

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Empfang bei der Welt (postum 1956)

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117156x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2022): Empfang bei der Welt (postum 1956), in: Andrea Bartl, Ariane Martin, und Paul Whitehead (Hrsg.), Heinrich Mann-Handbuch : Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 237–246, doi: 10.1007/978-3-476-05808-9_36.

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.

Empfang bei der Welt (postum 1956)

Andrea Bartl

Mit *Lidice*, *Empfang bei der Welt* und *Der Atem* sowie dem Memoirenbuch *Ein Zeitalter wird be- sichtigt* schrieb Heinrich Mann in den 1940er Jahren ein beeindruckendes Spätwerk im ameri- kanischen Exil, das lange Zeit (und zum Teil gar bis heute) weit weniger Rezeption fand, als es das literarisch verdient hätte. Alle vier genann- ten Texte dieses letzten Lebensjahrzehnts zeu- gen vielmehr von einem auffallenden Mut zum ästhetischen Experimentieren, ja von literari- scher Innovationskraft. Sie suchen sich dyna- mische, hybride Formen, die klassische Genre- grenzen überschreiten: Alle vier Texte verbinden mit jeweils unterschiedlichem, auch innerhalb der Werke sich veränderndem Mischverhältnis gängige Genres wie (historischer, sozialer, sati- rischer etc.) Roman, Drama, Filmskript, Auto- biographie, Essay. Hinzu kommt eine Hybridi- sierung bzw. permanente Grenzüberschreitung zwischen Realismus und Fantastik, zwischen leisen Zwischentönen und lauter, schematischer Satire und Grotteske, zwischen Wirklichkeits- bezügen und „ästhetisch-moralistische[n] Fi- gurationen“ (Stein 2002, 143). Zudem reagie- ren diese Texte auf die Zeitumstände des Exils und des Faschismus, auf unterschiedliche kultu- relle Hintergründe und multimediale Einflüsse.

Als Alterswerk verbinden und steigern sie zent- rale Themen und Motive in Heinrich Manns Ge- samtwerk und reflektieren über Alter und Tod. Zugleich entwerfen sie – im punktuell moralisti- schen Erzählgestus – Perspektiven für eine bes- sere Zukunft und entwickeln eine satirische So- zialdiagnose. Darin verzahnen sich ein Rück- blick in die Vergangenheit, eine Diagnose der Gegenwart und ein utopisches Modell für die Zukunft. Ein wichtiger Baustein dieses Exil- und Spätwerks Heinrich Manns ist sein vorletz- ter abgeschlossener Roman *Empfang bei der Welt*.

Entstehung, Rezeption und Inhalt

Der Schritt 1940 aus dem europäischen Exil in die USA war für Heinrich Mann mehr als nur eine räumliche Veränderung. Es war der Schritt des überzeugten Europäers in eine ihm fremde und fremd bleibende nordamerikanische Kul- tur und es war der Schritt des früher in Europa diskursiv eingebundenen, einflussreichen poli- tischen Autors in die publizistische wie rezep- tionsästhetische Wirkungsarmut: Der vielge- lesene, vielbeachtete Heinrich Mann schrieb nun vieles für die Schublade oder eine künf- tig erhoffte, neue Leserschaft. Auch wenn die- ses Schema überzeichnet sein mag, es trifft doch die Spezifik des amerikanischen Exils und sei- ner Texte, denen daher etwas andere Produk-

A. Bartl
Institut für Germanistik, Universität Bamberg,
Bamberg, Deutschland
E-Mail: andrea.bartl@uni-bamberg.de

tions- und Rezeptionsbedingungen sowie auch eine ganz eigene, ‚ätherische‘ Ästhetik zugrunde liegen.

Die Entstehungskontexte des Romans stellen noch immer ein Desiderat der Grundlagenforschung dar. Eine Hoffnung liegt hier auf dem derzeit noch nicht erschienenen Band 9 der kritischen Gesamtausgabe von Heinrich Manns Essays und Publizistik, der die nicht-fiktionalen Texte der Jahre 1940–1950 (und damit den Entstehungskontext von *Empfang bei der Welt*) umfänglich zusammenstellen und kommentieren wird. Aufgrund des bisher bekannten Forschungsstandes und von Selbstaussagen des Autors kann die Arbeit am *Empfang bei der Welt* auf die Phase zwischen 10.4.1941 und 8.6.1945 datiert werden. Die Kap. I–XIV entstanden wohl 1941 (mit ersten Entwürfen ab 10.4.1941), die weiteren Kapitel später, ja die Arbeit gliedert sich in zwei Phasen: 1941 bis 1944 und dann nochmals im Sommer 1945 (vgl. Anger 1991, 244; StE *Empfang*, 419 f.), jeweils parallel bzw. im Wechsel zur Arbeit an *Lidice* und *Ein Zeitalter wird besichtigt*, was neuerlich die Verzahnung dieser Texte zeigt (vgl. Stein 2002, 146; Laroche 1978, 10–18). In diese Entstehungszeit, nämlich auf den 16.12.1944, fällt biographisch auch der Suizid Nelly Manns.

