Atem. Roman. Mit einem Nachwort von H. K. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1993 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 473-489.

Koopmann, Helmut: Nachwort. In: Heinrich Mann: Die kleine Stadt. Roman. Mit einem Nachwort von H. K. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1986 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 431-446.

Koopmann, Helmut: Nachwort. In: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Mit einem Nachwort von H. K. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 403-417.

Koopmann, Helmut: Von der Nachtseite des Zeitalters und vom Fluch des Glückes. Heinrich Manns Auseinandersetzung mit Hitler in "Ein Zeitalter wird besichtigt". In: Rudolf Wolff (Hg.): Heinrich Mann. Das Werk im Exil. Bonn 1985 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 13). S. 84-102.

Kurzke, Hermann: Selbstbewußtsein und Wirkungsbewußtsein bei Heinrich und Thomas Mann. Beobachtungen zu ihren Briefwechseln. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 9 (1991). Lübeck 1992. S. 183-198.

Laroche, Marcel: Geld und Geltung. Zu Heinrich Manns "Empfang bei der Welt". Bonn 1978 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Hg. v. Armin Arnold / Alois M. Haas. Bd. 73).

Lehnert, Herbert: Die Bürger-Künstler-Brüder. Heinrich und Thomas Mann. In: H. L.: Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil zum Expressionismus. Stuttgart 1978 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 5). S. 457-500.

Lehnert, Herbert: Europa aus Distanz. Das widersprüchliche bürgerliche Zeitalter im Spätwerk Heinrich Manns. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann, die Französische Revolution und Europa. Referate des 4. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 27.-29.04.1989 in Lübeck. Lübeck 1989 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 7 (1989). Lübeck 1989). S. 189-208.

Lehnert, Herbert: Heinrich Manns Roman "Der Atem". In: Rudolf Wolff (Hg.): Heinrich Mann. Das Werk im Exil. Bonn 1985 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 13). S. 134-148.

Lehnert, Herbert: Künstler-Führer und Künstler-Narr in Heinrich Manns Werk der Weimarer Republik. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. 2. internationales Symposion, Lübeck 1981. Frankfurt / M. 1983. S. 85-102.

Levin, Harry: Dialectical Siblings. Heinrich and Thomas Mann. In: H. L.: Memories of the Modern. London u. a. 1980 (= Modern-20th century-Literature). S. 65-72.

Lips, Eva: Zwischen Lehrstuhl und Indianerzelt. Aus dem Leben und Werk von Julius Lips. Mit unveröffentlichten Briefen von Heinrich Mann und Martin Andersen Nexö. Berlin 1965.

Lützeler, Paul Michael: Heinrich Manns Europa-Ideen im Exil. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 79-92.

Mann, Golo: Die Brüder Mann und Bertolt Brecht. Einige Klarstellungen zu den eben veröffentlichten "Arbeitsjournalen". In: Die Zeit. Nr. 9 (23.02.1973). Feuilleton. S. 17 f.

Mann, Klaus: Heinrich Mann im Exil. In: K. M.: Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil. Hg. v. Martin Gregor-Dellin. München 1986 (= Edition Spangenberg). S. 149-158.

Mann, Thomas: Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10). S. 521-523.

Marcuse, Ludwig: Das sonderbare Ehepaar Nelly und Heinrich Mann. Zehn Jahre nach dem Tode des Schriftstellers beginnt sich jetzt eine Legende zu bilden, die zurückgewiesen werden muß. In: Die Zeit. Nr. 13 (25.03.60). S. 7.

Matthias, Klaus: Heinrich Mann und die Musik. In: K. M.: Heinrich Mann 1871 / 1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973. S. 313-364.

Nägele, Rainer: Theater und kein gutes. Rollenpsychologie und Theatersymbolik in Heinrich Manns Roman "Der Untertan". In: Colloquia Germanica. Bd. 7 (1973). Hg. v. Paul Stapf. S. 28-49.

