



# The Project Gutenberg eBook of Das Werk Heinrich Manns, by Rudolf Leonhard

This ebook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this ebook or online at [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). If you are not located in the United States, you'll have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

**Title:** Das Werk Heinrich Manns

**Author:** Rudolf Leonhard

**Release Date:** August 2, 2010 [EBook #33327]

**Language:** German

**Credits:** Produced by Jens Sadowski

\*\*\* START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK DAS WERK HEINRICH MANNS \*\*\*

## Rudolf Leonhard

### Das Werk Heinrich Manns

»Aber er, der ehemals lachend den  
Lästerungen getrotzt hat, würde heute  
wohl mit Lächeln den Ruhm hinnehmen,  
der selten mehr ist als ein  
weitverbreiteter Irrtum über unsere  
Person.«

Heinrich Mann über Choderlos de Laclos.

Seitdem der Roman aus der quellenden Unordnung eines gereihten Berichts zahlreicher, zählbarer Ereignisse zu einer Kunstform beschränkt wurde, ist er nur voller, erfüllter geworden: hat er, in höherem Sinne als eine andre Form, die Totalität des Kunstwerks gefunden. — Anders als im Drama, vergeleitet in ihm das Ereignis und steht ohne Auszeichnung zwischen Zuständen; und die Auswahl, deren Gesetz auch er unterstellt ist, geschieht breiter, vielleicht weniger scharf und gewiß weniger beschränkt. Und so ist seither — auch deshalb schon, weil er näher als irgendeine Kunstform dem Gange des Lebens zugeordnet ist — natürlich eigentlich nur die Rundung und Vereinigung von jedes Dichters epischem Bekenntnis in *einem* Roman. So hat Mörike einen Roman bescheiden geschrieben, hat Schlegel die eine Luzinde hinterlassen, die nicht formlos, sondern monströs ist, der erste Roman vom Blute des neunzehnten Jahrhunderts, der erste zynische Roman nach den pädagogischen; Novalis den einen Ofterdingen, den er nicht vollendete; und Goethe hat die drei Leben, die er eins hinter das andre gesetzt hat, jedes in einem Roman festgestellt. Dies ist natürlich; der Roman ist angelegt, der Ertrag eines Lebens zu sein, und dies waren nur Beispiele; es ließe sich zeigen, daß manches an Nummern reichere Werk doch um den *einen* Roman gruppiert ist, mit andern Romanen, die Wiederholungen, Ergänzungen, Verwicklungen und Abschweifungen darstellen, und Übertragungen: wie etwa Thomas Manns Königliche Hoheit, bei aller Verschiebung, Entwicklung und Umfärbung, eine Wiederaufnahme der Buddenbrooks ist. Entgegen scheint nur das umfangreiche Werk der großen epischen Naturen zu stehn, erbaut zu einer Reihe — meist an Ton und Umfang sogar, nicht nur an Art und Komposition gleicher Romane, deren keiner vor dem andern ausgezeichnet scheint. Für die Novelle ist es die Ausnahme, daß sie allein bestehn muß; ihre Notwendigkeit ist die Sammlung, der Band, ihr Gesetz ist die Gruppe. Ihr Streben zum Absoluten erfüllt sich auf dem Wege der Ergänzung und ausfüllenden Relation, denn sie hat zwar die formale Totalität jedes Kunstwerks, nicht aber die stoffliche: selten ist das Faktum, in dem ihr Bau gipfelt, von so einziger Rundheit und Strahlkraft, daß in ihr selbst die Einzigkeit des schöpferischen Willens vollendet steht. Dem Roman wieder ist die stoffliche Totalität, die Vollständigkeit des Weltbildes — die kraft der Kunstmittel dem Gesetz, daß Kunst Auswahl ist, so wenig widerspricht wie die Kunst der Welt — selbstverständlich. Aber große epische Naturen zwingen, eigenwillig bei aller dienenden Objektivität, das Gesetz *ihrer* Totalität dem Roman auf und nötigen den einzelnen Roman, ungenügsam vor dem abgeschlossenen, in der endlosen Fülle ihrer Anschauung in die Reihe. Für sie ist der Roman, so geschlossen und undeutlich sein eignes Leben auch steht, nur Kapitel im Werke; und es ist natürlich, daß sie, falls das Leben ihnen Vollendung gönnt, *einen*

Titel über die ganze Reihe setzen; sei es die Geschichte nur der Rougon Macquarts, sei es die ganze Comédie humaine. In der Tat gehört der Vater Goriot zu Eugénie Grandet wie die Grenadière zur Peau de Chagrin. Diese Romanreihen des naturwissenschaftlichen Jahrhunderts, in einem Lande entstanden, das zuerst die bürgerliche Wirtschaft, die bürgerliche Gesellschaft, die Herrschaft des Bürgertums vollendete, sind Musterfälle des deskriptiven Romans. Sie finden ihre Einheit und Totalität in der Fülle des bürgerlichen Lebens selbst, in der Vollständigkeit der Typen, der möglichst großen Zahl der Fälle; ganz deskriptiv dem bürgerlichen Leben gegenüber und ohne jede Kritik, wie bei Balzac, dessen Romane eine über alles, selbst das bürgerliche, Maß gediehene Dokumentierung der Bürgerlichkeit und des Bürgertums sind — ohne jede Kritik, denn Balzacs gelegentliche Moralität ist, selbst bürgerlich, als Erscheinung des bürgerlichen Lebens stofflich gegeben; oder mit einer destruktiven, in der Wucht, Aufrichtigkeit und Schonungslosigkeit der Beschreibung liegenden Kritik ohne bewußte Richtung. Die Richtung ist in dieser Kritik, wie Kritik notwendig in jeder Beschreibung ist; sie kann hinein- oder herausgelesen werden, von einem, der zugleich ein übersichtiger Leser und ein gewaltiger Darsteller von gewaltsamer Aufrichtigkeit ist. — Aber schon im Frankreich des bürgerlichen Zeitalters geschah eine Fortentwicklung: Gustave Flaubert fand den antibourgeoisen Roman, voll nicht nur innewohnenden, sondern deutlichen Hasses, aber antibürgerlich noch und darum stark und befangen, und antibürgerlich durch seine Vollkommenheit — also durch Dasein und schweigendes Ethos —, und mit dem Ergebnis einer überaus edlen Absonderung und Privatheit.