Über unterschiedliche Wege – etwa eine Postsendung Lion Feuchtwangers 1953 – kamen diverse (Teil-)Manuskripte ins HMA Berlin: vor allem eine eigenhändige Reinschrift der Kap. I–XIV, ein Typoskriptdurchschlag der Kap. I–XIV mit handschriftlichen Korrekturen des Autors, ein mehrfach reproduziertes Typoskript der Kap. XV–XXVII und nicht zuletzt ein vollständiger Typoskriptdurchschlag, der von einem Dritten (wahrscheinlich im Zuge der Erstpublikation im Aufbau-Verlag) handschriftlich korrigiert ist (vgl. Anger 1991, 245). Nach Selbstaussagen Heinrich Manns ist wohl nur ein einziges Gesamtmanuskript entstanden, das seit Jahrzehnten im amerikanischen Privatbesitz ist, aber dem HMA in Kopie vorliegt (vgl. ebd.; StE *Empfang* 421).

Eine Publikation des Romans kam erst postum, zum ersten Mal 1956 im Berliner Aufbau-Verlag, zustande. Noch zu Lebzeiten des

Autors gab es zwar unterschiedliche Veröffentlichungsideen, die aber nicht umgesetzt wurden. Symptomatisch dafür ist Heinrich Manns Briefwechsel mit dem Literaturagenten und Verleger Barthold Fles, der Argumente nannte, die gegen eine Verlagsannahme des Manuskripts sprechen könnten. So sei *Empfang bei der Welt* „zu subtil“ für das amerikanische Publikum (Heinrich Mann an Barthold Fles, 13.9.1944 und 10.10.1944; Fles, 115, 120). Heinrich Mann verteidigte jedoch seinen Roman immer wieder: „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 Psychologie, trotz scheinbarer Leichtigkeit ernst behandelt. Man muss verstehen lernen. Was ich mache, ist nicht eingeführt und alt“ (Heinrich Mann an Barthold Fles, 21.3.1945; ebd., 131). Auch Lion Feuchtwanger habe nach der Lektüre des gesamten Manuskripts den Roman gelungen gefunden (vgl. Heinrich Mann an Barthold Fles, 8.10.1945; ebd., 155). Es half nichts, kein Verlag fand sich zur Veröffentlichung bereit. Heinrich Mann selbst hatte den Roman dem Ljus Verlag in Stockholm angeboten (vgl. StE *Empfang*, 420) und zudem schon früh bei Alfred A. Knopf angefragt. Fritz Landshoff hatte 1949 ebenfalls überlegt, im Querido Verlag, Amsterdam, nach der Publikation von *Der Atem* eventuell auch den *Empfang* zu drucken. Zwar werksgeschichtlich tragisch, aber literaturwissenschaftlich interessant sind die Gründe, die jeweils gegen eine Publikation sprachen: Für Alfred Knopf und sein Umfeld war das Projekt zu ‚filmisch‘; so berichtet Heinrich Mann in einem Brief vom 7.5.1943 an Barthold Fles: „Ein Stoff, den ich ihr [d.i. Knopfs Ehefrau Blanche] dann noch vorschlug schien ihr mehr für den Film als für den Roman geeignet“ (Fles, 52). Blanche Knopfs schriftliche Reaktion auf den Romanentwurf bestätigte dies, ja spricht sich apodiktisch gegen jede Veröffentlichung in Buchform aus: „The synopsis for the novel is something quite different. However suited this may be for a film, we think it re-

ally 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“ (Blanche Knopf an Heinrich Mann, 26.6.1941; HMA 1475). Auch später, nach genauerer Lektüre, blieb Blanche Knopf bei ihrem Urteil: „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 Quatre* [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“ (Blanche Knopf an Heinrich Mann, 23.1.1942; HMA 1478).

Auch Hermann Kesten, der das Manuskript später auf Bitte von Fritz Landshoff vorab begutachtet hatte, kam trotz seiner prinzipiellen Wertschätzung Heinrich Manns zu einem zögerlichen Urteil über *Empfang bei der Welt* (vgl. Schröter 1985, 225 f.). Kesten vermerkt u. a. ebenfalls einen zu starken Hang zum Filmischen. Landshoff schien Kestens kritischer Einschätzung gefolgt zu sein; die Publikation des *Empfang bei der Welt* bei Querido zerschlug sich jedenfalls.

Dieser von den Verlegern negativ konstatierte Hang zum Filmischen führte jedoch zu einer filmischen Adaption des *Empfang bei der Welt*: Die intermediale Offenheit des Romans zum Film war ein Grund (neben generell dem Wunsch, Heinrich Manns Exiltexte aus der damals großen Unbeachtetheit herauszuholen) für den Regisseur Robert van Ackeren, den Text als Grundlage für seinen 1977 veröffentlichten Film *BELCANTO ODER DARF EINE NUTTE SCHLUCHZEN?* zu wählen. Textauszüge des *Empfang bei der Welt* werden dabei sogar zu einem Libretto für einen A-Capella-Gesang im Mittelteil des Schwarz-Weiß-Films umgestaltet (vgl. Bartl 1996, 200).