Naumann, Uwe: Faschismus als Groteske. Heinrich Manns Roman "Lidice". Worms 1980 (= Deutsches Exil 1933-45. Eine Schriftenreihe. Hg. v. Georg Heintz. Bd. 16).

Naumann, Uwe: Nachwort: In: Heinrich Mann: Es kommt der Tag. Mit einem Nachwort von U. N. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1992 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 230-274.

Nicholls, Roger A.: Heinrich Mann and Nietzsche. In: Modern Language Quarterly. Bd. 21. H. 2 (Juni 1960). S. 165-178.

Orlowski, Hubert: "Das Geistige erscheint mir als das Primäre..." - "Ein Zeitalter wird besichtigt" und Heinrich Manns Geschichtsverständnis. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions. 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 245-258.

Pavlova, Nina: Über Ideen und Stil in Heinrich Manns Spätwerk "Empfang bei der Welt". In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 259-267.

Renner, Ursula: Pavillons, Glashäuser und Seitenwege. Topos und Vision des Paradiesgartens bei Saar, Hofmannsthal und Heinrich Mann. In: Recherches Germaniques. Nr. 20 (1990). S. 123-140.

Riemen, Alfred / **Rosenkranz**, Ulrike: "Aspects de l'émigration". Heinrich Manns Stellungnahmen zur Emigration in der "Dépêche de Toulouse" zwischen 1933 und 1935. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 113-130.

Sabalius, Romey: Der 100. Geburtstag Heinrich Manns in Los Angeles. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 167-175.

Sauereßig, Heinz: Die gegenseitigen Buchwidmungen von Heinrich und Thomas Mann. Eine Dokumentation. In: Georg Wenzel (Hg.): Betrachtungen und Überblicke. Zum Werk Thomas Manns. Berlin u. a. 1966. S. 483-490.

Schneider, Peter-Paul: Materialien. In: Heinrich Mann: Der Atem. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1993 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 505-551.

Schneider, Peter-Paul: Materialien. In: Heinrich Mann: Die kleine Stadt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1986 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 459-483.

Schneider, Peter-Paul: Materialien. In: Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen. Mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 648-739.

Schneider, Peter-Paul: Materialien. In: Heinrich Mann: Empfang bei der Welt. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 423-444.

Schneider, Peter-Paul: Materialien. In: Heinrich Mann: Es kommt der Tag. Essays. Mit einem Nachwort von Uwe Naumann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von P.-P. S. Frankfurt / M. 1992 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 230-274.

Schoeller, Wilfried F.: Das Bekenntnis zum Übernationalen. Heinrich Manns Abschied von Europa. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann, die Französische Revolution und Europa. Referate des 4. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 27.-29.04.1989 in Lübeck. Lübeck 1989 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 7 (1989). Lübeck 1989). S. 171-188.

Schoeller, Wilfried F.: Die Geschichte des politischen Schriftstellers. Einreden zur großen Heinrich-Mann-Biographie von Willi Jasper. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 66 (20./21.03.93). Literatur. S. 4.

Schoeller, Wilfried F.: Heinrich Mann. Bilder und Dokumente. Katalogbuch zur Ausstellung und zur Sendereihe des Hessischen Rundfunks. Heinrich Mann. Augenzeuge des Jahrhunderts 1871 / 1950. München 1991 (= Edition Spangenberg).

Schröter, Klaus: "Ein Zeitalter wird besichtigt". Zu Heinrich Manns Memoiren. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 16 (1969). S. 416-433.

Schröter, Klaus: Heinrich Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1967 (= Rowohlts Monographien. Hg. v. K. S. Bd. 125).

Schröter, Klaus: Heinrich Mann und das Märchen. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 12 (1994). Lübeck 1995. S. 221-233.

Schröter, Klaus: Heinrich und Thomas Mann. Hamburg 1993 (= Eva Duographien. Hg. v. K. S. Bd. 1).