In Rußland ersetzt die Einheit der Stimmung jene französische Einheit des Stoffes, jene von der Grenze, die die Zahl der Erscheinungen bedeutet, umzogene Einheit. Dostojewskis Romane, so unlyrisch, wie Epik nur irgend sein kann (welche Überraschung, wenn im „Idioten“ einmal ein Baum, unbestimmter Gattung, mit Lyrik ein Herz bedrängt!), sind riesenhaft und nahe, und fast grenzenlos, um das Herz der Erscheinungen getürmt, einheitlich im Willen, — der, heißt das freilich, unbestimmt ist und auch den größeren Schein der Willenslosigkeit annehmen kann; — und es sind, auch hier, die Brüder Karamasoff ohne den Idioten zwar vollendet, zwar vollkommen, aber nicht bis zum letzten Ende vollständig. In Italien, auf vulkanischem, der Kontinuität der Epik abgünstigem Boden — höchstens in entarteten Malereien wird sie erreicht — hätte vielleicht d'Annunzio ein großes episches Werk vollbringen können, und es wäre seine Einheit von der Leidenschaft oder doch von ihrer Geste bestimmt gewesen; Zufall, daß es nicht dazu kam — denn selbst die Wirksamkeit psychologischer Bedingnisse nur aus der Seele des einzelnen Dichters ist ursprünglich Zufall, nicht Gesetz. In Skandinavien sei an das Werk Knut Hamsuns erinnert; und es entsteht vielleicht ein großes episches Werk in den Schöpfungen des großen Dänen Aage von Kohl, seine Romane, außerordentlich an Umfang, Darstellung, Gehalt und Bedeutung, sind zueinander bestimmt wie abgerundete Stücke eines Werkes, das einst geschlossen sein wird.

Dies sei als Situation des europäischen Romans gegeben — wobei man unter „europäisch“ nur die Benennung einer Herkunft, die Zugehörigkeit in die noch lose Weite eines Kulturkreises zu verstehen hat, noch nicht eine Eigenschaft, ein eindeutig charakteristisches Merkmal. Noch liegen Provinzen der Seele und geistige Reiche zwischen dem mit ironischem Behagen noch im Angriff durchtränkten, zu vielen Spitzen geschliffnen, klugen, überlegnen, gesprächigen Romane des Anatole France und der urtümlich hingeschleuderten, noch in der klingenden Klarheit dumpf durchbrausten, ungefügen und rednerisch dunklen Buntheit der Werke Dostojewskis und seiner Nachfolger. Sollte ein europäischer Roman entstehen — „europäisch“ im Sinne einer Konzentration der Kräfte, im vollen Sinne eines Merkmals; im Sinne einer kommenden Zeit, da die Musik der Ursprünge voll in das eherne Spiel klarer, fechterisch gespannter, bronzener Gestalt gemündet hat —, sollte ein europäischer Roman entstehen, so war Deutschland für seine Geburt vorgesehn, geographisch und psychologisch, trotz aller Hemmnisse, die das jetzige öffentliche Leben des Landes einem so schmerzhaft aufrichtigen, so aggressiv politischen, in Leidenschaft und Geste so übermäßigen, einem so zynischen Werke bedeutet hätte. Aber es gab in Deutschland kein großes episches Werk, da es noch keine große epische Natur gegeben hatte. Wer war bei uns? Vielleicht E. T. A. Hoffmann; aber seine Prosa, noch immer mehr eine Angelegenheit der Philologen oder doch wenigstens schon der Bibliophilen, aber nur in Bruchstücken weiter bekannt, war ohne Vielfalt, war heftig, aber eintönig, und in den wesentlichen Stücken eng und von mäßiger Faktur. Kleist, der größte Prosaiker bislang, dessen Stil die meiste Intensität erreicht hatte, war im Kohlhaas jeder Ausbreitung eines Romans nahe gewesen, aber er war abgeschweift, tendierte zur Novelle, und sein Werk blieb so groß und im einzelnen einzig wie unvollendet. Keller, in seinem Wesen mehr Epiker und mit größerer Bestimmtheit Epiker als irgendeiner — in seinem Gleichmut gegenüber allen Zuständen, seiner Unerschütterlichkeit, dem oft schon recht gefährlichen Behagen —, hatte sich willentlich beschränkt, nicht stofflich wie etwa Willibald Alexis, und doch selbst stofflich auch; und er war herzlich, von epischer Fühllosigkeit, doch ohne Inbrunst; seine Demokratie — Epik ist demokratisch — war Gefühl und noch mehr Gewohnheit, und zu wenig Idee, um die Einheit eines Werkes festzustellen. O, wir hatten Romane; Gutzkow, der das Rechte wollte und von der Literaturgeschichte verleumdet wird, kam zu keinem Ausgleich zwischen Geist und Wirklichkeit; es lag an ihm, an seinem Lärm und seiner Unruhe noch mehr als an den Tatsachen; so führte er in ein andres Gebiet und doch nicht weit von Tieck. Wir hatten Romane; Spielhagen war vielleicht der bestimmten Anschauung einer gesamten Zeit in Wirklichkeit nahe, aber er war bei aller Lebhaftigkeit befangen, schwächlich und von frevlerischer Nüchternheit, nicht weniger Freytag. Fontane beschränkte sich auf lebendige und warme Schilderung; Naturalisten klebten an der Wirklichkeit wie ihr Gegner Heyse, ein Spieler, am Schein, und waren dem Geiste gleich fern, fern und ferner. Sie alle — erinnern wir uns nur an Spielhagen — waren Bürger, meist weniger in der Art Balzacs als seiner Modelle. —

Betrachten wir das Werk Heinrich Manns. Er begann mit Novellen, in einem Bande „Das Wunderbare“. Sie sind — nicht für uns, die wir sie voll genießen, aber vom Dichter aus gesehn —

Versuche. Sie ertasten den dichterischen Ton und halten sich nahe am direkt und zunächst Poetischen. In der Titelnovelle spielen die weißen Winden eine ähnliche Rolle wie Rosen in einer Stormschen Erzählung. Das novellistische Ereignis ist eine ungewöhnliche Begegnung in märchenhafter Landschaft; einer Landschaft, deren Lage und Licht von ruhender Innigkeit breit beschrieben wird — aber schon hier wird, in verzehrender Gebärde, dem novellistischen Ausholen die Frage entzogen: wie man leben soll, wie das Wunderbare aufnehmen, das Geistige halten.

Diesen Orientierungen im Tone, in der Kunst der Erzählung folgt jene im Stoff, in den Leidenschaften: es folgt, in großem Wurf bereits des Heinrich Mannschen Griffes, der Roman „Im Schlaraffenland“, ein „Roman unter feinen Leuten.“ Es bleibt unverstänlich, daß dieser Roman des Berliner Bürgertums nicht mindestens seine Modelle in einer ungeheuren Explosion durcheinander schleuderte, so heftig ist er nach einer Seite gespannt (— aber das Berliner Bürgertum vermag eben sogar seine Karikatur mit belanglosem Interesse zu verdauen, zu belächeln, und, da es sie sehr gern bejaht, ohne Konsequenzen zu ziehn, abzustumpfen). Schon hier hat Heinrich Mann Totalität erreicht, aber der Kreis ist ganz nach einer Seite ausgewölbt, verzogen. Der große Stil der Leidenschaft, an Personen und Gegenständen eines Kreises von machtvoller Alltäglichkeit, Verquollenheit und Uniform erprobt, muß eine riesige Grotteske ergeben, aber eine Grotteske leidenschaftlichen Stils und machtvollen Formats. Schon reicht der Atem Heinrich Manns zu souveräner Führung der Gestalten durch die ununterbrochne Darstellung ausgedehnter Feste. Der Dichter, dessen Richtung auf das Heroische, auf die großen Leidenschaften und die schönen Taten deutlicher wird, ergreift zunächst mit einem wilden Gemisch aus feindlichem Interesse, verächtlicher Aufmerksamkeit und sogar einer Art hassender Neigung — für alles, was selbst hier wahre Geste, Willen und Aufrichtigkeit bedeutet, Lebensformen, die solchen, wie er sie sucht, so fern wie möglich liegen, den Kreisen gütiger, geistiger Menschen, von denen heiße Jünglinge schon schmerzlich träumen; ergreift diese Lebensformen. — Er findet Fratzen, fett überquellende und hagere; und findet, im Übermaß besorgter, aber wuchtiger Arbeit, Gefallen an den Fratzen; verleugnet aber nicht, daß seine Intensität nur halb wirkt, und ruht, wo sie inbrünstig werden soll, daß, nach einem Meisterwerk bereits, wie es in jeder Hinsicht und Beziehung in Deutschland ohne Vorgang ist, daß trotz erstaunlicher, fast übermäßig sich gebärdender Sicherheit noch leerer Raum in ihm ist.