Die schleppenden Verlagsverhandlungen und die von van Ackeren beobachtete Nichtbeachtung des *Empfang bei der Welt* sind nur zwei Anzeichen einer generell eher schwachen Re-

zeption des Textes – gerade in einer breiten Öffentlichkeit literaturinteressierter Laien. Selbst die Heinrich Mann-Forschung tat sich lange Zeit schwer mit diesem Roman. *Empfang bei der Welt* sei, so urteilten mitunter selbst passionierte Kenner des Heinrich Mann'schen Gesamtwerks, höchstens „für Spezialisten und *fans* von Interesse“, ja mehr noch: „Es müsste jedenfalls [...] 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“ (Weisstein 1976, 459 f.; vgl. Schröter 1985, 223). Selbst wenn auch heute noch *Empfang bei der Welt* weit weniger oft gelesen wird als *Der Untertan* oder *Professor Unrat*, eine vorschnelle Aburteilung wird der literarischen Qualität, sozialkritischen Potenz und Lesesfreude des – facetten- wie handlungsreichen – Romans nicht gerecht.

Empfang bei der Welt zeigt uns drei Generationen: die mittlere Generation v. a. in Arthur (50 J.) und Melusine (47 J.), die junge Generation in Arthurs Sohn André (20 J.) und Melusines Tochter Stephanie (17 J.) sowie die alte Generation in Arthurs Vater Balthasar (90 J.; vgl. Heinrich Manns *Drei Generationen*, HMA 107). Melusine war früher Sängerin und leitet nun eine Bank. Auch Arthurs Interesse an der Kunst hat sich in seiner Arbeit als Künstleragent und ‚Projektentwickler‘ inzwischen einzig auf die ökonomische Dimension verlagert. Ihre jeweiligen Kinder André und Stephanie können mit diesem Tanz der Elterngeneration um das goldene Kalb des Geldes nichts anfangen und flüchten sich zunächst in die Verweigerung und Egozentrik: André beispielsweise kümmert sich etwas lust- und antriebslos um seine Karriere als Plakatkünstler. Sein Großvater Balthasar blickt auch – aus einer greisenhaft in sich versponnenen Distanz zum gegenwärtigen Alltag – mit Unverständnis auf Arthurs Geschäftemacherei.

Alle drei Generationen treffen sich aus Anlass eines Festes. Arthur gibt einen großen Empfang zum Fundraising eines Kulturprojekts: Ein Opernhaus soll entstehen, wobei – das deutet sich zunehmend an – die finanziellen Interessen der Beteiligten alles andere als karitativ sind. Viel-

mehr grenzt dieses Projekt an eine betrügerische New Economy und Frank Wedekinds *Der Marquis von Keith* (mit Keiths ähnlich gelagerten Spekulationen im Kunstbereich) stand – neben anderen Hochstaplerfiguren wie Thomas Manns seit 1905 in mehreren Arbeitsphasen konzipierter Felix Krull (vgl. Böhm 1999, 113) – sichtbar Pate. Arthurs glamourös inszenierter „Empfang bei der Welt“ entwickelt sich jedoch schnell zu grotesken, auch satirisch-sozialdiagnostisch gezeichneten Ausschreitungen von allerlei aufstieghungrigen Geschäftemachern und dilettantischen Pseudokünstlern aus der Halbwelt; sie eskalieren zur orgiastischen „Massenpsychose“ (StE Empfang, 220). Besonderes Augenmerk im rasch wechselnden Reigen der Szenen und Figuren liegt dabei noch auf dem Hochstapler und Gangster Poulailleur, dem vage an Adolf Hitler erinnernden Intendanten, der eiskalten Künstlerin Alice und dem buckligen Tenor Tamburini. In ihnen – wie in allen anderen Künstlerfiguren und den Leitmotiven des Theaters und der Verkleidung – diskutiert der Roman selbstreflexiv Formen, Funktionen und Fehlleitungen der Kunst.

Am Ende zerbricht das dreistufige Zeit- und Generationenmodell: Balthasar stirbt (und mit ihm eine alte Vergangenheit), Arthur und Melusine (als Repräsentanten einer fehlgeleiteten Gegenwart) werden sich in ihrer geldgierigen Egozentrik wohl nicht mehr ändern, aber es deutet sich leise eine hoffnungsvolle Zukunft an: André und Stephanie haben sich ineinander verliebt und überwinden in dieser (geistigen und erotisch-körperlichen) Verbindung ihre frühere Passivität, ja finden zu einer neuen Humanität. Ob und wie diese gesellschaftlich wirksam werden kann, wird jedoch in dem betont offenen Ende nicht mehr erzählt.

Die Großeltern-Generation: Balthasar

Mit Balthasar erschuf Heinrich Mann eine der faszinierendsten und facettenreichsten Figuren seines Gesamtwerks. Dieser greisenhafte Alte changiert zwischen fantastisch-gespensterhafter Jenseitigkeit und realistisch-materieller Diessei-

tigkeit, zwischen Altersweisheit und kindischer Egozentrik, zwischen moralischem und amoralischem Verhalten. In ihm werden eine Vielzahl der Rollen und Funktionen, zudem literarische wie autobiographische Elemente amalgamiert. Er beobachtet das kapitalistische Treiben seines Sohnes kritisch und findet in seinen Enkeln würdige Nachkommen und Testamentsvollstrecker, bleibt jedoch selbst zur Wirkungslosigkeit verdammt. Eine solche schwebende Freiheit und zugleich melancholische Gebundenheit des Alters beschrieb Heinrich Mann selbst einmal in Bezug auf die eigene Lebenssituation im amerikanischen Exil mit den Worten: „Hier misse ich nichts, erwarte nichts, habe dafür das träumerische Alter“ (Heinrich Mann an Karl Lemke, 26.10.1948; Lemke, 83).