Schröter, Klaus: Nachwort. In: Heinrich Mann: Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen. Mit einem Nachwort von K. S. und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt / M. 1988 (= H. M.: Studienausgabe in Einzelbänden. Hg. v. P.-P. S.). S. 611-622.

Schröter, Klaus: Positionen und Differenzen. Brecht, Heinrich Mann, Thomas Mann im Exil. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 20 (1973). S. 520-535.

Schröter, Klaus: Willi Jasper. Der Bruder. Heinrich Mann. In: Buchbesprechungen. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 209-212.

Schröter, Klaus: Zugang zu Heinrich Manns "Empfang bei der Welt". In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 223-244.

Schütte, Wolfram: Film und Roman. Einige Notizen zur Kinotechnik in Romanen der Weimarer Republik. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Heinrich Mann. 2. Auflage. München 1974 (= Edition Text und Kritik). S. 70-80.

Segelcke, Elke: Brüderliche Gegensätzlichkeit am Beispiel der Historie. Die Deutschlandproblematik in den "Friedrich"-Projekten Thomas und Heinrich Manns. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 9 (1991). Lübeck 1992. S. 237-255.

Seyppel, Joachim: Wer war Nelly Mann? Biografische Notizen zur zweiten Ehefrau Heinrich Manns. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 4 (1986). Lübeck 1987. S. 39-55.

Seyppel, Joachim: Wer war Nelly? Auskünfte über Heinrich Manns zweite Frau. In: Die Zeit. Nr. 10 (02.03.73). Feuilleton. S. 23.

Sörensen, Bengt A.: Der politische Eros. Das Liebesmotiv in Heinrich Manns Romanen. In: Akten des 5. Internationalen Germanistenkongresses. Cambridge 1975. H. 4. Hg. v. Leonard Forster / Hans-Gert Roloff. Bern u. a. 1976 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Bd. 2). S. 199-204.

Sprengel, Peter: Teufels-Künstler. Faschismus- und Ästhetizismus-Kritik in Exilromanen Heinrich, Thomas und Klaus Manns. In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Exilliteratur 1933-1945. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung. Bd. 647). S. 424-450.

Stark, Michael: "...es spricht sich herum; und man war nicht unnütz". Öffentlichkeitsanspruch und Wirkungsskepsis bei Heinrich Mann. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk in der Weimarer Republik. 2. internationales Symposion, Lübeck 1981. Frankfurt / M. 1983. S. 129-154.

Stephan, Alexander: Heinrich Mann. Die FBI-Akte. In: Weimarer Beiträge. Jg. 37 (1991). H. 6. S. 866-879.

Subarewa, Ksenija A.: Zur Frage der Bedeutung Johann Wolfgang Goethes in der Entwicklung des Werkes von Heinrich Mann. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 1 (1983). Lübeck 1984. S. 265-267.

Sudhof, Siegfried: Heinrich Mann. In: Benno von Wiese (Hg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. 2. Auflage. Berlin 1969. S. 94-114.

Thoenelt, Klaus: Heinrich Manns Psychologie des Faschismus. In: Monatshefte. Bd. 63 (1971). H. 3. S. 220-234.

Trapp, Frithjof: "Kunst" als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann. Berlin u. a. 1975 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. N. F. Hg. v. Stefan Sonderegger. Bd. 64 (188)).

Trapp, Frithjof: Geschichte als Spiegel politischer Reflexion - "Kunst" als Konkretisierung geschichtlicher Erfahrung. Überlegungen zum Alterswerk Heinrich Manns. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 93-106.

Trapp, Frithjof: Schopenhauer-Einfluß bei Heinrich Mann? Zum Problem des systematischen Zusammenhanges von (empirischer) Individualpsychologie, "Realismus", Vernunftphilosophie und artistischer Konstruktion in den Henri-Quatre-Romanen. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 9 (1991). Lübeck 1992. S. 217-236.