Gleich das nächste Werk ist das höchste, das farbigste, das stärkste, das tiefste und lebendigste, das an Erfüllung möglich ist. Es sind — ehrfürchtig formen unsre Lippen den vertrauten Namen — die drei Romane der Herzogin von Assy. Sie heißen: „Die Göttinnen.“ Jene Violante von Assy — ist einer unter uns, der sie nicht geliebt hat, seit sie in seiner Jugend ihm an der dalmatinischen Küste begegnete, mit ihrer großen Welle schwarzen Haars über steinerner Stirn; jene Violante von Assy, die dreier Göttinnen Leben nacheinander durchmacht und damit alles Leben: Dianens, das heißt die Politik, das heißt die Tat, die immer nur zur Freiheit will; Minervens, das Leben der Kunst, des reinen Seins also und der klaren Einheit von Nähe und Ferne im Geiste; und in dem der Venus sich erfüllt, in einer Liebe, die sie selbst nicht ausschließt, die ungenügsam noch in der Leidenschaft ist und gesonnen wäre, sich mit dem All eben zu begnügen, wenn sie sich, in jeder Gestalt des Findens und Verbindens, nicht hütete auszuschweifen — jene Violante, die so in einem klaren Ende vergeht. Violante von Assy, deren biegsam düstere Jugendgeschichte allein schon eine vollkommene Novelle ist; Violante von Assy, die einem winzigen König, einem lächerlich Entarteten der Macht, mit tödlicher Ruhe begegnet, die von einem bärtigen Tribunen genommen wird, ohne auf den Gedanken zu kommen, daß sie sich je verlieren könnte, die über die süchtigen, eifrigen Fettfalten eines Geldmannes die matt gemeißelten Achseln zuckt; die mit dem Maler Jakobus ringt, daß Blut spritzt, sich gegen Della Pergola, den gefährlichen Journalisten, mühelos behauptet, die sich dem bezaubernden, primitiven, tierisch entwickelten Abenteuerer, dem Sohn der geschäftigen Fürstin Cucuru, bedenkenlos überlassen darf; die der Bildhauerin Properzia Ponti, der großen massigen, begegnet, die San Bacco, dem ritterlichen Freiheitskämpfer in allen Erdteilen, ruhig und ernst geneigt ist, und die den Nino traumhaft liebt. — Aber wo sollen wir beginnen, und wo erst aufhören; die Fülle dieser Bände, dieses erhabenen Kunstwerkes, aus dessen klaren und kaum übersehbaren Massen nicht ein einziges Wort zu streichen ginge, anzudeuten, dazu gehörte ein Band seines Umfangs — und seines schwellenden Tones, reif, süß, üppig und schmerzlich. Violante, Herzogin von Assy — unter allen, die uns umgaben, entgegen ihnen allen, die stolz auf ihre Kaste sind und auf die Bezüge, in denen sie stehn, entgegen ihnen allen ist sie stolz auf ihre Einzigkeit; auf ihren Typus also, der die Idee des Individuums ist — und damit verkündete sie, zuerst, die neue Größe des neuen Menschen. Wie wäre von ihr auszusagen, außer mit den Worten Heinrich Manns! Da aber, nun ist es oft genug gesagt, im Roman nichts fehlen darf, da *der* Roman vollkommen ist, der ganz ist und alles enthält — und dieser: was enthält er nicht! Von der dalmatinischen Revolution über die Ermordung der Blà bis zur kurzen Aussprache mit dem alten Diener, die an ihrer Stelle kommen und nach der Ökonomie des Ganzen nur dort und nur in diesem Umfange kommen durfte, aber kommen mußte: nach dem Anfange des dritten Bandes — — darum ist dieser dreifaltige Roman vollkommen. Was ließe sich mehr sagen als dieses, das kaum genügt! Und er ist beschämend wie alles Vollkommene, verpflichtend wie die Vollkommenheit — und beglückend, da die Vollkommenheit möglich ist und näher, heißer als nur Ziel und Möglichkeit!

Hier, ohne Studien und Übergang, ohne Reife, den Geruch nach Schweiß und aufdringliches Bemühen, ist sie schon erreicht: die Vollkommenheit, die Vieldeutigkeit aller Seiten; die Rundung der Töne (wenn Tamburini, der bäurisch robuste Priester, der derb begabte Politiker der Kirche, mit vollen Backen über dem Worte „Geld“ hinausgeht, wir lachen nicht; nichts von Grotteske; wir sehn ihm feindlich vielleicht, aber in schweigender Achtung und fast belustigt, was er tun wird, nach). Hier ist die Intensität der Inbrunst nach der Skepsis; hier ist das verzweifelte Schillern des Menschlichen, daß wir lesend erbeben, über so festem Grunde, daß wir die Vergeßlichkeit

verlernen. Hier ist die Strenge des Menschentums, die Süßigkeit der Welt, groß geschwungne Üppigkeit und trunken taumelnde Trauer, Anbetung und, inbrünstig und farbig auch sie, Ironie, irritierend, belebend, nicht zersetzend. Hier ist Reife, Süße, Üppigkeit und Schmerz, Gewalt des Menschen und Größe der Erde — im Lächeln ewiger Statuen und im Dunkeln fallender Terrassen, in Leidenschaften, Verwüstungen, Starrheit und groß beweglicher Erhebung, hier ist der Mensch; das Neue; die große Zeit, hier schon erfüllt: „ich möchte, daß Sie das andere sehen: das was sein könnte und im Grunde auch ist.“ Hier ist, unvermittelt und kostbar, die mehr als die Zukunft bedeutet: die Zeitlosigkeit unsrer Zeit.