Im Sinne eines derart träumerisch-ätherischen Alters wird Balthasar durchgehend mit den Motiven Geist, Gespenst, Untoter verbunden (vgl. StE Empfang, 248 u.ö.). Er ist zudem „aus dem Kalender gestrichen“, „ein Zeitloser“ (ebd., 54), ein personifizierter Anachronismus (vgl. ebd., 209). Das korrespondiert mit seinem hohen Alter und seiner Isoliertheit, verleiht ihm aber auch die nötige Distanz, um das amoralische Treiben um ihn herum kritisch zu durchschauen. Balthasar bewegt sich an der Grenze zwischen Leben und Tod. Sein Vergangenheitsbezug bringt bürgerliche Werte des 19. Jahrhunderts in die Gegenwart und lässt sie zum Vermächtnis für künftige Generationen werden.

In Balthasar bündeln sich zudem die autobiographischen Züge des gesamten Romans, der ja selbst ein Werk des Alters ist. Hatte Heinrich Mann nach Meinung Alfred Kantorowicz' mit *Ein Zeitalter wird besichtigt* ein „geistige[s] Testament“ (Kantorowicz 1977, 118) in essayistischer Form verfasst, so mag der Roman *Empfang bei der Welt* im übertragenen Sinne ein literarisches sein – zumindest trägt der Text Züge einer Zusammenschau des eigenen Lebens und Schreibens sowie eines Vermächtnisses an die „Nachgeborenen“. Balthasar selbst schreibt im Roman ein solches Testament und legt es als Nachlass in die Hände der Enkelgeneration.

Autobiographische Spuren führen dabei von Balthasar bis weit zurück zu Heinrich Manns

Kindheit und Vater nach Lübeck, womit sich der alternde Schriftsteller im Exil in dieser Phase auch in seinen Zeichnungen und Lektüre-Erlebnissen auseinandersetzt: „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“ (TM/HM, 339), schrieb Heinrich Mann am 15.4.1942 an seinen Bruder Thomas. Balthasar ist wie Heinrich Manns Vater im Jahr 1840 geboren, sein Wohnhaus erinnert an das Elternhaus der Mann-Brüder in Lübeck (vgl. Schröter 1985, 239). Auch aktuelle biographische Erlebnisse finden ihren Weg in den Roman: Nelly Krögers Alkoholismus, Depressionen und schließlich Tod spiegeln sich etwa in Balthasars Trauer um seine verstorbene Frau, die zu maßlosem Trinken neigte. Die Figur Melusine trägt übrigens mit ihren depressiven Phasen, ihrer Alkohol- und Tablettensucht, dem Streben nach Jugend und dem Nachdenken über Suizid (vgl. StE Empfang, 279) ebenfalls Züge Nelly Krögers (oder in manchem auch Carla Manns): „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“ (ebd., 319).

Eine solche Bilanz des eigenen Lebens und der verlorenen Lebenslieben reagiert auf das Alter und zugleich auf die Exilsituation. Wie zwei Seiten einer Medaille miteinander verbunden sind in Balthasar einerseits Isolation, Exil („Emigrant“; ebd., 89), Ohnmacht und andererseits eine Allmacht des Wissens, Durch-Schauens, Handhabens: Balthasar wird zum geheimen Regisseur des Treibens auf Arthurs Empfang und der Figurenbeziehungen – sogar über seinen Tod hinaus (vgl. ebd., 371 f.). Diese Haltung erhält poetologische Züge, kann doch Balthasar in diesem Sinne als „Stellvertreter des Erzählers

auf Figurenebene“ (Gunreben 2012, 199) gelesen werden.

Für diese poetologisch-selbstreflexive Ebene sprechen noch zahlreiche intertextuelle Bezüge zu literarischen Texten und Figuren, die sich in der Hybrid-Figur Balthasar bündeln: In mehreren Szenen kostümiert er sich als Goethe. Darin verbindet sich die intensive und ambivalente Auseinandersetzung mit Goethe in Heinrich Manns Exil-Essayistik mit einem Seitenblick auf Thomas Manns Goethe-Nachfolge oder auch der ernsthaften Reflexion von Goethes Konzept der Internationalität und Weltliteratur, das durchaus zum Selbstbild Heinrich Manns gehört. – Noch weitere Topoi und Prätexte werden in Balthasar spielerisch aufgerufen: der Topos des weisen Alten (vgl. ebd., 193), darin Bezüge zu Platon und Sokrates, nicht zuletzt in der durchgehenden Motivik von Schein, Verkleidung, Maskerade und Welttheater auch zu Schopenhauer (vgl. Böhm 1999; Mattick 2001, 54). Balthasar selbst nennt seinen einzigen Sohn nach Schopenhauer mit Vornamen Arthur.