Vormweg, Heinrich: Eine sterbende Welt. Heinrich Manns Altersromane. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 16 (1969). S. 408-415.

Wagener, Hans: "The Brother of Thomas Mann". Heinrich Mann in der amerikanischen Literaturkritik. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 10 (1992). Lübeck 1993. S. 145-165.

Wagener, Hans: Heinrich Mann im Exil in Amerika. Literatur, Legende und politische Vereinnahmung. In: Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider (Hg.): Heinrich Mann. Sein Werk im Exil. Referate des 3. Internationalen Heinrich Mann-Symposions 24.-27.04.1985 in Lübeck. Lübeck 1986 (= Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. H. K. / P.-P. S. Bd. 3 (1985). Lübeck 1986). S. 29-51.

Washburn, Sigrid / **Hofe**, Harald von: Der Briefwechsel zwischen Lion Feuchtwanger und Heinrich Mann. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 2 (1984). Lübeck 1985. S. 123-131.

Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann und Gustave Flaubert. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland. In: U. W.: Links und links gesellt sich gern. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts. New York u. a. 1986 (= Germanic Studies in America. Hg. v. Katharina Mommsen. Bd. 52). S. 53-86.

Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. Besichtigung eines Zeitalters. In: U. W.: Links und links gesellt sich gern. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts. New York u. a. 1986 (= Germanic Studies in America. Hg. v. Katharina Mommsen. Bd. 52). S. 183-219.

Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk. Tübingen 1962.

Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 1. Bern 1976. S. 442-472.

Werner, Renate: "Cultur der Oberfläche". Anmerkungen zur Rezeption der Artisten-Metaphysik im frühen Werk Heinrich und Thomas Manns. In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt / M. 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35). S. 609-641.

Winter, Lorenz: Heinrich Mann und sein Publikum. Eine literatursoziologische Studie zum Verhältnis von Autor und Öffentlichkeit. Köln u. a. 1965 (= Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation. Hg. v. Alphons Silbermann. Bd. 10).

Wolff, Rudolf (Hg.): Heinrich Mann. Das essayistische Werk. Bonn 1986 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 24).

Wolff, Rudolf (Hg.): Heinrich Mann. Das Werk im Exil. Bonn 1985 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 13).

Wolff, Rudolf (Hg.): Heinrich Mann. Werk und Wirkung. Bonn 1984 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 7).

Wolff, Rudolf / **Schneider**, Peter-Paul: Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. Stand: Mitte 1986. In: R. W. (Hg.): Heinrich Mann. Das essayistische Werk. Bonn 1986 (= Sammlung Profile. Hg. v. R. W. Bd. 24). S. 138-171.

Wolffheim, Elsbeth: Abschied von Europa. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 1 (1983). Lübeck 1984. S. 103-119.

Wolffheim, Elsbeth: Polyglotte Elemente in Heinrich Manns späten Romanen einer "absterbenden Gesellschaft" ("Der Atem", "Empfang bei der Welt"). In: Helmut F. Pfanner (Hg.): Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil. Exile across Cultures. Bonn 1986 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 14). S. 114-126.

d) Auswahlbibliographie zur Exilsituation und Exilliteratur allgemein

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Dokumente und Materialien. Frankfurt / M. 1974 (= Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Hg. v. H. L. A. Bd. 6).

Best, Otto F.: "Widerspruch" und "Entsprechen". Überlegungen zu gemeinsamen Randmotiven, Nebenzügen und Klischees in der Literatur von Nationalsozialismus, "innerer Emigration" und Exil. In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960. Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 12). S. 215-227.

Critchfield, Richard: Einige Überlegungen zur Problematik der Exilautobiographik. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. (= Edition Text und Kritik). S. 41-55.

Drews, Richard / **Kantorowicz**, Alfred (Hg.): Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt. Neuauflage. Berlin u. a. 1983.