Kein Atemholen: der Atem reicht, in kurzer Zeit den starken Band der „Jagd nach Liebe“ folgen zu lassen. Ein Thema aus den Romanen der Herzogin: wie Claude Marehn, wie die Gestalten dieses Buches, ja wie seine Vorgänge und sein Stil gehetzt, aufgeregt und auf dem Zuge sind, so jagte Rustschuk hinter Violante, und nicht nur Rustschuk. Ein Thema der Romane Violantes, im Bande der Venus schon vollendet, hier aber zu einem Weltbild zugeschrärf: aus dem Gesichtswinkel einer Manie, der reichsten übrigens, und ohne jede Verzerrung. Wenn hier auch München das Berlin des ersten Romans ablöst, hier ist nur noch ein Schein von Bürgertum oder seiner andern Seite, der Bohème, nichts von Grotteske. Zwar Macht, Geld, Erfolg, alles Erstrebenswerte des Bürgers wird genannt, und es geschieht im bürgerlichen Sinne höchst Verblüffendes — doch dieses Buch steht schon nach der reinen Erfüllung der Herzogin von Assy; da ist zuviel Leidenschaft, um die versteckte Halbbohnmacht einer Grotteske, die, wenn auch sieghaft, den überlegnen Geist dem Bürgertum ausliefert, zu erlauben. Nur die Kapitelüberschriften wiederholen den im Schlaraffenlande bereits zu Ende versuchten Ton. Hier ist, ganz in Handlung, für den bürgerlichen Alltag allzurasche, unerhörte, umgesetzt, ein Lied: kalte schleudernde oder funkelnde Abenteuer. Hinter den Abschnitten eines Festes, das in breitem Zuge Treppen und Flure eines Hauses und in langem Erzähleratem ein weites Kapitel füllt, erscheint jedesmal ein liebendes Paar, das stumm sich selig aneinander hält und blickt: ein Handlungsrefrain, wie er nun — etwa seit Philo vom Hause der Assy in der Papierkrone durch den nüchternen Morgen stolperte — häufig wird; ein Flötenruf, eine unsagbare Geste, ein Schmerzwort, das die Zähne bloß zerrt, ein Dolchstoß des unerbittlichen, schamlosen Geistes, und wieder ein Flötenruf: Handlungen, die Kehrreime in einem Liede sind. Das Lied, hier hat es ein Ende: Claude liegt zu Bett, sterbend und verzehrt wie die Assy, aber nicht erfüllt, satt, voll Geist und Licht gesogen wie die Assy; Geldgierige um sein Bett wie um ihr; eine Ergänzung: was für ein andres, verzognes Sterben! Aber Ute ist bei ihm, während Violante einsam lag, — denn Nino war in jenem öffentlichen Hause, schmachlos, wild, vorzeitig gefallen, wie es notwendig war. Hier gibt es Ute, die wir so liebten, mit ihrem roten Haar und großen Gliedern!

Weiter: ein Band Novellen, „Flöten und Dolche“. Hier ist jene Fulvia, uralte, die Liebesgeschichten verachtet hat, weil ihr Herz nach Wichtigerem schlug, nach der Freiheit. Und sie, die Frau, lehrte die Freiheit den Stolzen, Besitzenden, Abweisenden, der die Geliebte des Freiheitskämpfers verlangte, — daß auch er lernte, für die Freiheit zu fallen. Oder für sie, Fulvia? Nein: für die Freiheit. Die Liebe hat sich der Idee unterstellt; zu holdem Selbstbetrug vielleicht, aber blutig und im vollen Ernst. Daneben steht der „Drei-Minuten-Roman“: jenes Mannes, der die Gefährtin, eine sinkende und schon entwertete Courtisane, nach geringen Versuchen nie geliebt hat und immer zu lieben wünschte: und dem einmal, vielleicht, das Leben wirklich war, als er um sie in einer dunklen Straße kurz weinte; aber schon damals war er namenlos stolz auf diese Tränen . . . In „Pippo Spano“ äußert sich die Meistergestalt dieses Buches, vorgezeichnet in allem, was Mann bisher geschaffen hatte, und erwartet, seit ihre Elemente in den Romanen der Herzogin lagen: der Komödiant, der gewissenhafte Abenteurer verantwortungsvoller Worte. Ihm wird die Leidenschaft der großen, starken, raschen Menschen zugetragen, um die er weiß, nach der er sich kaum zu sehnen wagt; ein leidenschaftlicher Versuch verstrickt ihn, sie anzunehmen — ihn, dem die Entführung der kleinen Prinzessin Nora doch nur seelische Übung war, nicht einmal gesellschaftliche Habilitation —; ihm gelingt noch der Glaube an dieses Leben, dieses heroische Leben der Frau, die das Buch besiegt; aber schon denkt er, was für ein Werk er daraus formen wird, spielt auf der Bühne seines Manuskripts, die Tat mißlingt, er bleibt: ein beschämter, verurteilter Komödiant. Welche Herbheit! welche Süßigkeit! Wie hat er gespielt! Wie hat er gelebt — nicht wissend, daß er lebte, daß dieses Leben war, doppelt, da er dies Leben, dieses Versagen erlebte! So weit und reich ist das Leben in der Novelle Heinrich Manns; in jenen kühnen Sätzen, in denen seit der Herzogin von Assy die ganze Seele in eine rasche, berückende, prunkende Geste gebracht ist (und dies bei Menschen, die alles andre eher als primitiv sind); in denen selten eine direkte Rührung, immer aber eine direkte Erschütterung aufgerissen ist. Das Sein gerann in ihnen — sie sind längst nicht lebend, mehr als ein Aufriß, viel mehr als ein Ausschnitt des Lebens, sie sind Tat. Und es kommt alles auf die Tat an, eine Verwandlung ist geschehn, die unvergänglich ist: ein Märchen steht hier, schnell und kühn auch dieses, in berückenden Absätzen, durch die es flügelnd rauscht, ehern tönt und edelsteinern funkelt wie in allen Sätzen Heinrich Manns; ein Märchen steht hier, ein Leben abwickelnd, und heißt „ein Gang vors Tor“. Da er zurückkehrt, müde, bestaubt und verdorben, der Ausgezogene, der Mensch, und erfährt, daß alles: Liebe, Wunden, Verbrechen, Sehnsucht und Taten nur ein Gang vors Tor waren, denn das Beste war immer geschehn, bevor er die Augen öffnete, sein Traum hatte es vorweggespielt — da kehrt er um und will lieber, als bei den Alten sitzen zu bleiben, den Gang vors Tor noch einmal tun und wieder alles beginnen, was er versucht hat. In dieser übernatürlichen, antinaturalistischen Kunst, in der die Realität nicht um des Bildes, um der Kunst willen verachtet wird, sondern zugunsten der Wahrheit, die Zukunft heißt, — grade in ihr siegt, für immer, die Aktivität des Lebens.