Die Eltern-Generation: Melusine und Arthur

Die Selbstreflexion über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, Macht und Ohnmacht sowie ethische Verpflichtungen der Kunst, wie sie in der Figur Balthasar geführt wird, ist ein zentrales Thema in der Nachfolgegeneration. Damit verbunden sind ökonomische Ziele: Als „Existenzkämpfer“ jagen Arthur, Melusine und all die anderen Künstler, Hochstapler und Abenteurer auf dem „Empfang bei der Welt“ dem Geld hinterher. Sie verkaufen ethische Werte und auch die Kunst meistbietend gegen Geld. In dieser Mentalität der Existenzkämpfer-Generation gipfelt das sozialkritische Potenzial des Romans zu wirtschaftsethischen Fragen und auch zu frühen Versuchen einer Faschismusanalyse auf (vgl. Bartl 1995) – ist doch der Weg vom Untertan des Kaiserreichs über Arthurs kapitalistische Existenzkämpfer bis zum Nationalsozialismus kein weiter. So belegt der Erzähler des *Empfang* Arthurs Partygäste durchaus mit faschistoiden

Zügen, wenn diese sich als „Herrenmensch[en]“ inszenieren und Andersartige als „soziale[s] Ungeziefer“ (StE Empfang 231, 148) abwerten. Aus dieser Mentalität resultiert unweigerlich Krieg, so schrieb Heinrich Mann am 10.12.1948 an Karl Lemke mit Blick konkret auf den Zweiten Weltkrieg: „*Empfang bei der Welt* geht auch im Zustand und Geschehen dem *Atem* voran. Der erste zeigt den Verfall, der zweite die ausgebrochene Katastrophe“ (Lemke, 89 f.).

Die Verbindung von Amoralität, Kapitalismus und Kampf findet sich mit unterschiedlichen historisch-gesellschaftlichen Schwerpunktsetzungen schon länger im Romanwerk Heinrich Manns: Hier führt die Linie von *Im Schlaraffenland* über *Der Untertan*, *Die große Sache* und *Empfang bei der Welt* bis zum letzten Roman *Der Atem* mit seinen Theorien des Synarchismus. Im *Empfang* nutzt Heinrich Mann den Begriff des Existenzkampfes („Der Existenzkampf ist nachgerade allmächtig“, StE Empfang, 311), um diese geistige Verbindung von Gewinnstreben, moralischer Verderbtheit und Krieg zu beschreiben; dieser Existenzkampf zeichnet die mittlere Generation rund um Arthur, Melusine, Alice, Poulailler etc. aus und bestimmt das soziale Miteinander auf Arthurs Empfang. Selbst die Kunst wird diesem Streben nach Profit unterworfen. Das zeigt sich schon in dem – im ganzen Roman raumsymbolisch gestalteten – Setting: In Arthurs Haus „gingen Geschäfts- und Wohnräume ineinander über, [...] im Schlafzimmer konnte ein Vertrag aufgenommen werden“ (ebd., 33). Das private Fest wird zum ökonomisch motivierten Fundraising-Event und die Kunst, die eigentlich das Zentrum des Veranstaltungsprogramms und geplanten Projekts bildet, wird für das Publikum zur Nebensache.

Neben der Jagd nach Geld treiben die Existenzkämpfer-Figuren eine kreatürliche Angst sowie das Streben nach Macht an. Arthurs Empfang wird von unterschiedlichen, komplexen Machtinteressen gelenkt, denen sich die Figuren im Wechselspiel masochistisch unterwerfen oder an denen sie sadistisch als Mächtige teilhaben wollen. Hier denkt Heinrich Mann Elemente des autoritären Charakters und Untertanenpsychogramms eines Diederich Heßling in die interna-

tionale Kulturindustrie und präfaschistische Vorkriegs-Ökonomie weiter. Die Machtstruktur, an der alle partizipieren wollen, spiegelt sich beispielsweise schon in der Sitzordnung während der Musikaufführung.

Hier koppelt sich, wie mehrfach im Gesamtwerk Heinrich Manns, das Theatermotiv mit sozialkritischen Diagnosen: Das eigentliche Theater findet nicht auf der Bühne, sondern im Zuschauerraum statt („Entweder geht jetzt der Vorhang hinauf, oder diesseits wird gespielt“, StE Empfang, 146). Alle zwischenmenschlichen Kontakte verkommen zur Show, alle Gäste auf Arthurs Empfang spielen eine sozial geprägte Rolle. Ob dahinter Reste einer ‚wahren‘, ‚wesenmäßigen‘ Identität stecken, ist bei vielen Existenzkämpfer-Figuren fraglich. Das häufig benutzte Vokabular aus dem Theaterbereich („beiseite“ sprechen, „Rolle“, „Kostüm“, „Schauspieler“, „Szene“, „Requisit“, „Bühnentricks“, StE Empfang, 38, 62 f., 71, 108, 240, 354) entlarvt hier sprachlich die wesenlose Theatralität der Partygäste, deren Rollenspiel die eigene Leere überdecken und den Aufstieg in der Hierarchie aus Macht und Geld unterstützen soll. In diese allgemein kapitalismuskritische Diagnose mischen sich Anklänge an die Reflexionen über die Theatralik des Faschismus, wie sie neben Heinrich Mann auch andere Schriftsteller im kalifornischen Exil jener Jahre wie Bertolt Brecht oder Lion Feuchtwanger anstellten (vgl. Bartl 1996, 321–339).