Dybowski, Andreas: Endstation. Wartesaal oder Schatzkammer für die Zukunft. Die deutsche Exilliteratur und ihre Wirkung und Bewertung in der westdeutschen Nachkriegsrepublik. Frankfurt / M. u. a. 1989 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1138).

Eykman, Christoph: Der Verlust des Absoluten. Die geistesgeschichtliche Deutung des Nationalsozialismus in den Schriften der Exilautoren. In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960. Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 12). S. 204-214.

Flanner, Janet: Goethe in Hollywood. Thomas Mann. In: J. F.: Janet Flanner's World. Uncollected Writings 1932-1975. Hg. v. Irving Drutman. New York u. a. 1979. S. 165-188.

Heilbut, Anthony: Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America, from the 1930s to the Present. New York 1983.

Hildebrandt, Walter: Versuche gegen die Kälte. Schriften zu Literatur und Zeitgeistforschung. München 1987.

Jarmatz, Klaus: Literatur im Exil. Berlin 1966.

Johnson, E. Bond: Der European Film Fund und die Exilschriftsteller in Hollywood. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 1. Bern 1976. S. 135-146.

Kesten, Hermann (Hg.): Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949. Frankfurt / M. 1973.

Kleinschmidt, Erich: Exil als Schreiberfahrung. Bedingungen deutscher Exilliteratur 1933-1945. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Hg. v. Joachim H. Koch. Jg. 1982. Nr. 2. S. 33-47.

Kleinschmidt, Erich: Schreiben und Leben. Zur Ästhetik des Autobiographischen in der deutschen Exilliteratur. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. (= Edition Text und Kritik). S. 24-40.

Koepke, Wulf: Die Wirkung des Exils auf Sprache und Stil. Ein Vorschlag zur Forschung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 3 (1985). Hg. v. Thomas Koebner u. a. (= Edition Text und Kritik). S. 225-237.

Koepke, Wulf: Flucht und Sammlung der deutschen Schriftsteller im Exil. Zu den Plänen einer literarischen Zeitschrift im Exil im Jahre 1933. Mit einem Brief Thomas Manns an Franz Schoenberner. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 1 (1983). Lübeck 1984. S. 85-102.

Koopmann, Helmut: Aufklärung als Forderung des Tages. Zu Thomas Manns kulturphilosophischer Position in den zwanziger Jahren und im Exil. In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960. Bonn 1984 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. H. K. Bd. 12). S. 75-92.

Koopmann, Helmut: Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: "Wo ich bin, ist die deutsche Kultur." In: Wolfgang Frühwald / Wolfgang Schieder (Hg.): Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hamburg 1981 (= Historische Perspektiven. Hg. v. Bernd Martin u. a. Bd. 18). S. 103-114.

Koopmann, Helmut: Von der Unzerstörbarkeit des Ich. Zur Literarisierung der Exilerfahrung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 2 (1984). Hg. v. Thomas Koebner u. a. (= Edition Text und Kritik). S. 9-23.

Lehnert, Herbert: Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 1. Bern u. a. 1976. S. 62-88.

Lehnert, Herbert: Die Krise der Autoren-Autorität in der Exilliteratur. In: Edita Koch / Frithjof Trapp (Hg.): Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Sonderbd. 1. Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1986. Maintal 1987. S. 1-11.

Mann, Erika / **Mann**, Klaus: Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil. Hg. v. Heribert Hoven. München 1991 (= Edition Spangenberg).

Mews, Siegfried: Die Rezeption der Exilliteratur in der "Neuen Rundschau" (1945-1949). In: Donald G. Daviau / Ludwig M. Fischer (Hg.): Das Exilerlebnis. Verhandlungen des vierten Symposions über deutsche und österreichische Exilliteratur. Columbia 1982. S. 385-395.

Mews, Siegfried: Quo vadis? Zur Situation der amerikanischen Exilforschung anläßlich des Exilsymposions in Riverside/Kalifornien im April 1980. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Sonderheft. Hg. v. Peter-Paul Schneider. Lübeck 1981. S. 192-203.