Der folgende Roman, „Professor Unrat“, ist der „Natur“ näher, als, bis auf wenige spätere Novellen, eins der Mannschen Bücher; aber auch er, da er sie konzentriert, ordnet und versammelt, belebt und besinnt sie; nur seine Farbe bleibt ihr näher. Es gilt „das Ende eines Tyrannen“, das andre Problem: die Macht. Sie, die Verrat am Geiste ist — und äußere der Geist

sich nur am Stehpult in einer grammatischen Arbeit, die, formal und fein, scharf und wesentlich dennoch einsam macht und erdrückt, —, muß ohne Liebe, ohne mindestens den Ausgleich der Demokratie, zum Irrsinn führen: der Mächtigste selbst, wenn seine Maßlosigkeit der unterworfenen Pöbel dumpf erträgt, entfesselt die Anarchie. Welche Steigerung des Gefühls gibt es denn noch, als gegen sich selbst die Gewalt loszulassen? Daß Gymnasialprofessor Unrat an einer Chansonette zuschanden wird, bis zu der er seine Schüler verfolgt — den einen vor allen, der dem Geiste verfallen scheint und der Macht am gefährlichsten ist, da er sie von vornherein prompt und einfach bezweifelt —; die scharfe Heiterkeit dieses Buches; das Ungeheure der Unratschen Entgleisungen; der dröhnende Weltwitz, daß die Künstlerin Fröhlich, da sie der Macht nicht unterworfen werden kann, ihr gesellt werden muß und sie unfaßlich widerlegt und entarten macht; dies auf dem Grunde der Erkenntnis, daß der Bürger vor allen wurzellos ist, denn er klebt — dieses alles und daß dieses Buch neben allem auch amüsant ist, hindert und ändert nicht, daß es beispielhaft ist, ernst, und das Leben achtet, dem es sich unlegendär näher hält. Auch zu ihm wachsen Fäden von den „Göttinnen“: dieser Lohmann, wenn auch ein Kaufmannssohn der norddeutschen Kleinstadt, ist ein gymnasialer Verwandter Ninos, die Gesellschaft der Künstlerin Fröhlich läßt noch einmal an jenen Variétéhahn des dritten Bandes denken, und ein fernes Bild der Herzogin selbst taucht in der exotischen Gattin eines Konsuls auf, zu der Lohmann seine heftige, schwermütige, tief wahre und in der Form ein wenig mühsame Liebe, die mehr als nur aus Liebe notwendig ist, richtet.

Sie ist, diese Liebe, Thema einer Novelle „Die Unbekannte“ des nächsten Bandes „Stürmische Morgen“. Die Gewalt einer Liebe wird zusammengefaßt; feierlicher, da sie schon in einer Knabenseele sich ereignet, größer, da sie mehr als nur Liebe, da sie die Beziehung zum Besonderen, zur Schönheit und Bewegtheit des Lebens ist, Traum der Tat und Notwehr gegen den bürgerlichen Tag; und da sie nur ernster ist vor dem grausam witzigen Abbruch, der diesem Knabenherzen angetan wird, das — unverlogen, aber rein dargestellt, wie es eben ist — reiner ist als die Welt. „Abdankung“ wiederholt, knapp und gewaltsamer im kleineren Kreise, das Thema von der Macht, die sich überbieten muß, der nur die Wollust noch bleibt, im letzten Übermut die unterworfenen Gewalten gegen die eigne verworfen hingewandte Brust aufstehn zu heißen. Auch diese Novelle endet kurz in ungeheurem Ernste. — Und „Heldin“, die stirbt, damit sie die Welt gut wissen darf; lebt sie doch von ihrer Liebe! und „Jungfrauen“, die sich noch einmal aus dem Sturm in den heiteren Kreis ihres schwesterlichen Lebensmorgens retten — welche Anfänge! Was für Morgenluft auf diesen Seiten! Meerfrisch, voll Witterung der Küsten einer Zukunft; Kinder, die nicht verkindlicht werden, verwickelte und nicht umgelogne Kinder einer großen Zeit und des ewigen Landes.

Stärker werden Macht und Geist, Erfolg und Liebe kontrastiert in dem Roman: „Zwischen den Rassen“. Ganz gleich, ob er eigener Not entstammt, wie Professor Unrat vielleicht eigener Rache, — ist nicht auch er im Werke Heinrich Manns von Anfang bestimmt? Nicht als Abkehr von den Unrassigen des Schlaraffenlandes: aber Violante von Assy stand über den Rassen — allen fern und geheimnisvoll zugewendet! Man erwarte hier keine naturwissenschaftlichen Probleme, keine billigen und falschen Theoreme: der Kampfplatz der Rassen ist das eigne Herz, es geht nicht um Blutmischung, die höchstens Anhalt und Ausdruck ist, sondern um Lebensführung. Was ist denn Wirklichkeit; ist alles Leben mehr als ein Gang vors Tor; sollen wir das Wunderbare zerstückelt tun oder ganz betrachten? Violante von Assy, die zeitlose Heilige unsrer Zeit, konnte nacheinander dem Geist und der Tat, der Anschauung und der Handlung leben, und lebte schließlich doch alles in jedem. Wir müssen uns entscheiden. Und es siegt die Betrachtung, die sich zur Handlung aufreißt und aufrichtet, der Geist — und jeder andre ist vernichtet —, der Tat gebiert, selbst Tat wird. Es siegt Arnold, als er aus sich tritt und mehr vermag als Pardi. Aber was sagt dies, ohnmächtige Abstraktionen, von der Fülle und Gewalt dieser Dichtung! In ihr ist nicht nur Jagd nach Liebe: in ihr ist Liebe. „Wie wir uns lieben!“ — von hier an klingt es immer wieder. Wir schlagen auf: eine Mondnacht steht da, in zwei Sätzen weit, groß und ewig, weiß über brennende Büsche an den Waldrand. Wir blättern weiter: jede Nuance jeder Art von Geselligkeit, die raschen, mäßig wahren Wallungen einer einfachen Seele und jede Besinnung einer schwierigen. — Es muß noch einmal wiederholt werden: der Roman ist um so besser, je mehr er Dinge enthält und je aufrichtiger er sie darstellt. Dieser hier enthält wie jeder Heinrich Manns und kaum weniger als die Romane der Herzogin von Assy alles, und mit der unnaturalistischen Lebensnähe letzter Wahrheit.

Wieder ein Roman: „Die kleine Stadt“. War jener ein Lied, ehern gesungen aus schluchzenden, zuckenden Mündern, war die Herzogin von Assy eine Kantate des Lebens, dieser ist ein fugiertes Hohes Lied, von einer Polyphonie, daß die Bewunderung die Sprache verliert. Die ganze Comédie humaine auf engem Raume, und nicht mehr Comédie; es gibt keinen Roman Europas, der mehr Gestalten bewegt, nicht einmal der der Göttinnen; aber wie sollte je ein Leser den Schneider Chiaralunzi mit dem Kaufmann Mancafedo verwechseln! Die ganze Stadt ist Held dieses Buches; der zum Zwerge versunkne Uralte und der Baron, der Caféhauswirt und der Priester, der Advokat und die Hühnerlucia, Nello Gennari und Alba, und sie alle, jeder umhüllt von seiner Musik. — Das furiose Accelerando bis zum Prestissimo politischen Kampfes, der — merkt es wohl! — aufrichtig, um das Ideal, in bitterem Ernst geschieht; das Andante der Andacht, Allegro staccato geistiger oder künstlerischer Leidenschaft, und das verlorne Zeitmaß der Liebe — Heinrich Mann, dem die Kunst am ehsten sich immer in Bildern darstellt, während am Gesang ihn die Arbeit, das Werden interessiert, hat das äußerste an Musik den Dingen hergegeben und aus ihnen gezogen; nicht in der berausenden Sprache nur, mehr als nur in der außerordentlichen Komposition: in den Begegnungen der Seelen, in den Geschehnissen, im Ablauf und im Sinn. Und in der Musik selbst: in der Aufführung der Armen Tonietta, die eine zielsichere Hand über Terrassen und durch Kapitel dehnt und leitet, wie das Spiel im dritten Bande der Göttinnen. Was für ein Regisseur! So ist, vice versa, der Kampf zwischen den Parteien kapitellang geführt, genau und unpedantisch, atemlos in der Gebärde und mit überlegen