Das Theater, das Konzert und die Oper, die gegeben werden, werden im Kunstbetrieb der Existenzkämpfer-Generation zur bloßen Ware wie jede andere auch – ein Industriezweig, der vom Zufall, vom Marketing, der Mode und den Launen des Publikums abhängt und durchaus zur demagogischen Lenkung des Auditoriums genutzt wird. Alice, die Sängerin und Existenzkämpferin, ist so verstanden eine bloße „Halsathletin“ (StE Empfang, 38), keine Künstlerin im idealistischen Sinne. Das Gegenbild zu solchen Komödianten und Starlets ist der Belcanto-Tenor Tamburini. Er kann als humanistischer, „reine[r] Künstler“ (ebd., 100) das falsche Komödiantentum des Publikums durchschauen und kurzfristig durch seinen Auftritt leicht abmil-

dern, allerdings nicht nachhaltig oder tiefgreifend verändern (vgl. ebd., 225, 266). Dazu ist er selbst zu verliebt in seine Kunst und zu gefangen im Kunstbetrieb der Existenzkämpfer. Selbst Tamburini agiert daher mitunter moralisch fragwürdig, auch „dieser nicht einwandfreie Tamburini“ (ebd., 170) trägt Züge des Existenzkämpfers. Hier schließt sich der Bogen zu lebenslangen Fragen Heinrich Manns nach sozialer Verantwortung von Kunst und ihrer idealen gesellschaftlichen Wirkung. Dieser Roman des Spät- und Exilwerks trifft dazu eine resignative Aussage. Wenn irgendwo Hoffnung auf eine systemverändernde Wirkung aufkeimt, so betrifft das nur die junge Generation.

Die Enkel-Generation: Stephanie und André

André und Stephanie, das junge Liebespaar, schaffen etwas, das weder Arthur, Melusine und die Existenzkämpfer noch Balthasar vermögen: Sie wandeln sich und entwickeln sich zu sozial verantwortungsbewussten, moralisch integer handelnden Menschen weiter. Die Anlagen dazu haben in ihnen vielleicht bereits geschlummert. Zu Beginn des Romans verharrten jedoch beide in Verweigerungshaltung, was damals die ihnen einzig mögliche Auflehnung gegen den Existenzkampf ihrer Eltern war („Mein ganzer Widerstand ist die Enthaltung“; ebd., 58). Den zentralen Impuls ihrer Entwicklung stellt nun ihre Liebe zueinander dar. Im Gegensatz zum Hass, den Heinrich Mann in mehreren Exil-Essays als Signum des Faschismus geißelt, entwickelt sich in der idealisierten Liebesbindung zwischen André und Stephanie ein Gegenkonzept der Liebe, die die humanitäre Menschenliebe und die geistige Agape ebenso einschließt wie den Eros.

„Kann aber irgend etwas die Tyrannen stürzen, wird es der neue, lebendige Humanismus sein“ (HMEP 7, 475), hatte Heinrich Mann schon in seinem Essay *Geburt der Volksfront* postuliert. Und in *Ein Zeitalter wird besich-*

tigt heißt es: „Liebe dagegen, Liebe macht nicht blind, der trägste Geist, das unbegabteste Herz werden hellichtig, werden klug, wenn sie lieben“ (StE Zeitalter, 283 f.). In der Liebe von André und Stephanie scheint ein solcher neuer, lebendiger, pragmatischer Humanismus auf. Bei Stephanie kommt – in interessanter, emanzipatorischer Umkehrung tradierter Geschlechterrollen – auch eine hohe Intellektualität, Rationalität und Klugheit hinzu. In ihrer facettenreichen Liebe wird das Paar zu Hoffnungsträgern auf eine mögliche bessere Zukunft, die den Existenzkampf ihrer Eltern positiv überwindet und darin das Überlieferte der Großelterngeneration weiterentwickelt. Balthasar wird zum Mentor der Jungen und übergibt diesen vertrauensvoll sein testamentarisches Vermächtnis. Stephanie und André setzen es aber nicht blind um, sondern wissen es zu lesen, weiterzuentwickeln, auch zu korrigieren. Freilich – es bleibt ein Aber: Diese utopische Hoffnung auf eine gesellschaftsverändernde Kraft der Liebe zeitigt nicht explizit erzählte Folgen. Das Ende des Romans, das uns das junge Paar auf seinem Weg in eine hoffentlich positive Zukunft zeigt, bleibt deziert offen. Es ist eben „kein Schluß“ und die letzten Worte lauten: „Sie gehen weiter“ (StE Empfang, 401). Wo sie je ankommen, ob und was sie verändern, ob ihre Liebe nachhaltig Bestand hat – das alles ist ungewiss. Statt emphatischem Liebesglück und einer gewissen Zukunftsgläubigkeit bleiben selbst Stephanie und André zögerlich, skeptisch: Auf Stephanies Aussage „Und wir können bezeugen, die ganze Welt wird neu, weil wir lieben“ antwortet André einschränkend: „Wenn es so wäre! Für uns, ja, für uns wird sie neu“ (ebd., 384). Stephanies kurz darauf geäußerte Frage „Wird immer alles fragwürdig bleiben?“ (ebd., 387) taugt in dieser Hinsicht gar als Motto des ganzen Romans. Den Roman schließt kein Happy End, zumindest kein ungetrübtes, unhinterfragtes. Und für Balthasar, die eigentliche Hauptfigur des *Empfang bei der Welt*, gibt es ohnehin keine Zukunft mehr; er stirbt.