Moore, Erna M.: Exil in Hollywood. Leben und Haltung deutscher Exilautoren nach ihren autobiographischen Berichten. In: John M. Spalek / Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 1. Bern u. a. 1976. S. 21-39.

Olden, Balder: Paradiese des Teufels. Biographisches und Autobiographisches. Schriften und Briefe aus dem Exil. Berlin 1977.

Paul-Merritt, Carol: The Reception of the German Writers in Exile by the American Liberal Press 1933-1945. Changes and Trends. In: John M. Spalek / Robert F. Bell (Hg.): Exile. The Writer's Experience. Chapel Hill 1982 (= University of North Carolina Studies in the Germanic Language and Literatures. Hg. v. Richard Jente u. a. Bd. 99). S. 95-117.

Pfanner, Helmut F.: Der Tod im Exil. Zur Entstehung und Verbreitung eines literarischen Motivs. In: Arbeitskreis Heinrich Mann Mitteilungsblatt. Sonderheft. Hg. v. Peter-Paul Schneider. Lübeck 1981. S. 238-247.

Schiller, Dieter: "...von Grund auf anders". Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreißiger Jahre. Berlin 1974 (= Literatur und Gesellschaft. Hg. v. Akademie der Wissenschaften der DDR. Zentralinstitut für Literaturgeschichte).

Schnauber, Cornelius: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten. Zürich 1992.

Spalek, John M. / **Strelka**, Joseph / **Hawrylchak**, Sandra H. (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1. Kalifornien. Teil 2. Bern 1976.

Spiel, Hilde: Psychologie des Exils. In: Neue Rundschau. Jg. 86 (1975). H. 3. S. 424-439.

Stadt- und Universitätsbibliothek Osnabrück (Hg.): Wissenschaft und Kunst im Exil. Vorgeschichte, Durchführung und Folge der Bücherverbrennung. Eine Dokumentation. Münster 1984.

Stephan, Alexander: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. München 1979 (= Beck'sche Elementarbücher).

Stern, Guy: Das Exil und die amerikanische Gegenwartsliteratur. In: G. S.: Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989. Ismaning 1989. S. 393-402.

Stern, Guy: Exilliteratur. Unterkategorie oder Fehlbezeichnung? In: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Exilliteratur 1933-1945. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung. Bd. 647). S. 44-61.

Stern, Guy: Ob und wie sie sich anpaßten. Deutsche Schriftsteller im Exilland USA. In: Wolfgang Frühwald / Wolfgang Schieder (Hg.): Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hamburg 1981 (= Historische Perspektiven. Hg. v. Bernd Martin u. a. Bd. 18). S. 68-76.

Stern, Guy: Prolegomena zu einer Typologie der Exilliteratur. In: G. S.: Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959-1989. Ismaning 1989. S. 37-52.

Strelka, Joseph P.: The Novel in Exile. Types and Patterns. In: John M. Spalek / Robert F. Bell (Hg.): Exile. The Writer's Experience. Chapel Hill 1982 (= University of North Carolina Studies in the Germanic Language and Literatures. Hg. v. Richard Jente u. a. Bd. 99). S. 24-31.

Strelka, Joseph P.: Was ist Exilliteratur? Zur Begriffsbestimmung der deutschen Exilliteratur seit 1933. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. Hg. v. Joachim H. Koch. Jg. 1981. Nr. 1. S. 5-15.

Taylor, John R.: Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1933-1950. Übs. v. Wilfried Sczepan. Berlin 1984.

Turbow, Gerald D.: Im Exil in den USA 1947. Es kann auch hier geschehen. In: Donald G. Daviau / Ludwig M. Fischer (Hg.): Das Exilerlebnis. Verhandlungen des vierten Symposions über deutsche und österreichische Exilliteratur. Columbia 1982. S. 47-55.