gespartem Atem in der Darstellung; eine Holzerei, könnte der Kritiker einer Realität sagen, aber an Ernst und Bedeutung gewiß nicht die gewöhnliche Klopffechtere der sattsam bekannten Dramatik, antwortet ein aufrichtiger Leser. Eine Komödiantengesellschaft ist in die Stadt gekommen: und ihr Leben und ihre Kunst verändern die Stadt, vergeistigen und vergrößern sie, stürzen und erheben sie, führen sie menschlich zusammen zu Tod und Frieden. Im Dichter war von je die Sehnsucht übermächtig — nicht nur nach jenen gütigen, geistigen Menschen, von denen in besten Zeiten Jünglinge träumen: nach jenen Menschen wenigstens, die stark und einheitlich leben, die so stark sind und so groß glauben, daß sie zur Tat kommen — sei es auch noch nicht die größte, die gütige Tat (zu der freilich, im stürmischen Morgen, jenes junge Mädchen, die Heldin kam); nach jenen Menschen, die wir nur noch, wie Pippo Spano, im Bilde kennen. So hatte Heinrich Mann die Menschen zu den Bildern geflüchtet, hatte Renaissancenaturen in die heutige Umwelt gestellt: in diesen letzten Bänden sind sie zu Menschen von der Wucht, dem herrischen Selbst, der reinen Stärke, der Verschrobenheit und harten Vielfältigkeit der Renaissance ausgestaltet, Menschen dieser Zeit oder einer kommenden. Und in der kleinen Stadt, die dies nach unten vollendet, leben Menschen, die, wie das Volk jener Zeit gewesen sein mag, sind. Er ist gerecht, der Dichter: auch der Priester, der Fanatische, ist verirrt Diener am Geiste und gerechtfertigt.

Dies ist nun das Geschehnis des nächsten Bandes, der Novellen, die nach der ersten „Das Herz“ heißen; in einem Wort: die Renaissance des Menschen. Wie sollte es möglich sein, von diesen Novellen etwas zu sagen! Etwas, das mehr wäre als dies: sie erzählen von Herzen; sie vollenden die Renaissance des Menschen. Sie sind dem übrigen Werke fest verbunden: die Geschichte der armen Tonietta wird erzählt, dem nächsten Roman in wilder, genauer Verspottung vorgearbeitet („Gretchen“); Herzen dulden und erfüllen sich; das Geschick der Schauspielerin wird wieder aufgenommen, und auch ihm geschieht die äußerste Erfüllung: die Härte schmilzt ab; daß sie spielen wird, daß sie im Wahnsinn peinvollen Erlebens schon aus dem Grunde ihrer Seele spielte, das rettet sie, es ist Ursprung und Heilung der Mängel ihres Erlebens, ist Gift und Heilmittel. Dies gilt, und gilt viel weiter: der Schauspieler, der alle Keime der vielen Gestalten seines Herzens wechselnd entwickelt, ist das Urbild des Künstlers, denn alle Kunst ist Selbstdarstellung; nicht nur die Dichtung Heinrich Manns, sogar die Malerei; und letzten Endes ist der Schauspieler der deutlichste Ausdruck des Menschen, mindestens des sozialen Menschen, wohl des moralischen Menschen, und wohl des ganzen Menschen überhaupt.

In den Romanen der Herzogin von Assy trafen und erkannten sich Renaissance und das Heute — nein, das Morgen — in der Mitte: in heroischer Landschaft der Gegenwart. Im letzten Novellenbände, der „Rückkehr vom Hades“, ist einheitlich von der späten Antike bis in die Zeit des Risorgimento die Renaissance des Menschen — als Mal für das lebende Geschlecht durchgeführt. Die Rückkehr vom Hades, ernstestes Komödiantenstück, voll Süßigkeit und Wildheit, thrazischem Aberglauben und achivischer Andacht; die Branzilla, Sängerin, härter als Properzia Ponti, nur physisch von der Sängerin der kleinen Stadt verschieden, sie, die böse ist vor Größe, sie, die Verbrecherin des Vollkommnen. Wie ist hier gearbeitet: drei die Zeit deutlich machende Winzigkeiten — eine Borte, ein Toilettenstück, irgend etwas — werden angegeben; dann beginnt ein Dialog, der, die Stichworte selbst aufnehmend, meist Monolog ist; und ergießt sein letztes. Ferner: Mnaïs, die andre Galathea, die dem vor sie hingestohlenen Knaben nachts ihr einfaches Hirtinnen- und Statuengeschick erzählt, abergläubisch, innig in gütiger Bescheidenheit, bebend vor Süße. „Einfach sein und sich lieben!“ wiederholte Properzia Ponti, die das eine nicht, das andre zu gewaltig und falsch konnte. Ähnlich diesen der Monolog der Ginevra degli Amieri, die (in „Zwischen den Rassen“ schon erwähnt) nach dem Tode wiederkommt und nur vom Geliebten, dem sie sich zu gestehn nicht gewagt hatte, aufgenommen wird. Und „Der Tyrann“, der Branzilla im Bösen und in der Einsamkeit verwandt, vollkommen im Verbrechen, der, dennoch sehnsüchtig aus der Macht, die Wahrheit sagte, als er verriet, gegen sich selbst, und verzerrt bleibt statt beschämt. Alle diese Erhabenheit, diese sanften und harten, diese schonungslosen Werke — und das letzte: „Auferstehung“, das Werk von unerreichter Komposition, unnachahmlich gedrängter Kraft des Vorgangs und des Tones — die Geschichte jenes Abtrünnigen und doch Zurückgeführten, die man auf den Knien lesen sollte: sie hat unser Leben errettet, wir können uns nicht mehr töten, vielleicht werden wir ewig sein: unvermittelt ist zu wissen, daß der Weg der Menschheit, führe er im Kreise und durch Not und Schmutz, daß er aufwärts steigt; gehe er durch Jahrhunderte oder Jahrtausende, er geht zum Ziel, und nicht zu einem zufälligen: zur Menschheit, des Menschen Weg. Ihn führt, den Weg des Geistes, auch hier die Liebe; wie schon Fulvia, wie Violante von Assy, ist die Frau vielleicht nicht Trägerin der Idee — auch dies mag sein — aber Führerin; sie mag sie selbst vom Manne genommen haben, mag sein, sie fanden sich in ihr — und ihr führt sie den andern zu.