Jenseits der Sprachen, Räume und Zeiten

Die spezifische Ästhetik dieses Romans macht es aus, dass sich in ihm unterschiedliche Sprachen, Kulturen, Länder, Orte, Epochen und Lebensphasen mischen. So ist der Roman etwa in insgesamt fünf Sprachen geschrieben – in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit: Deutsch, Französisch, Italienisch, (amerikanisches) Englisch und Tschechisch. Diese fünf Sprachen spiegeln zentrale Kulturbereiche im Leben und Schreiben Heinrich Manns und zudem den „entschlossenen Internationalismus“, den Heinrich Mann – gerade auch im Exil als Gegenkonzept zum Nationalismus der Faschisten – als humanitäres Modell der Verständigung propagierte: „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“ (Heinrich Mann an F.C. Weiskopf, 2.11.1945; Weiskopf, 37). Im Roman selbst haben diese Nationalsprachen zum Teil unterschiedliche Funktionen (vgl. Wolffheim 1986, 119–121): Englisch ist die *Business Language* der Existenzkämpfer und ihrer leeren Höflichkeitsfloskeln. Französisch changiert vom Medium der Konversation über Vulgarismen bis zur Sprache einer verklärten, erinnerten Vergangenheit. Italienisch gehört in den Bereich von Oper, Musik, Kultur. Allerdings verzahnen und vermischen sich diese Sprachverwendungen auch zu einem Amalgam, das die Trennung in Nationalsprachen überwindet und zu einer Über-Sprachlichkeit findet, die Thomas Mann (in Bezug auf den *Atem*) so fasste: „Ueber den Sprachen ist die Sprache“ (Thomas Mann an Heinrich Mann, 14.7.1949; TM/HM, 356). Insbesondere Balthasar wird zur Inkarnation eines Sprechens über den Nationalsprachen, wenn er hintereinander „Come in! Avanti!“ (StE Empfang, 58) und französische Wendungen verwendet; der Erzähler kommentiert das: „Da er ein Abwesender war, befand er sich überall und vermischte die Landessprachen“ (ebd., 59). Hier zeigt sich eine kulturelle wie politische Globali-

sierung und Interkulturalität ebenso wie eine andere, über den Nationalsprachen agierende dichterische Sprache und ein Hyporealismus, der über eine empirische Wirklichkeit hinausweist (vgl. Stein 2002, 143; Wolffheim 1986, 117).

In den Raum- und Zeitstrukturen erhebt sich die Erzählung ebenso über empirisch fassbare Eindeutigkeiten. Im Setting vermischen sich unterschiedliche Orte und Räume, v. a. Südfrankreich, Kalifornien und Lübeck (vgl. Bartl 1996, 292–295; Stein 2002, 146), worauf schon Heinrich Mann selbst hinwies: „Der unveröffentlichte Gesellschaftsroman heißt *Empfang bei der Welt*, enthält Figuren aus aller Welt, ohne lokalisiert zu sein“ (Kat 1971, 332). In einem Brief an Karl Lemke vom 31.1.1948 schrieb der Autor: „*Empfang bei der Welt* [...] spielt, man weiß nicht wo, in einer international, aber einmütig absterbenden Gesellschaft“ (Lemke, 63). Auch die Zeit lässt sich schwer fixieren. Zwar ist die Phase vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs anvisiert, aber es finden sich zahllose Anachronismen und historische Widersprüche, die mehr sind als nur „Flüchtigkeitsfehler“ (Giesen 1976, 53). Vielmehr etabliert das – ähnlich wie die unterschiedlichen Sprachen und Räume – ein fantastisches, hyporealistisches Erzählen, das die empirische Wirklichkeit erfasst, diagnostiziert, aber auch über ihr schwebt bzw. sie unterläuft. Zudem zeigt sich darin ein unzuverlässiges Erzählen, das die grundlegende Unzuverlässigkeit und Unsicherheit des ganzen Welterlebens im *Empfang* spiegelt.

Ein avantgardistisches Alterswerk

„Greisen-Avantgardismus“ (Thomas Mann 1974, 522) – mit diesem etwas uncharmanten, zumindest hintersinnigen Schlagwort hatte ja Thomas Mann in seinem *Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich* das Spätwerk Heinrich Manns im amerikanischen Exil belegt. Recht hat er damit zumindest in diesem Punkt: Heinrich Manns letzte Texte verbinden Elemente eines Alters- und Spätwerks mit avantgardistischen Experimenten, die beispielsweise auf zeitgenös-

sisch aktuelle Medien wie den Film reagieren. Die Beziehung des Romans *Empfang bei der Welt* zum audiovisuellen Medium Film ist eng. Die „szenisch-dialogische[]“ Erzählweise des Romans (Stein 2002, 143) modernisiert in dieser Hinsicht nicht nur die französische Tradition des Dialogromans im 18. Jahrhundert (vgl. Wolffheim 1986, 119), sondern öffnet sich dem Filmskript. Dass Heinrich Mann im amerikanischen Exil die Filmproduktion der Studios in Hollywood genau verfolgte und dass Teile des Entwurfes für *Empfang bei der Welt* auf Papier der Warner Brothers geschrieben wurden, sind nur biographische Äußerlichkeiten. *Empfang bei der Welt*, den Heinrich Mann als „Filmroman“ (an Thomas Mann, 28.2.1941; TM/HM, 333) bezeichnete, trägt viel Filmisches in sich; seien es satirische Seitenhiebe auf die „Konservenfabrik“ (StE Empfang, 13) der Filmstudios, seien es dezidiert filmische Erzähltechniken: Totale, Halbnah, Großaufnahme, Schnitt, Überblendung, Rückblenden, Parallelhandlungen, rasante Szenen- und Ortswechsel, Kolportage, expressive Verkürzung in Dialog, Sprache und Gestus, Perspektivenwechsel und Montagen. Auch mehrere intermediale Verweise auf zeitgenössische Filme wie Ernst Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE* (1942), Charlie Chaplins *THE GREAT DICTATOR* (1940), James Whales *REMEMBER LAST NIGHT?* (1936) oder unterschiedliche Genres des populären Hollywood-Kinos wie die actionreiche Gesellschafts- oder Krimikomödie mit Auto-Verfolgungsjagden, Schlägereien, latenter Erotik finden sich (vgl. Bartl 1996, 192–200).