Ulrich, Margot: Thomas Mann und René Schickele im Exil. Plädoyer für einen Briefwechsel. In: Heinrich Mann Jahrbuch. Hg. v. Helmut Koopmann / Peter-Paul Schneider. Bd. 1 (1983). Lübeck 1984. S. 171-186.

Vordtriede, Werner: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Hans Bender. Jg. 15 (1968). S. 556-575. - Auch in: Wulf Koepke / Michael Winkler (Hg.): Exilliteratur 1933-1945. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung. Bd. 647). S. 23-43.

Winkler, Michael: Exilliteratur als Teil der deutschen Literaturgeschichte betrachtet. Thesen zur Forschung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Hg. v. Thomas Koebner u. a. Bd. 1 (1983). München 1983 (= Edition Text und Kritik). S. 359-366.

Wunderlich, Heinke / **Menke**, Stefanie (Hg.): Sanary-sur-Mer. Deutsche Literatur im Exil. Mit 136 Abbildungen. Stuttgart u. a. 1996 (= Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Archiv. Bibliothek. Museum. Hg. v. Joseph A. Kruse. Bd.5). [Ausstellungskatalog].

e) Weitere verwendete Sekundärliteratur nebst Hilfsmitteln

Anon.: Horváth im Hollywood-Exil. In: Der Spiegel. Jg. 37. Nr. 13 (28.03.83). S. 192.

Balio, Tino (Hg.): The American Film Industry. Revised Edition. London 1985.

Berg, Stephan: Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.

Boehlich, Walter: Haar gewaschen und mit Kissen geschlafen. Thomas Manns Tagebücher 1937 bis 1939 und die entliehene Sprache - Goethe sich anzuähneln. In: Stuttgarter Zeitung. Nr. 37 (14.02.81). S. 50.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Bd. 1. Frankfurt / M. 1974. S. 44-83.

Castein, Hanne / **Stillmark**, Alexander (Hg.): Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert. Londoner Symposium 1985. Stuttgart 1986 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Hg. v. Ulrich Müller u. a. Bd. 177).

Falcke, Eberhard: Die Krankheit zum Leben. Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann. Frankfurt / M. u. a. 1992 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1292).

Fischer, Jens Malte: Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Bd. 3. Frankfurt / M. 1978 (= Phantastische Bibliothek. Bd. 17). S. 93-130.

Fischer, Jens Malte: Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche. München 1978.

Gnüg, Hiltrud: Der utopische Roman. Eine Einführung. München u. a. 1983 (= Artemis-Einführungen. Bd. 6).

Higham, Charles / **Greenberg**, Joel: Hollywood in the Forties. London u. a. 1968 (= International Film Guide Series. Hg. v. Peter Cowie).

Hönnighausen, Lothar: Der Abenteuerroman und die Dekadenz. In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt / M. 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35). S. 223-249.

Jacobs, Jürgen / **Krause**, Markus: Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. München 1989 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte. Hg. v. Wilfried Barner / Gunter E. Grimm).

Jacquemin, Georges: Über das Phantastische in der Literatur. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Bd. 2. Frankfurt / M. 1975. S. 33-53.

Jeske, Wolfgang: Der Zeit- und Gesellschaftsroman. In: Otto Knörrich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1981 (= Kröners Taschenausgabe. Bd. 478). S. 441-450.

Jonas, Klaus W. (Hg.): Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. 1. Bibliographie der Kritik 1896-1955. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv Zürich. Berlin 1972.

Jonas, Klaus W. (Hg.): Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. 2. Bibliographie der Kritik 1956-1975. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv Zürich. Berlin 1979.

Jonas, Klaus W. / **Koopmann,** Helmut (Hg.): Die Thomas-Mann-Literatur. Bd. 3. Bibliographie der Kritik 1976-1994. In Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv Zürich. Erscheint 1996.