Schon liegen neue Novellen vor, an die Art des Bandes „Das Herz“ geschlossen, in wenigen Sätzen das Wesen eines Geschicks, die Seltsamkeit des Vertrauten, den Sinn des Alltags sagend: „Der Vater“ etwa, und „Der Bruder“. Groß steht unter ihnen „Die Tote“, die Novelle eines Betrogenen, der sich betrügen läßt — da dieser Betrug seine Seele reicher wandelt, statt sie aufzuheben; es kommt für diese Entwicklung des Geistes so wenig auf das Mittel an, daß nicht nur ein Betrug, sondern sogar ein in jeder Hinsicht — ökonomisch und psychisch — unwirksamer Betrug sie bewirkt: doppelte Parodie, und wie reich, und wie einfach! Schon besteht ein neuer Roman, „Der Untertan“. Noch einmal kehrt Heinrich Mann in die deutsche kleine Stadt zurück, zu unerbittlicher Kritik, hingestellt, nicht hingesagt, in einem Kunstwerk von geschmeidiger Härte. Er findet nur einen Gerechten, den alten Buck, den Aufrechten der vierziger Jahre, einen deutschen, ruhigeren, aber nicht weniger festen San Bacco. Und dieser stirbt: am Ende liegt er auf dem Bett, wie früher Claude Marehn und Violante von Assy; und an *seinem* Bett erscheint der Feind. Wäre nicht die Hoffnung, daß einige Knaben mit gefurchteren Stirnen, als sie in der Stadt üblich sind, noch bis zuletzt ihn, den Verfemten, begrüßt haben — o, warum sind die San Baccos, die Bucks so alt! und die Ninos sind so gefährdet! — Dies wird als der Roman des neuen Kurses,

der erste und der einzige, bekannt werden, eindringlicher, als es kurz gesagt werden kann; und wenn dem Bürger den ersten Roman noch zu genießen gelang, hier empfängt er den Todesstoß.

Dies ist das epische Werk Heinrich Manns — zu dessen Lobe noch etwas sagen zu wollen vermessen wäre. Aber es ist noch nicht das Werk: da sind noch die Dramen, deren eins „die Schauspielerin“ wieder darstellt, und eins, „Variété“, Episoden der Umgebung, die ihr Geschick ist, da ist die rührende Gestalt Brabachs, und Madame Legros, die neue, einfachere, aber reiner besessene Jungfrau von Orleans, davon entzündet, daß ein Unschuldiger leidet, darum in eine Umgebung sich begebend, die gelockert ist, weil keine Idee sie hält, die zerfallen wird — und einfach zu sich zurückkehrend.

Da sind noch Essays, in einer bisher ungekannten Vollendung; über „Geist und Tat“ die wichtigsten, Aufrufe zum Geiste (und des Geistes zur Tat) gegen die Macht, über Flaubert, Choderlos de Laclos, Zola. Auch diese Aufsätze gehören in das Werk eines Unererschöpflichen. Es nimmt einen Umfang an, daß die homerische Frage aufgeworfen werden könnte, wenn ihn nicht einige gesehn und gehört hätten — einen Mann hinter einem Werke. Seine Aufsätze sind Romane europäischer Begebenheiten und Personen, Novellen europäischer Gedanken (die keiner besser formulieren könnte, als er es tat: im Aufsatz über den Europäer, den er erkannte, wenn er ihn nicht entdeckte). Sie haben den heroischen Stil seiner Epik, diese Wendungen, die erzittern lassen vor ihrer Genauigkeit, diese Sätze, die Tore aufsprengen bis in den Abgrund, diese Leuchtkugelworte, die Musik dieses Schmelzens oder Berstens. Seine Sprache, das vollendetste Deutsch, das seit Heinrich von Kleist geschrieben wurde (aber den an Härte übertrifft wie Stifter an Reinheit, den Amerikaner Poe an Präzision; und Shakespeares gelenkigen Überschwang erreicht), seine Sprache hat die Vorzüge aller europäischen Dialekte; ihr gelingt das südlich dunkle Timbre und die scharfe Sachlichkeit eines gescheiten Norddeutschen; sie kann die ausrufende, biegsame Naivität des Italienischen haben und die schnelle Helligkeit des Französischen, ja seine hart hitzigen Wendungen, seine Verschiebungen gewinnen, — und kann dies alles, während sie mehr als nur fehlerloses Deutsch bleibt. Das ist die europäische Sprache — europäischer Romane, des europäischen Romans, den Heinrich Mann geschaffen hat.

Was vermag dieser Stil! Wie biegt er sich, und wie trifft er: Ginevras Hirn liegt entblößt, daß wir jede Mühsal ihres Erkennens fühlen und erschreckt in ihre Zeit beschränkt sind; aber auch die sanfte Stirn der Contessa Blà leuchtet klar, auch Käthchen Zillig sitzt auf starken Rundungen weißblond bei uns, und die Künstlerin Fröhlich bewegt sich — so schafft er mit bildnerischer Kraft den Leib. Wir schlagen einen Band auf — das erste Wort, wir lesen: „mit trockenem Mißtrauen“. Wer fühlt es nicht? Wir blättern — es ist „Zwischen den Rassen“ — zum ersten besten: „Gugigl warf ironische Blicke dazwischen; plötzlich schnitt er ein Gesicht und fragte, ob die Rede von Zuckerwerk sei. Die Damen kicherten. Pardi hatte nicht verstanden. Er blieb süß; und doch ging in seinem Lächeln jäh ein Hinterhalt auf, eine Drohung. Gugigl bekam eine treuherzige Miene. Darauf verbeugte Pardi sich ein wenig, als habe er Genugtuung erhalten, — und wendete sich wieder Lola zu.“ Wieviel Wechsel in einem Satze! Was für Verbindungen! Durch was für Zustände sind wir geführt worden! Aber um was nicht weiß auch alles dieser Dichter; welche Geheimnisse, welche Künste, welche Rezepte — wie etwa, in der kleinen Stadt, jenes Italias mit den getrennten Fingern! Dieser Stil bleibt absolut überlegen jeder Situation, der unwahrscheinlichen Fülle von Episoden: das heißt er ist episch. Vielleicht wäre diese epische Fülle nicht möglich, wenn Mann Lyriker wäre, bei einer Vielzahl lyrischer Entladungen. So kommt, aus verdrängter Lyrik — welche Arbeit! welche Entsagung! — die tiefe Färbung jeder Einzelszene, die Glut, Herbheit und Süßigkeit, das Wirkende. Denn das Wirkende jeder Einzelheit in der Kunst ist lyrisch, alles Verbindende episch.