Neben filmischen Elementen tragen auch „abrupte Wechsel der Erzählperspektive“ (Welscher 2005, 378) oder multiperspektivisches Erzählen, ein Hang zur aphoristischen Verknappung, zudem das Groteske, Verfremdende und Heterogene zu einem ganz eigenen, durchaus avantgardistischen Stil, vielleicht einem „Spätstil“ (Stein 2002, 143), bei. Züge eines Spät- und Alterswerks finden sich in jedem Fall in der Neigung zur Werkzusammenschau und Lebensbilanz. Auf selbstreflexiv-metaleptische Weise integriert der Roman Bezüge einerseits zum eigenen Werk Heinrich Manns, andererseits zum Werk anderer, von Heinrich Mann

sehr geschätzter Autoren. *Empfang bei der Welt* führt Motive, Figurentypen und Themen v. a. aus Heinrich Manns früher Märchennovelle *Liliane und Paul* (vgl. Bartl 1996, 219–228; Schröter 1985, 232 f.), *Im Schlaraffenland*, *Die Branzilla*, *Die Göttinnen*, *Die kleine Stadt*, *Eugénie oder Die Bürgerzeit* und *Die große Sache* weiter. An Zitaten aus Werken Fremder fallen rasch Romane der französischen Literatur wie Gustave Flauberts *Madame Bovary* oder Honoré de Balzacs *La Peau de chagrin* und *Eugénie Grandet*, zudem Werke von Goethe (*Die neue Melusine*), Fontane (*Der Stechlin*), Wedekind (*Der Marquis von Keith*) auf. Auch Bezüge zur Romantik, etwa zu E.T.A. Hoffmann oder zu Edgar Allan Poe, treten auf. Einerseits unterstützen sie in positiver Bewertung den Hyporealismus des Romans, andererseits werden sie in negativer Bewertung genutzt, um die Irrationalität der faschistoiden Existenzkämpfer anzuprangern. Allein dieser in sich widersprüchliche Einsatz von Motiven der Romantik ist ein Beleg unter vielen für die Komplexität und den Facettenreichtum von Heinrich Manns Spätwerk, das gebührend wiederzuentdecken für die Forschung wie für eine breite Leserschaft eine lohnenswerte Aufgabe sein wird.

Literatur

- 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, 242–248.
- Bartl, Andrea: „Kultur, mit Ausschreitungen“. Die Darstellung des Faschismus und dessen Ursachen in Heinrich Manns Roman *Empfang bei der Welt*. In: *HMJb* 13 (1995), 57–78.
- Bartl, Andrea: Geistige Atemräume. Auswirkungen des Exils auf Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*, Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* und Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*. Bonn 1996.
- Böhm, Birgit: Schopenhauer-Bezüge in Heinrich Manns Romanen *Empfang bei der Welt* und *Der Atem* als Spiegel eines literarischen Bruderkonflikts. In: *HMJb* 17 (1999), 103–144.
- Giesen, Winfried: Heinrich Manns Roman *Empfang bei der Welt*. Interpretation eines Spätwerks. Frankfurt a.M. 1976.

- Gunreben, Marie: „Lasterhaft und weise“ – zur Ambivalenz des Alters in Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*. In: HMJb 30 (2012), 191–205.
- Kantorowicz, Alfred: Heinrich Manns Tod. In: Ders.: Die Geächteten der Republik. Alte und neue Aufsätze. Berlin 1977, 99–119.
- Laroche, Marcel: Geld und Geltung. Zu Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*. Bonn 1978.
- Mann, Thomas: Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. X: Reden und Aufsätze. Bd. 2. Frankfurt a.M. ²1974, 521–523.
- Mattick, Meike: Narrentum und Maskenspiel. Karnevalleske Motivfelder in Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*. In: HMJb 19 (2001), 51–61.
- Schröter, Klaus: Zugang zu Heinrich Manns *Empfang bei der Welt*. In: HMJb 3 (1985), 223–244.
- Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart/Weimar 2002.
- Weisstein, Ulrich: Heinrich Mann. In: John M. Spalek/Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1: Kalifornien. Teil 1. Bern 1976, 442–472.
- Welscher, Ute: Sprechen, Spielen, Erinnern. Formen poetologischer Selbstreflexion in Heinrich Manns Exilromanen *Empfang bei der Welt* und *Der Atem*. In: Walter Delabar/Walter Fähnders (Hg.): Heinrich Mann (1871–1950). Berlin 2005, 375–398.
- 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, 114–126.