Kesten, Hermann: Meine Freunde die Poeten. München 1959 (= H. K.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben).

Knigge, Andreas C.: Comic Lexikon. Frankfurt / M. u. a. 1988.

Knörrich, Otto (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1981 (= Kröners Taschenausgabe. Bd. 478).

Koopmann, Helmut: Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900. In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt / M. 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35). S. 73-92.

Koopmann, Helmut: Gegen- und nichtnaturalistische Tendenzen in der deutschen Literatur zwischen 1880 und 1900. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Jahrhundertende - Jahrhundertwende. 1. Teil. Wiesbaden 1976 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus von See. Bd. 18). S. 189-224.

Kuttenkeuler, Wolfgang: Der Außenseiter als Prototyp der Gesellschaft. Frank Wedekind: "Der Marquis von Keith". In: Roger Bauer u. a. (Hg.): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt / M. 1977 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 35). S. 567-595.

Mann, Thomas: Über eine Szene von Wedekind. In: T. M.: Reden und Aufsätze. Bd. 2. 2., durchgesehene Auflage. Frankfurt / M. 1974 (= T. M.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10). S. 70-76.

Mayer, Hans: Bosheiten von literarischem Rang. Interpretation einer Feindschaft. Thomas Mann und Bertolt Brecht. In: FAZ. Jg. 28. Nr. 14 (17.01.76). Bilder und Zeiten. S. 2. - Auch in: H. M.: Thomas Mann. Frankfurt / M. 1980. S. 386-400.

Mayer, Hans: Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher. Reinbek b. Hamburg 1967.

Mews, Siegfried: The Exiles on Stage. Christopher Hampton's "Tales From Hollywood". In: Helmut F. Pfanner (Hg.): Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil. Exile across Cultures. Bonn 1986 (= Studien zur Literatur der Moderne. Hg. v. Helmut Koopmann. Bd. 14). S. 249-258.

Muschg, Adolf: Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter. Frankfurt / M. 1986 (= Suhrkamp Taschenbuch. Bd. 1287).

Rasch, Wolfdietrich (Hg.): Dichterische Prosa um 1900. Tübingen 1970 (= Deutsche Texte. Bd. 14).

Rasch, Wolfdietrich: Die literarische Décadence um 1900. München 1986.

Rasch, Wolfdietrich: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart 1967.

Rottensteiner, Franz: Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. In: F. R. (Hg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik. Frankfurt / M. 1987 (= Phantastische Bibliothek. Bd. 199). S. 7-20.

Swales, Martin: Mann. The Magic Mountain (1924). In: M. S.: The German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton 1978. S. 105-128.

Swoboda, Helmut: Utopia. Geschichte der Sehnsucht nach einer besseren Welt. Wien 1972.

Vaget, Hans Rudolf: Geschichten und Geschichte. Heinrich und Thomas Mann in Christopher Hamptons "Tales from Hollywood". In: Thomas Mann Jahrbuch. Hg. v. Eckhard Heftrich / Hans Wysling. Bd. 5 (1992). Frankfurt / M. 1992. S. 97-114.

Vax, Louis: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Bd. 1. Frankfurt / M. 1974. S. 11-43.

Wysling, Hans: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern u. a. 1982 (= Thomas-Mann-Studien. Hg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Bd. 5).

Wysling, Hans: Zu Thomas Manns "Maja"-Projekt. In: Paul Scherrer / H. W.: Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern u. a. 1967 (= Thomas-Mann-Studien. Hg. v. Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Bd. 1). S. 23-47.

Wysling, Hans: Zum Abenteurer-Motiv bei Wedekind, Heinrich und Thomas Mann. In: Klaus Matthias (Hg.): Heinrich Mann 1871 / 1971. Bestandsaufnahme und Untersuchung. Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck. München 1973. S. 37-68.

Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon. Almanach der phantastischen Literatur. Bd. 2. Frankfurt / M. 1975. S. 54-63.