Als Epiker geht Heinrich Mann ganz in die Menschenerde ein. Er fragt nicht nach dem Himmel, Gott ist höchstens ein Requisit der Gestalt; ihn selbst kümmert er nicht, und von der Hölle zeigt er nur die Zurückgekehrten. Aber nicht mehr, wie im bürgerlichen Roman, gilt es Charaktere; sondern mehr, es gilt Menschen. Psychologie ist nicht mehr als ein Mittel. Seine Gestalten sind ihr Typus, sind die Idee ihrer selbst. Wovon sprechen sie, in seiner Sprache? Von sich selbst, vom Leben, weil es des Menschen Leben ist, und vom Ideal; alles andre ist Durchgang, Ausdruck oder Zubehör. Wovon sprechen sie? Sie antworten sich immer selbst, mit Ausrufen, die einschneiden, sie erwarten nur Antworten, die sie schon wissen. „Wie wir uns lieben!“

Es sind die letzten Menschen, die erlebten und zu erleben sind. Zwar die Skepsis erschüttert nur den Tyrannen (warum nicht den Empörer? ganz einfach: weil er recht hat!), doch sie alle sind fragwürdig gemacht, alle, sie haben sich zu behaupten. Man könnte sagen: amerikanische Schicksale — wenn die Unbegrenztheit ihrer Möglichkeiten nicht auf einer bewußten Regelung ihrer Triebe beruhte und nicht getränkt mit allen Raffinements und allen Edelmuten Europas wäre; und wenn die Farbe nicht ins Romanische tendierte, also höchstens nach Südamerika, das wir nicht recht zu Amerika mehr rechnen. Sie alle haben sich in diesen Schicksalen zu behaupten, warum sind die San Baccos alt, die Rinos so gefährdet, warum stirbt Violante, unbewegt und nach allen Erschütterungen? Sie sind in Frage gestellt, aber diese Fragwürdigkeit, zu allem bereit, ist unsre Kraft. Das Abenteuer ist unser Beginn. Dieses Werk ist, weit über das Antibourgeoise hinaus, die große Folge des unbürgerlichen Romans. Der Dichter sagt, wen er Bürger nennt: „alle, die häßlich empfinden und ihre häßlichen Empfindungen obendrein lügenhaft ausdrücken“. Nichts mehr von Bürgertum, nichts mehr vom Tage. Es gilt die weiteste Beziehung; nicht einer Familie wird durch die Zeiten gefolgt: eine Rasse wird in der Ewigkeit der Zeit gelebt, die geistige, die Menschheit heißt. Die Menschheit, nicht mehr als Comédie, schonungslos und ehrfürchtig angesehen, hinter dem Erfolg, auf der Jagd nach Liebe, die große, arme Menschheit, menschlich betrachtet, nach ihrem Recht befragt und mit ihrer Verheißung gesegnet.

Alles ist in diesem Werk, alles Menschliche. Alles: Liebe und Erfolg, das Geld (groß ist, daß es hier nicht wie so oft verschwiegen oder verleugnet wird), Sucht nach Liebe und nach Erfolg, Qual

des Strebens und Bitterkeit des Gelingens, das Schwerste sogar: das Vollkommene — ist Schönheit geworden. Was aber ist Schönheit?

Erstens: eine Waffe, dann — ein Gebot. Und dann eine Verpflichtung. Kein Sein und keine Ruhe. Aufreizend, revolutionär. Hier ist keine Schilderung, kein Abmalen, hier ist kein Verweilen, das Romanwerk ist unter die Idee gestellt. Unter welche? Es gibt, von hier aus und zur Schönheit, nur eine: die Renaissance der Menschheit. Ihre Rufe: Gerechtigkeit! darum: Freiheit!, und darum: Demokratie! und Tat! Um ihretwillen hat Mann dem ihm doch fremden Zola preisend nachgelebt, sie hat er aus dem französischen Werke entwickelt. Sein eignes Werk, groß wie mindestens die Comédie humaine, ist der Roman, der die Idee wiedergefunden hat. Er, der Leidenschaftlichste, wenn nicht von Person, so doch zumindest im Werk: er bekennt den Rationalismus, nicht für die Betrachtung — für die Ordnung. Die Kunst steht immer, wenn sie echt ist, ganz auf der linken Seite; auch ist sie rechts, die viel zu viel Bewegung hat, von je verdächtig. Die großen Romanwerke waren, außer den sehr anzweifelbaren Walter Scotts, liberal. Das letzte, Heinrich Manns, zieht die Konsequenz: es ist demokratisch. Dies aber im Sinne der groß, frei und ganz Lebenden, der Starken und Tätigen, der Gütigen und Geistigen — es ist also die echte Demokratie, die nichts als die verwandelte Aristokratie ist: möglichste Herrschaft des Geistes, Tat des Geistes, der die Gewalt vernichtet. Hier greift er zu seinem nächsten, der Kunst, die nun ganz Ausdruck ist. Der neue Roman, europäisch, unbürgerlich und revolutionär, hat im Werke Heinrich Manns die Idee auf sich genommen: die Renaissance der Menschheit, die Auferstehung.

\*\*\* END OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK DAS WERK HEINRICH MANN'S \*\*\*

Updated editions will replace the previous one—the old editions will be renamed.

Creating the works from print editions not protected by U.S. copyright law means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg™ electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG™ concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for an eBook, except by following the terms of the trademark license, including paying royalties for use of the Project Gutenberg trademark. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the trademark license is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. Project Gutenberg eBooks may be modified and printed and given away—you may do practically ANYTHING in the United States with eBooks not protected by U.S. copyright law. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

START: FULL LICENSE

PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg™ mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase “Project Gutenberg”), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg™ License available with this file or online at [www.gutenberg.org/license](http://www.gutenberg.org/license).

## **Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg™ electronic works**

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg™ electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg™ electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg™ electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. “Project Gutenberg” is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg™ electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg™ electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg™ electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation (“the Foundation” or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg™ electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is unprotected by copyright law in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg™ mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg™ works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg™ name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg™ License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg™ work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country other than the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg™ License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg™ work (any work on which the phrase “Project Gutenberg” appears, or with which the phrase “Project Gutenberg” is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). If you are not located in the United States, you will have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

1.E.2. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is derived from texts not protected by U.S. copyright law (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase “Project Gutenberg” associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg™ trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked

to the Project Gutenberg™ License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg™ License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg™.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg™ License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg™ work in a format other than “Plain Vanilla ASCII” or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg™ website (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original “Plain Vanilla ASCII” or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg™ License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg™ works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg™ electronic works provided that:

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg™ works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg™ trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, “Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation.”
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg™ License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg™ works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.
- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg™ works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg™ electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the manager of the Project Gutenberg™ trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread works not protected by U.S. copyright law in creating the Project Gutenberg™ collection. Despite these efforts, Project Gutenberg™ electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain “Defects,” such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the “Right of Replacement or Refund” described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg™ trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg™ electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH 1.F.3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written

explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS', WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg™ electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg™ electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg™ work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg™ work, and (c) any Defect you cause.

## **Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg™**

Project Gutenberg™ is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need are critical to reaching Project Gutenberg™'s goals and ensuring that the Project Gutenberg™ collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg™ and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation information page at [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org).

## **Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation**

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non-profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's website and official page at [www.gutenberg.org/contact](http://www.gutenberg.org/contact)

## **Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation**

Project Gutenberg™ depends upon and cannot survive without widespread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine-readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit [www.gutenberg.org/donate](http://www.gutenberg.org/donate).

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning

tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: [www.gutenberg.org/donate](http://www.gutenberg.org/donate)

## **Section 5. General Information About Project Gutenberg™ electronic works**

Professor Michael S. Hart was the originator of the Project Gutenberg™ concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For forty years, he produced and distributed Project Gutenberg™ eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg™ eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as not protected by copyright in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our website which has the main PG search facility: [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org).

This website includes information about Project Gutenberg™, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.